

**“Depois da derrocada”:
o apocalipse (depois do apocalipse) na poesia de Tomaz Kim**

Paulo Alexandre Pereira

Universidade de Aveiro

Resumo: Na poesia de Tomaz Kim, fortemente influenciada pelos modelos literários modernistas de procedência anglo-americana e pela gramática expressiva dos *War Poets*, a imagística do fim do mundo oscila entre a contemplação trágica dos apocalipses reiterados da História e a esperança incoercível numa refundação solidária do mundo.

Palavras-chave: Tomaz Kim, apocalipse, guerra, palingenesia

Abstract: In Tomaz Kim's poetry, deeply indebted to modernist Anglo-American poetic models and reminiscent of the poetic diction of the *War Poets*, the prevailing end of the world imagery oscillates between the tragic contemplation of the recurring apocalypses of History and the unwavering hope in a fraternal re-foundation of the world.

Keywords: Tomaz Kim, apocalypse, war, palingenesis

1. Na sua modulação reconhecidamente discreta e no seu laconismo tenso, a poesia de Tomaz Kim, de sensibilidade mais eliotiana¹ do que lusitana, como notou já Eduardo Lourenço (1987: 194) aludindo a alguns dos autores congregados em torno dos *Cadernos de Poesia*, parece constituir expressão insulada de uma genealogia incomum na tradição lírica nacional. O ascendente temático-formalizante que nela detêm os modelos literários modernistas de procedência anglo-americana ajudará a explicar a “secura formal” e a “sintaxe inusitada” desta poesia, apontadas por David Mourão-Ferreira, bem como o seu caráter “singularmente datado” (Mourão-Ferreira 1980: 159). Com efeito, desde *Em Cada Dia se Morre...*, livro inaugural que Kim publica em 1939, um cada vez mais persistente efeito de instanciação histórica é chamado a amparar a abstrata meditação lírico-especulativa, estatuindo um canto abstratamente decetivo da circunstância humana, sem prescindir, contudo, da sua nítida radicação temporal. Nesse *epos frustrado* – a expressão é pedida de empréstimo a uma das secções de *Flora & Fauna*, de 1958 – tornam-se, portanto, ostensivas as feridas abertas ou o rasto cicatricial dos apocalipses da História, já passados ou profeticamente intuídos. Como, a propósito da data de estreia de Tomaz Kim, acrescenta ainda David Mourão-Ferreira, “será inútil recordar o que esse ano significa; nele se assiste ao termo da guerra de Espanha e ao início da segunda guerra mundial: em vez do fim de um sobressalto, a sua trágica amplificação” (*idem*: 159). Com efeito, nascido e criado num tempo de horror e dissolução, testemunha de um mundo *sem teto, entre ruínas, wasteland* de que Eliot seria “o maior organizador visionário em poesia” (Magalhães 1979: 428), Tomaz Kim pertence a uma geração capturada entre apocalipses, que, se pôde ainda assistir dos bastidores ao massacre sem precedentes da Primeira Guerra, se viu forçada a ocupar, como protagonista, o trágico proscénio da Segunda. Recuperando um expressivo símile narratológico de Frank Kermode, a sua é, pois, uma geração *in medias res*: “Os homens, como os poetas”, explica Kermode, “são lançados *in medias res* quando nascem. Também morremos *in mediis rebus*, e para encontrar sentido no lapso da nossa vida firmamos acordos fictícios com as origens e com os fins que possam dar sentido à vida e aos poemas” (2000: 18, trad. minha).

A distopia lírico-visionária de um tempo intervalar, a cuja concreção histórica se assistirá no período entre-guerras e, mais tarde, na sua monstruosa consumação no

Holocausto, não me parece, tal como surge poeticamente vertida na obra de Tomaz Kim – em particular, nas coletâneas *Os Quatro Cavaleiros* e *Dia da Promissão*, de tónica mais vincadamente apocalíptica –, redutível à expressão de um *Zeitgeist* geracional de que o autor se faria emissário. Quero com isto dizer que, se esta poesia admite ser lida como um melancólico “Nocturno para a [sua] geração” – título sumular de uma composição que integra o livro de estreia –, nela inscrevendo o lastro de um tempo agonístico e epigonal, o regime apocalíptico parece-me, na obra de Tomaz Kim, inseparável do que poderia talvez designar-se como uma *metahistória da catástrofe*, aliada à consciência ontológica, de acento heideggeriano, do homem como ser-para-a-morte: “Em cada dia se morre / uma pequena morte... / E as estações sucedem-se” (Kim 2001: 41). Servindo-me ainda de Kermode, poderia argumentar-se que, tendo deixado de ser iminente, o Fim se torna, nesta poesia, *imane*nte (Kermode 2000: 33).

