

ENTRE A GUERRA E A LÍRICA: O EU FRAGMENTADO EM “ACABADA A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL”

Ana Paula Silva¹

Silvio Cesar dos Santos Alves²

RESUMO

O artigo analisa o poema “Acabada a segunda guerra mundial”, de Golgona Anghel, destacando como o autorretrato nele construído rompe com a tradição confessional e lírica. O texto evidencia a permanência das ruínas da guerra como metáfora para a precariedade, a crise e a instabilidade contemporâneas, articulando vozes oficiais, ironia e fragmentação. A partir da base teórica, mostra-se que o eu poético surge descentrado, atravessado por discursos externos e pela falência da linguagem. Assim, o poema configura um autorretrato crítico e instável, que desloca a noção de identidade e ressignifica a experiência histórica e subjetiva.

PALAVRAS-CHAVE: Autorretrato; Fragmentação; Ruínas; Identidade; Ironia.

A reflexão em torno do autorretrato literário, em particular do autorretrato poético, exige uma revisão crítica dos paradigmas que a tradição crítica consolidou ao longo dos séculos. Se, por um lado, a modernidade francesa oitocentista, com Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud, é frequentemente apresentada como o momento inaugural da crise do sujeito, convém lembrar que as fraturas da interioridade já se encontravam inscritas muito antes do

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (UEL), Paraná, Brasil. E-mail: ana.paula.silva.1@uel.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5255-9231>.

² Professor Associado de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas, e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), na Universidade Estadual de Londrina (UEL), Paraná, Brasil. E-mail: silvioalves@uel.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2429-8468>.

cogito cartesiano. Como demonstrou Michel Beaujour, em *Miroirs d'encre* (1980), o autorretrato se funda no descentramento, entendido não como uma novidade moderna, mas como um gesto de escrita que remonta à tradição patrística, em Santo Agostinho, e que se radicaliza em Petrarca. É nesse sentido que Rita Marnoto identifica, na poesia petrarquista, um “estado de dissídio”, no qual razão e desejo permanecem em conflito insolúvel, abrindo espaço para uma subjetividade cindida, descontínua e, portanto, descentrada (Alves, 2024).

Essa genealogia é fundamental para evitar a leitura reducionista que associa o descentramento exclusivamente às vanguardas do século XX. Na verdade, o autorretrato poético se constitui desde cedo como espaço de montagem, fragmentação e deslocamento, em oposição à linearidade autobiográfica. A forma autobiográfica, como lembra Beaujour (1980), aspira a uma narrativa contínua e sistemática da personalidade; o autorretrato, em contraste, opera por sobreposições, remendos e analogias, resultando em uma escrita que não busca fixar o eu, mas encenar a sua instabilidade. Tal constatação desloca o próprio entendimento do “eu-lírico”: mais do que transparência confessional, ele é já, desde Petrarca, uma construção textual em ruínas, na qual o sujeito se perde na trama da linguagem.

Nesse ponto, importa também confrontar o lugar do Romantismo. Com frequência, a crítica construiu a imagem do período como dominado pela interioridade lírica e pela confissão subjetiva. Entretanto, como sublinha Michael Hamburger, em *A verdade da poesia* (2007), o chamado “confessionalismo romântico” foi mais exceção do que regra, tendo se apoiado em alguns casos isolados para estabelecer uma tradição crítica que pouco corresponde à prática poética do período (Alves, 2024). Longe de constituir uma ruptura absoluta com a retórica clássica, o Romantismo conviveu com heranças estruturais dessa tradição e não deve ser reduzido a um paradigma de transparência subjetiva.

O que se observa, portanto, é uma linha de continuidade: a tensão entre identidade e dispersão, entre interioridade e linguagem, atravessa desde Petrarca até a modernidade, sendo continuamente reinscrita e reinterpretada. Se Mallarmé radicaliza a “despersonalização” ao tentar retirar da linguagem poética aquilo que caracteriza a língua, o eu reflexivo, e Baudelaire problematiza a experiência empírica do sujeito, eles o fazem sobre um solo já previamente minado pela tradição petrarquista. Nessa perspectiva, o autorretrato poético deve ser lido não

como documento confessional, mas como espaço de negociação entre memória cultural, retórica e fragmentos de subjetividade (Alves, 2024). Essa concepção permite situar o autorretrato para além da dicotomia entre confissão romântica e modernismo descentrado, reinscrevendo-o numa tradição de longa duração, que articula dissídio, montagem e instabilidade do eu como traços estruturantes.

A hipótese que se defende, portanto, é a de que o autorretrato poético, mais do que uma forma de confissão individual, constitui-se como montagem descentrada de discursos e memórias, inscrita numa tradição de longa duração que remonta a Petrarca e que se prolonga até a contemporaneidade, resistindo tanto às simplificações do paradigma romântico quanto à ideia de uma modernidade fundada apenas na crise e na despersonalização.