Assim, mais do que um *apocalipse*, a poesia de Tomaz Kim parece-me declinar insistentemente uma *apocalíptica* de nítida inclinação heurística – tornando legível, por entre a entropia e o absurdo do mundo, o *script* sombrio da História, ela traduz o confronto agonístico do *poeta viator*, “eterno caminhante insatisfeito” (*idem*: 83), com a infecundidade niilista de uma redenção anunciada, mas nunca cumprida:

Quero os caminhos sem fim!

Quero os caminhos sem fim
que vi nos teus olhos, Poeta!,
para atingir o que na Terra renunciei. [...]

Ó, Senhor,
que as gotas do Teu sangue
e a sombra da Tua cruz
me guiem
nesta minha jornada
pelos caminhos sem fim!

(Mas, Senhor...
Se os caminhos sem fim
não atingem o Fim!) (*idem*: 78)

Num mundo extenuado pela *metralha* letífera (*mundus senescit*), desabitado de Deus, a catástrofe é ainda, mesmo que só por atavismo etimológico, revelação. Mas o que se agora revela pode bem ser o silêncio ou o nada: “Tudo se gasta... / Tudo se gasta, tudo é pó! [...] Só o pranto dos inocentes, / pairando no espaço sem fim, é inalterável!” (*idem*: 79).

2. A incidência transtópica do imaginário do fim na poesia de Tomaz Kim pressente-se, desde logo, nas ominosas escolhas intitulant: “Chegados ao Fim”, “Caos”, “Poema do Último Dia”, “Revelação”, “Os Quatro Cavaleiros”, “Dia da Promissão” consignam a sobredeterminação de que a semiologia apocalíptica, na sua dupla dimensão profética e escatológica, surge investida nesta poética. Muito frequentemente inseparável de uma *grauitas* versicular ou do retrato tremendista da ferocidade da guerra, a intuição, lúcida mas condoída, dos “estertores dum mundo que acaba” (Kim 2001: 102) torna-se irreprimível, sobretudo a partir de *Para a nossa Iniciação*. Aí, na sequência intitulada “Poema do último dia”, dedicada ao *compagnon de route* Teles de Abreu-Jorge de Sena, mitemas recenseáveis no apocalipse joanino – “Olhai, olhai os quatro Cavaleiros, a galope... / e o mundo a esfarelar-se, em silêncio...” (*idem*: 128) – são chamados a pressagiar um tempo de superação para além da História. Se a sina trágica de uma *lost generation* se apresenta como prerrogativa imprescindível da sua imortalidade, é o registo poético da experiência apocalíptica – aqui programaticamente contraposto ao modo pastoral que tipifica um lirismo de “águas mansas” – que cauciona a monumentalização da sua memória:

Houve um poeta
que escreveu o seu nome nas águas mansas...
Um outro houve que o escreveu na areia molhada...

Mas o nosso nome,
escrito nesta tarde de Novembro,
nesta tarde de mortos,
apagará o Céu e a Terra,

pois nós somos os últimos!

Nós somos os últimos,
os últimos,
os últimos...

(Mas nós, ficaremos!) (*idem*: 129)

Este ufanismo, algo espúrio, numa obra tonalmente dominada pela desesperança, não disfarça a aporia que o sustenta: verdadeiro canto do cisne, ele exalta a permanência do homem, para além do fim da História. Não é, ainda assim, suficiente para dirimir o pessimismo escatológico que reiteradamente se infiltra nesta poesia. Descrente, no termo de uma teodiceia inconclusiva (“Senhor, se és tudo e todos... / – para quê o ódio e as mortes / derramadas por esse mundo fora?!”, *idem*: 177), num desenlace salvífico ou redentor, a espera apocalíptica é, para este sujeito, desesperançadamente intransitiva. Como bem salientou Casais Monteiro, a propósito de *Para a nossa Iniciação* – mas as palavras parecem-se também justas para muita da poesia posterior –, nele se insinua “uma atmosfera de ansiedade e resignação misturadas, em que a convicção de que o fim está próximo não chega a ser contrabalançada pela crença numa verdadeira redenção” (1977: 284). Alinhada por este paradigma teleológico de um *finis mundi* secularizado, isto é, inscrito no próprio curso da História, a idealização utópico-messiânica de um futuro melhor não é projetada numa qualquer Jerusalém Celeste, mas impõe, inversamente, a restauração da “paz deflagrada” na Cidade dos Homens. Ora, o veio de ceticismo antropológico que percorre esta mundividência poética, permanentemente assombrada pelo vulto agreste do homem-lobo-do-homem, torna improcedente a fé num qualquer humanismo reparador. Na ausência de uma escatologia consolatória ou, pelo menos, de uma apaziguante confiança humanista, o apocalipse é reencenado como obsidante “círculo vicioso” (Kim 2001: 27) da História – a eufórica diferiçãõ que, na epopeia celebratória da esperança cristã que é o Livro da Revelação, vaticinava o ressurgimento consome-se, neste mundo devastado e sem transcendência, no estéril sem-sentido da repetição: “E a sina repetiu-se, / E a sina repete-se...” (*idem*: 28). A lógica iterativa deste apocalipse sem promessa encontra exemplar tradução no poema “Se ontem ainda é hoje”, de *Em Cada Dia se Morre....* Nele, a justaposição da cenografia