Confundir autor e narrador é o pecado original da crítica literária. Logo, o autorretrato é a maçã mais suculenta do Éden acadêmico. Abordar o autorretrato na literatura é se deparar com um terreno delicado, onde a tentação de ler o texto como uma confissão direta do autor é constante. Assim, propõe-se neste artigo uma reflexão sobre os desafios de se pensar o autorretrato sem cair na armadilha da leitura biográfica, destacando as operações estéticas, os procedimentos de escrita e os dispositivos ficcionais que complexificam essa forma de escrita de si dentro do poema “Acabada a segunda guerra mundial”, de Golgona Anghel.

Acabada a segunda guerra mundial,

fez a finura de me visitar,
nessa altura em que a terra
ainda não tivera tempo para engolir os defuntos
e a ruína era servida como prato principal aos turistas.
Tentava passar a limpo as minhas incertezas e
usava como estendal a hélice de um avião inglês.

«Terá de mergulhar as recordações todas no passado.»
«O pacto de Varsóvia recompensá-lo-á
por todas as perdas
e eventuais danos colaterais.»

«É complicado, certamente;
Sismos luminosos ainda fulminam os seus silêncios.»

Na repetição do programa, aqui,
havia espaço para a pequena publicidade.
Nos hiatos, um pássaro.
Uma sombra fazia-me vacilar as ideias,
mas eu apoiava os dias por vir no meu andar seguro,
na evidência dessa madrugada de Janeiro.
Media com a minha altura todas as portas de saída.
Contava os faróis a andarem em sentido contrário.
Lia em voz alta as placas que indicavam
o caminho para fora, longe,
o nome das localidades,
tascas e lojas de conveniência,
frango assado a 100 m,
temos carvão, balas perdidas e achadas,
tabaco, botas pele em vários tamanhos, etc.

Tinha, certamente, o regresso programado,
a bagagem encostada à madrugada
e os dedos a disparar
sem parar. Contra o destino,
contra a personagem principal.

A última carta recebida em meu nome
contemplava tudo isto.
Davam-me até uma medalha
por compreender que,
apesar de me cansar mais,

ficar enterrado de pé
ocupa menos espaço.
(Anghel, 2011, p. 16-17).

Num primeiro olhar mais geral, nota-se um duplo diálogo histórico: de um lado, com o contexto internacional da Segunda Guerra Mundial e seu pós-guerra; de outro, com o contexto português contemporâneo à produção do poema, publicado em 2011 no livro *Vim porque me pagavam*. Em ambos os casos, o texto mobiliza ironia, deslocamento e crítica para construir um olhar desconfiado sobre os discursos oficiais, as promessas de reconstrução e os mitos identitários. O autorretrato do sujeito lírico não é introspectivo, mas profundamente histórico e político.

Ao inserir essa leitura alegórica, é possível observar que “Acabada a segunda guerra mundial” não constitui um caso isolado dentro de *Vim porque me pagavam*. A presença de um sujeito que se move entre ruínas históricas, afetivas ou institucionais, reaparece em poemas como “A rapariga que não sabia sair de casa” ou “Manual de instruções para atravessar um país em crise”, em que a oscilação entre a precariedade material e a erosão da linguagem é igualmente estruturante. Nesses textos, tal como no poema analisado, os mecanismos discursivos do poder surgem infiltrados no cotidiano, ora em tom burocrático, ora mascarados em fórmulas tecnocráticas ou publicitárias, compondo uma poética atenta às formas pelas quais a vida comum é atravessada por discursos normativos e reguladores. Assim, o poema situa-se dentro de um projeto poético mais amplo, no qual Anghel explora a convivência paradoxal entre devastação e banalidade, articulando um sujeito que se desloca em meio a paisagens esfaceladas e signos saturados, marca já reconhecível de sua escrita.

O poema parte do marco cronológico do fim da Segunda Guerra Mundial para mergulhar o leitor num cenário de ruínas, silêncio e propaganda reconstrutiva. Mas essa evocação não tem caráter histórico-didático nem nostálgico. O que interessa é mostrar a permanência dos escombros – materiais, afetivos e ideológicos – mesmo depois do cessar das armas. Há um discurso oficial em curso — com frases como “O pacto de Varsóvia recompensá-lo-á por todas as perdas” — que tenta racionalizar o trauma, transformá-lo em cláusula política, técnica e diplomática. A guerra aqui não é apenas um evento histórico findado, mas

uma linguagem que se prolonga e penetra a vida cotidiana: seja na propaganda, nos letreiros comerciais, nos silêncios do sujeito, seja mesmo nas medalhas e premiações irônicas. A guerra, assim, continua nos resquícios da linguagem, nos hábitos, na vigilância ideológica e na banalização do sofrimento. O poema ironiza a ideia de que o pós-guerra seria um tempo de superação e reconstrução. Ao contrário: a ruína permanece como condição estrutural. O sujeito lírico não está em paz; ele ainda está em marcha.

O ano de 2011, quando o poema foi publicado em *Vim porque me pagavam*, foi também um ano crítico na história recente de Portugal. O país enfrentava uma das piores crises econômicas de sua história democrática recente, marcada por: pedido de resgate financeiro à troika (FMI, BCE e Comissão Europeia); medidas de austeridade severas; desemprego alto, precarização do trabalho; e um sentimento generalizado de desamparo político, especialmente entre os jovens e os trabalhadores da cultura. Neste contexto, o poema assume uma dimensão alegórica e crítica: o “pós-guerra” do título pode ser lido também como metáfora do “pós-crise” neoliberal europeu — uma era na qual, mais uma vez, o discurso oficial tenta convencer os indivíduos de que os sacrifícios são necessários, as perdas serão recompensadas e tudo voltará ao normal. A frase “O pacto de Varsóvia recompensá-lo-á” aparece, nesse sentido, como ironia: substitui-se a promessa soviética, hoje anacrônica, pela retórica tecnocrática europeia que promete estabilidade em troca de obediência. Os restos de guerra são também os restos de linguagem do poder, que se mantêm, mesmo mudando de roupagem. Além disso, a própria figura do sujeito errante — que caminha, lê placas, observa propagandas e tenta *medir com a minha altura todas as portas de saída* — pode ser vista como representação de uma geração que se vê sem futuro ou sem lugar num sistema em colapso.

Essa configuração do autorretrato como retrato geracional e político também encontra ressonância em outros poemas do livro, nos quais Anghel frequentemente constrói figuras líricas que operam mais como sensores do colapso do que como vozes introspectivas ou integradas. Em textos como “Geografia portátil”, por exemplo, a caminhada sem destino claro e o inventário de sinais urbanos produzem uma espécie de cartografia precária, semelhante ao percurso errante do sujeito que, em “Acabada a segunda guerra mundial”, mede portas de saída ou lê placas descartáveis. Tais recorrências revelam que a fragmentação da experiência, e não a unidade da interioridade, é o verdadeiro princípio organizador da poética de Anghel,

na qual o eu se constrói sempre em tensão com espaços instáveis, discursos exteriores e restos de linguagem.

Num segundo momento de análise, nota-se uma intrincada relação entre a forma, o conteúdo e a concepção de autorretrato, que se estabelece por meio de deslocamentos, fragmentações e contradições. O texto não apenas narra um momento histórico, mas também inscreve um eu poético que tenta, sem sucesso, organizar uma identidade estável em meio aos escombros de um mundo colapsado. O autorretrato que se constrói aqui está longe do ideal romântico de interioridade transparente ou de confissão lírica. Aliás, convém lembrar que o chamado confessionalismo romântico foi menos uma prática consolidada do período do que uma construção crítica posterior, que se apoiou em alguns exemplos notáveis, mas isolados, para erigir uma espécie de paradigma da subjetividade romântica. Essa imagem de um sujeito lírico entregue à pura expressão de sua interioridade deve, portanto, ser problematizada: longe de constituir uma regra, tratava-se de uma exceção elevada à condição de modelo pela crítica literária, que muitas vezes reiterou uma visão idealizada e homogênea do Romantismo.

Nesse sentido, mais do que herdar um modelo de transparência interior, o texto evidencia o quanto tal modelo sempre foi frágil, parcial e, em muitos aspectos, mais ideológico do que efetivo. Em vez de uma voz que se revela em plenitude, temos uma subjetividade que emerge cindida, entre o desejo de unidade e a experiência de dispersão. O autorretrato, assim, não se configura como expressão de uma essência íntima, mas como montagem precária de discursos heterogêneos, marcados pela interferência de instâncias públicas, políticas, institucionais e comerciais. Em vez de uma confissão ou revelação, o que se oferece é a consciência de um sujeito esfacelado, cuja identidade só pode ser vislumbrada nas fissuras e nos fragmentos que restam após o colapso das narrativas de totalidade.

O verso inicial “Acabada a segunda guerra mundial” — que também dá título ao poema de Golgona Anghel — funciona como um marco histórico e literário que tensiona diferentes camadas de tempo, memória e tradição poética. Ao utilizar essa frase como ponto de partida e título, a autora mobiliza a carga simbólica e histórica do pós-guerra como um campo de escombros — tanto materiais quanto existenciais — e introduz um sujeito lírico que emerge em meio aos destroços de um mundo que tenta se recompor. Mas, além da cena histórica, esse

verso convoca também a tradição literária, colocando em jogo um certo pacto de leitura com a forma fixa e a herança poética ocidental.

Embora o poema de Anghel não seja formalmente um soneto — no sentido métrico e estrófico tradicional —, ele dialoga criticamente com a forma clássica, evocando-a como vestígio ou espectro. Na tradição lírica ocidental, o soneto servia como instrumento de composição da subjetividade, um espaço em que o sujeito podia se apresentar como uno, racional e estilizado (Culler, 2016). Além disso, antes do advento da concepção romântica do autor como “gênio criador” ou “proprietário” de sua obra, a forma soneto, sobretudo na tradição clássica, era entendida como exercício de estilo, prática mimética da linguagem em diálogo com convenções retóricas, modelos anteriores e formas coletivas de expressão (Woodmansee, 2002). Ao convocar esse passado formal, Anghel propõe uma reflexão crítica sobre o lugar do sujeito na contemporaneidade.

O poema de Anghel inscreve-se numa prática pós-moderna de recuperação da tradição, mas não como reiteração nostálgica — e sim como reconfiguração irônica, paródica e paradoxal. A evocação da forma soneto, ou da sua aura, opera como dispositivo crítico: em vez de reforçar o lirismo idealista da forma clássica, serve como contraponto formal à devastação do conteúdo. O mundo descrito — “a terra / ainda não tivera tempo para engolir os defuntos / e a ruína era servida como prato principal aos turistas” — está longe da harmonia, da medida e da elevação espiritual buscadas pelo soneto tradicional, instaurando uma tensão entre a ordem histórica sugerida pelo verso inaugural e a desordem afetiva e moral do pós-guerra. Tal operação, contudo, não é isolada: a evocação crítica da tradição, aqui figurada pelo espectro do soneto, constitui um procedimento recorrente na obra de Golgona Anghel. Em vários poemas do mesmo livro, a autora convoca formas líricas consolidadas apenas para tensioná-las ou expô-las à erosão do presente, recuperando tons epistolares ou narrativos clássicos que, entretanto, se desestruturam por meio de interrupções, ruídos e um léxico abruptamente contemporâneo. Assim, o gesto observado integra uma estratégia mais ampla: mobilizar vestígios de formas tradicionais não como moldura de estabilidade, mas como contraste irônico diante de um mundo em que as antigas ordenações já não oferecem abrigo. Revisitar essas formas, na poética de Anghel, não significa restaurá-las, mas expor sua inadequação, fazendo da anacronia um dispositivo crítico.

O uso paródico do soneto, ou de sua evocação nada afirmativa ou celebratória, reside nesse descompasso. A forma — ou a lembrança da forma — aparece como um gesto consciente, autorreflexivo, que ironiza a pretensão de estabilidade e universalidade da tradição lírica. O poema se organiza em blocos narrativos descontínuos, com imagens que oscilam entre o sublime e o prosaico, entre a reflexão existencial e a linguagem publicitária (“frango assado a 100 m, balas perdidas e achadas”). Essa fragmentação sabota a ideia de unidade formal, tensionando o ideal de harmonia da poesia tradicional. A própria tentativa de estruturar o autorretrato se vê contaminada por essa forma em colapso. Em vez da subjetividade sublime, temos um *eu* que carrega “a bagagem encostada à madrugada e dispara contra o destino,/ contra a personagem principal” — ou seja, um sujeito descentrado, fragmentado, que atua na ruína e se reconhece como personagem secundária da própria história (Rocha, 1992).

Ao recuperar o espírito do soneto como mimese anterior à noção de autoria privada, Anghel questiona o que se entende por originalidade, autoria e lirismo em tempos de escombros e discursos prontos. A publicidade que invade os versos, os letreiros de estrada, a linguagem burocrática da guerra e do pós-guerra diluem a voz poética em meio a vozes múltiplas, resquícios de discursos institucionalizados. Isso dialoga com a ideia de que o poeta, tal como o trovador medieval, mais do que um *autor*, é um veículo de falas, um lugar de trânsito (Derrida, 1991). Assim, o primeiro verso, ao inaugurar um poema que atua no entre-lugar entre tradição e paródia, entre lirismo e ruína, realiza uma crítica tanto ao tempo histórico quanto ao tempo da poesia. A forma e o conteúdo entram em atrito criativo, configurando uma escrita que faz do anacronismo e da ironia seus principais recursos críticos.

Há, como já foi possível perceber, uma intrínseca ligação da ruína histórica e subjetiva com a concepção de autorretrato, que se coloca entre a paródia e o desamparo (Ricœur, 2014). O conteúdo do poema mergulha no cenário devastado do pós-guerra, que não é apenas geopolítico, mas profundamente subjetivo: a experiência da destruição funciona como metáfora para a impossibilidade de elaborar um *eu* coeso. A subjetividade não emerge como essência interior, mas como produto das circunstâncias históricas, políticas e linguísticas, de modo que o autorretrato se exterioriza em referências ao pacto de Varsóvia, à publicidade, à topografia urbana e à linguagem oficial. O eu-lírico tenta passar a limpo as incertezas e,

ironicamente, usa como estendal a hélice de um avião inglês, imagem que condensa fragilidade e improviso diante de um mundo técnico e militarizado.

Essa concepção do autorretrato como espaço de ruína e dispersão ecoa ainda outros poemas do mesmo livro, nos quais a subjetividade surge como resultado de interferências externas que se infiltram na tessitura verbal. O sujeito que aqui usa como estendal a hélice de um avião inglês encontra paralelo nos *eus* que, noutros textos, tentam reorganizar a própria existência a partir de objetos triviais ou destroços simbólicos, muitas vezes sem sucesso. Assim, a poética de Anghel opera com uma estética da precariedade, em que o gesto de subjetivar-se é sempre provisório, instável e contaminado por discursos que excedem o indivíduo. O autorretrato, desse modo, aflora não como núcleo identitário, mas como zona de interferência, ponto de fricção entre memória, política e linguagem.

Dessa forma, o autorretrato que emerge do poema é paradoxal: ele se constrói a partir do esfacelamento da identidade, da falência da linguagem e da impossibilidade de fixar um ponto de vista (Rocha, 1992). Em vez de um *eu* que se reconhece na tradição e na forma, temos um sujeito que se desconstrói nas ruínas da história e da linguagem. Ele não é protagonista, mas figura secundária, lateral, que observa, registra e, por vezes, ironiza sua própria tentativa de existir poeticamente. A última estrofe, em que se recebe uma “medalha” por compreender que “ficar enterrado de pé / ocupa menos espaço”, ironiza até mesmo a ideia de resistência heroica. O autorretrato não é, portanto, nem uma celebração do eu, nem um lamento puro: é uma performance crítica da subjetividade no mundo contemporâneo, tensionando os limites entre experiência, linguagem e forma (Rocha, 1992).

A literatura, como um campo dinâmico de interação entre discursos, encontra em Bakhtin (2011) uma abordagem que transcende a compreensão tradicional da obra como objeto isolado. A comunicação artística se constitui pela interação entre autor, herói e ouvinte, criando uma trama complexa de interrelações vivas que moldam a forma e o significado da obra. Assim, a percepção artística competente não pode se limitar a uma relação passiva com a obra, mas deve compreender a interação entre os sujeitos que a constituem. Essa perspectiva oferece um caminho para a análise do poema, um texto marcado pela sobreposição de temporalidades e pela inquietação do sujeito diante das ruínas deixadas pela Segunda Guerra Mundial.

O poema inicia-se com um tom memorialístico, por meio do qual o eu poético revisita o passado traumático da guerra. A imagem da “terra que ainda não tivera tempo para engolir os defuntos” revela uma temporalidade suspensa, em que a destruição persiste como resquício intransponível. A construção da arte depende da presença ativa do ouvinte, que, ao se deparar com essa cena, participa da (re)construção dos sentidos do poema. Nesse processo, o poema não apenas relata um passado, mas também convoca ao posicionamento diante das ruínas históricas e existenciais.

A interação entre o eu-lírico e o discurso alheio é também uma chave de leitura relevante. A presença do pacto de Varsóvia, que promete recompensas e reparos pelos danos colaterais, introduz um discurso oficial que entra em tensão com a vivência subjetiva do eu poético. Essa justaposição remete à polifonia, na qual diferentes vozes se entrecruzam dentro do mesmo espaço textual. O eu poético não aceita passivamente a retórica institucional; pelo contrário, seu ceticismo se manifesta nos “sismos luminosos que ainda fulminam os seus silêncios”. O silêncio, aqui, não é uma ausência de discurso, mas um espaço de resistência e ressignificação.

No desdobramento do poema, observa-se uma tentativa de reconstrução da própria subjetividade a partir dos fragmentos da realidade. O eu-lírico mede “com sua altura todas as portas de saída” e lê em voz alta “as placas que indicavam o caminho para fora, longe”. Essas imagens sugerem uma busca por sentido em meio ao caos. A relação entre autor e herói não é estática: o herói (eu poético) não é uma entidade fixa, mas um ser que se constrói na interação com o discurso do autor e do ouvinte. Dessa forma, o poema se torna um espaço de negociação entre o passado, que insiste em permanecer, e um futuro incerto, que se delineia entre as “tascas e lojas de conveniência” do presente.

O final do poema traz uma conclusão irônica e sombria: a concessão de uma medalha pela compreensão de que “ficar enterrado de pé ocupa menos espaço”. Esse verso carrega um tom resignado, mas também um agudo senso crítico sobre as condições da existência humana pós-guerra. A ironia presente na aceitação de uma recompensa vazia reforça o caráter dialógico do texto, pois é na interação entre as vozes oficiais e a subjetividade do eu lírico que se estabelece a crítica subjacente. Em suma, a análise do poema a partir do conceito de interação

entre autor, herói e ouvinte permite uma leitura que evidencia o caráter dinâmico e polifônico do texto. O poema não se apresenta como um relato estático de um passado trágico, mas como um espaço de diálogo em que diversas vozes se confrontam, ressignificam e constroem sentidos. A literatura, nessa perspectiva, não apenas narra a história, como também participa ativamente da sua interpretação e reelaboração.

Complementando esse raciocínio, Viktor Chklóvski (1917), especialmente com sua noção de arte como procedimento, sugere que a literatura deve desautomatizar a percepção, instaurando estranhamento e promovendo uma apreensão renovada do real. A função da arte, nesse sentido, é tornar o familiar estranho. No poema em questão, isso ocorre pela justaposição de imagens incongruentes e por uma construção sintática que fragmenta a experiência representada. Frases como “a ruína era servida como prato principal aos turistas” ressignificam a realidade através de deslocamentos semânticos que evidenciam o absurdo da condição pós-guerra.

A escolha vocabular também contribui de modo decisivo para a criação do estranhamento. Termos como “medalha”, “balas perdidas e achadas” e “tabaco” surgem lado a lado, produzindo um efeito de dessacralização da guerra e de sua violência. Esse procedimento de disjunção revela um mundo em ruínas, em que os signos perdem seu valor convencional e adquirem novos sentidos no contexto pós-traumático do poema. Outro aspecto relevante é a temporalidade fragmentada: o sujeito lírico oscila entre o passado da guerra e um presente atravessado pelo desejo de fuga. Esse descompasso é intensificado pela ausência de progressão narrativa linear, de modo que as referências ao pacto de Varsóvia e à madrugada de janeiro funcionam como pontos de ancoragem em meio à instabilidade e ao colapso da experiência histórica.

O estranhamento aqui não é apenas estilístico, mas estrutural. A ideia de uma “bagagem encostada à madrugada e de dedos a disparar sem parar” projeta um estado de suspensão psicológica. O poema, portanto, configura-se como uma experiência de leitura que não permite uma apreensão imediata, obrigando o leitor a se engajar ativamente na construção do significado. Tem-se também como elemento essencial o uso do espaço: o poema traz paisagens em ruínas e objetos mundanos que se misturam em uma topografia desolada. Elementos como

“tascas e lojas de conveniência”, “frango assado a 100 m” e “balas perdidas e achadas” criam um contraste entre a banalidade da vida cotidiana e a presença constante da destruição.

Mais uma vez, a arte como procedimento se manifesta: ao deslocar objetos triviais para um cenário de perda, o poema provoca uma reavaliação do significado da normalidade. A justaposição de elementos cotidianos com traumas funciona como mecanismo de estranhamento, impedindo leituras automatizadas do pós-guerra. Ao misturar destruição e banalidade, o poema transforma as ruínas em uma dimensão psicológica, na qual a guerra e sua herança adquirem uma presença paradoxalmente ordinária. Essa desautomatização cria uma percepção fragmentada, simulando uma experiência traumática: o léxico deslocado do sentido prosaico acumula-se na construção do caos, delineando sentimentos, ambientação e a percepção do eu-lírico. O efeito é uma realidade representada como instável e complexa, na qual o familiar e o devastador se entrelaçam de forma inesperada.

Ademais, o jogo de espacialidade evidencia uma cartografia do abandono. Os sinais de direção, como “caminho para fora, longe”, reforçam a ideia de fuga ou de um desejo de deslocamento, ao passo que a enumeração de produtos banais (“tabaco”, “botas”, “pele em vários tamanhos”, etc.) sugere a indiferença de uma sociedade que continua seu fluxo comercial mesmo em meio ao resquício da destruição. Ao final, a referência à medalha e à escolha de “ficar enterrado de pé” sintetiza o cinismo presente em todo o texto. O prêmio pela resiliência não é um reconhecimento heroico, mas sim um lembrete do absurdo e da exaustão que marcam a existência do sujeito lírico, não permitindo uma resolução convencional ou um fechamento narrativo satisfatório. Em vez disso, perpetua o desconforto do leitor, consolidando a experiência de estranhamento que atravessa todo o poema.

A análise revela como o poema não apenas narra uma experiência pós-guerra, mas como a reconstrói de modo a forçar uma percepção renovada do horror e da incerteza. O estranhamento, aliado à fragmentação temporal e sintática, impede que o leitor se acomode em uma leitura fluida, fazendo da obra um convite à reflexão e ao desconforto, reafirmando o poder da literatura de reconfigurar nossa percepção da realidade. O impacto final é a reconstrução de um espaço simbólico no qual o trauma, a ironia e a memória são tensionados continuamente.

Por fim, traz-se a contribuição de Barthes (1974), que permite explorar, com um tratamento mais substancial e um maior rigor teórico, a possibilidade de pensar o poema como um autorretrato descentrado, em que a imagem de si se constrói não pela afirmação da identidade do autor empírico, mas pela multiplicidade de vozes, gestos e silêncios que se inscrevem na linguagem. Em seu ensaio seminal, Roland Barthes (1974, p. 58) defende que o autor morre no momento em que sua escrita começa. Em vez de ver a obra como expressão de uma intencionalidade individual e consciente, propõe-se que o texto seja um campo de forças, uma teia de citações e influências que transcendem seu suposto criador. Nesse sentido, qualquer tentativa de localizar o sentido do poema na figura biográfica de seu autor seria um reducionismo. Em lugar disso, a crítica deve deslocar o foco da origem para o destino: é no leitor que o texto encontra sua verdadeira agência de sentido. O autor se dissolve como sujeito soberano e, em seu lugar, emerge o espaço onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as vozes da escrita.

Ainda que se possa ler o poema como um autorretrato, trata-se de um autorretrato não tradicional. A primeira pessoa não garante estabilidade identitária; pelo contrário, é marcada por ambivalências, silêncios e fragmentações. O sujeito é aqui um receptáculo de um acontecimento externo, quase impessoal. A guerra, figurada como uma visitante, impõe-se sobre o eu, destituindo-o de centralidade. A linguagem do poema colabora com essa descentralização. Os versos “Tentava passar a limpo as minhas incertezas e / usava como estendal a hélice de um avião inglês” associa a memória pessoal à imagem residual de um instrumento de guerra. O *estendal* é um suporte, mas não para ideias ou conceitos: é para as *incertezas* que não podem ser resolvidas, apenas expostas. O autorretrato que emerge aqui é um retrato em ruínas, um sujeito fendido, que se inscreve nos resquícios de um evento que o ultrapassa (Babo, 2019).

Ao afirmar que a escrita é a destruição de toda voz e de toda origem, propõe-se uma ruptura com a noção de autoria como fonte unívoca de sentido e com a ideia de uma voz autêntica que se expressaria diretamente por meio do texto. A escrita, nesse contexto, é um campo de deslocamento, de descentramento do sujeito. Essa perspectiva se manifesta nos trechos do poema que evocam vozes externas, como a fala burocrática e impessoal: “O pacto

de Varsóvia recompensá-lo-á / por todas as perdas / e eventuais danos colaterais”. Esses versos operam como simulacros de um discurso oficial, tecnocrático e desumanizado, que transforma o trauma e a violência em linguagem jurídica ou diplomática, neutralizando seu impacto emocional e ético. Trata-se de uma linguagem que pretende racionalizar o irracional, mas que, ao fazê-lo, apenas evidencia sua insuficiência e frieza.

A presença de vozes estereotipadas aponta para um movimento de multiplicidade e fragmentação do discurso no poema. Não há uma voz única ou dominante; pelo contrário, o texto é atravessado pelo desmonte de um eu-lírico centrado ou coeso. O sujeito poético não se afirma como origem, mas como montagem: ele “conta faróis em sentido contrário”, “mede portas de saída com sua altura”, “lê em voz alta placas banais”. Esses gestos não configuram uma tentativa de significação profunda, mas se aproximam de uma estética da distração e da descontinuidade, revelando um mundo saturado de signos e ruídos. Ao incorporar placas, anúncios e fragmentos de fala cotidiana, o poema opera por colagem — procedimento que não apenas desmonta hierarquias entre linguagem poética e linguagem utilitária, mas que também recusa a ilusão de interioridade. Essa estratégia se inscreve num rompimento com a expressividade romântica, aproximando-se mais da lógica do fragmento e da citação do que de uma voz que fala de si. Assim, o que se dá a ler não é um sujeito que se revela, mas um sujeito que se dissolve no texto — que se escreve não como origem, mas como efeito da linguagem. A colagem, portanto, não é mero artifício formal, mas uma resposta estética e ética à saturação de discursos e à falência das narrativas totalizantes.

Ler o poema como autorretrato é entender o autorretrato não como um espelho, mas como uma superfície instável. A figura que emerge não é o *eu* do autor empírico, mas um efeito de linguagem, um sujeito textual composto por vestígios, alusões, restos de vozes. O eu que se apresenta é, portanto, um lugar de cruzamento textual. Em vez de buscar a origem no autor, a análise do poema convida a uma escuta mais demorada do texto. Isso impede o reducionismo biográfico, e permite, sobretudo, respeitar a complexidade do autorretrato moderno: aquele que não afirma uma identidade, mas que a fragmenta, a desloca, a reinscreve como gesto de escrita.

Conclui-se, portanto, que o poema de Golgona Anghel constrói um autorretrato descentrado que dialoga diretamente com procedimentos recorrentes em sua obra: a ironia estrutural, a convivência entre ruínas e elementos banais do cotidiano, e a presença de vozes externas que atravessam a enunciação. Longe de constituir um caso isolado, “Acabada a segunda guerra mundial” inscreve-se numa constelação poética que se estende por outros poemas de *Vim porque me pagavam* e pela produção da autora, na qual a fragmentação do sujeito, a colagem discursiva e a tensão entre precariedade e memória histórica aparecem como eixos estruturantes. Sua poesia reitera esse mesmo gesto de construir uma subjetividade permeada por resíduos linguísticos e marcas de violência política, gesto que volta a emergir em outras produções, onde o sujeito continua a surgir em fricção com uma realidade saturada de restos, ecos e interferências. Há, assim, uma coerência e um diálogo interno entre os livros, que revelam uma toada poética assente na recusa das identidades estáveis e na inscrição do eu como figura dispersa, movente, atravessada por forças históricas e linguísticas que excedem qualquer tentativa de centralização. Nesse sentido, o poema analisado ilumina o modo como Anghel investiga, ao longo de sua obra, a impossibilidade de narrar-se a partir de um centro unívoco, propondo, em seu lugar, uma escrita sustentada pelo deslocamento, pela colagem e pelo desconcerto, elementos que, articulados de forma consistente entre seus livros, caracterizam a singularidade de sua voz na poesia portuguesa contemporânea.

BETWEEN WAR AND LYRIC: THE FRAGMENTED SELF IN “ACABADA A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL”

ABSTRACT: The article analyzes the poem “Acabada a segunda guerra mundial”, by Golgona Anghel, highlighting how the self-portrait constructed within it breaks with the confessional and lyrical tradition. The text reveals the persistence of war ruins as a metaphor for contemporary precariousness, crisis, and instability, intertwining official voices, irony, and fragmentation. From the theoretical basis, it shows that the poetic self emerges as decentered, traversed by external discourses and by the failure of language. Thus, the poem configures a

critical and unstable self-portrait that displaces the notion of identity and re-signifies historical and subjective experience.

KEYWORDS: Self-portrait; Fragmentation; Ruins; Identity; Irony.

ENTRE LA GUERRA Y LA LÍRICA: EL YO FRAGMENTADO EN “ACABADA A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL”

RESUMEN: El artículo analiza el poema “Acabada a segunda guerra mundial”, de Golgona Anghel, destacando cómo el autorretrato allí construido rompe con la tradición confesional y lírica. El texto evidencia la permanencia de las ruinas de la guerra como metáfora de la precariedad, la crisis y la inestabilidad contemporáneas, articulando voces oficiales, ironía y fragmentación. A partir de la base teórica, se muestra que el yo poético surge descentrado, atravesado por discursos externos y por la falla del lenguaje. Así, el poema configura un autorretrato crítico e inestable, que desplaza la noción de identidad y resignifica la experiencia histórica y subjetiva.

PALABRAS CLAVE: Autorretrato; Fragmentación; Ruinas; Identidad; Ironía.

REFERÊNCIAS

ALVES, Silvio Cesar dos Santos. Um século renitente, ou os inícios da lírica moderna e contemporânea em Portugal. In: CASTRO, Andreia; DAVID, Sérgio Nazar. (org.). *Diálogos oitocentistas*. Vol. 1. Rio de Janeiro: 7Letras, 2024, p. 328-336.

BABO, Maria Augusta. *Escrever o acontecimento: literatura, acontecimento e identidade*. Lisboa: Documenta, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. revista. Trad., notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. Discurso na vida e discurso na arte (uma abordagem sócio-ideológica). Trad. Paulo Bezerra. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. p. 33–60.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1974.

BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre – Rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

CHKLÓVSKI, Viktor. Arte como procedimento (1917). Trad. David G. Molina. *Revista Machado*, São Paulo, n. 11, p. 153–176, 2019. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rus/article/view/153989>. Acesso em: 8 dez. 2025.

CULLER, Jonathan. *Teoria da lírica*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Ed. 34, 2016.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

GOLGONA, Anghel. *Vim porque me pagavam*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

RICCEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Daniela Kern e Marcelo Perine. Campinas: Papyrus, 2014.

ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.

WOODMANSEE, Martha. A propriedade da escrita: autoria, autor e práticas intelectuais. In: MACHADO, Roberto (org.). *Olhares da crítica: autoria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 71-88.

Submetido em 30 de setembro de 2025

Aprovado em 2 de dezembro de 2025

Publicado em 25 de janeiro de 2026