paralela da Primeira e da Segunda Guerras, replasmando traços expressionais pedidos de empréstimo aos *War Poets* britânicos, permite iluminar os sinuosos *corsi e ricorsi* da História e o *continuum* invariante de passado e presente.

I

O pálido eco da metralha
ainda se ouve,
e a terra de Flandres,
ensopada em sangue,
ainda guarda
a carne,
os ossos,
os corações,
os cérebros
de alguns que tombaram
– Esses são ainda o pasto
de sedosos,
de viscosos
vermes.
Pó ainda não são!
[...]

III

Porquê, então! –
se a ferida ainda não cicatrizou
e a dor ainda queima,
e Ontem ainda é Hoje...
Porquê, então,
o Homem esqueceu?! (*idem*: 24-26)

A esta perplexidade deixada sem resposta se poderá reconduzir o impasse – ético e teológico – com que se debate o espetador indignado da catástrofe. Se o “pessimismo estrutural” (Monteiro 1977: 283) deste sujeito historicamente situado o aconselha a resignar-se à improficuidade da espera (“Dizei-me: / para que esperar a vinda de amanhã / se o pranto será eterno, se o ódio será eterno?!”, *idem*: 101), nem por isso nele se extingue a crença de que “um dia / virá o anjo no cavalo branco” e “o sonho

desflorado triunfará!” (*idem*: 31). Essa utopia intermitente de uma bem-aventurança prospetiva, a ter lugar “Depois do dilúvio...” (*idem*: 32), surge, em “Insónia” e ainda na terceira das composições integradas na série intitulada “Caos”, de *Para a nossa Iniciação*, com contornos evocativos de uma verdadeira palingenesia – isto é, de radical destruição e subsequente recriação demiúrgica do mundo:²

Senhor!
que o Dilúvio venha outra vez,
a Fome, a Peste e a Guerra...
Senhor,
eu quero viver outra vez! (*idem*: 55)

Que alguém
faça tremer as montanhas
e ruir as cidades
e uma outra vida surgir!... (*idem*: 121)

Essa tabula rasa cósmica não instaura, em qualquer caso, um tempo novo de regeneração pós-apocalíptica, revertendo antes em glosa inestancável do mesmo: “Poderá a noite cair para sempre / e o pranto e a morte encherem o espaço, / que para além das estrelas / outros mundos se formarão, e neles a mesma vida recomeçará” (*idem*: 82). Como nota Maria Manuel Lisboa, no *ensaio The End of the World: Apocalypse and its aftermath in western culture*, “the term ‘post-apocalypse’ turns out to be both a misnomer and a conceptual error. What follows apocalypse ought to be either nothing or something epistemologically different but in effect almost always turns out to be merely a not-very-revised version of prior realities” (2011: 67). Esgotada a sua energia incoativa, este apocalipse nada inaugura, limitando-se a reeditar, *da capo*, “o fim e o princípio e o fim e o princípio”:

Depois da derrocada
poderão os anjos amparar os astros
que o mistério continuará
e a poesia e a vida – o regresso ao primeiro dia,
à luta incerta e viril:

o pecado e Deus renegado e aceite,
a nostalgia do futuro inatingível,
o homem suplicando e odiando, odiando...

Depois da derrocada – um eco pairando
e o primeiro dia e tudo e o sétimo dia
e o fim e mais um passo, talvez!

E a poesia na busca incerta
e a revelação que tarda e não surge
e a treva medonha e o poema que se repete
e o fim e o princípio e o fim e o princípio
e o mistério insondável pelo século dos séculos!

Que assim não seja! (Kim 2001: 181)

Em *Os Quatro Cavaleiros*, de 1943, a partitura apocalíptica, para além de tropo unitivo, converter-se-á em dispositivo de arranjo poemático. As composições que integram a coletânea, macrotextualmente agregadas em torno da designação unificante de poema, mas distribuídas por secções com títulos de expressa ressonância elegíaca (“Poema para os companheiros de ontem”, “Campo de batalha”, “Nocturno para o poeta”)³ são antecedidas de uma epígrafe de Dylan Thomas, colhida num dos seus *Twenty-Five Poems*: “And death shall have no dominion”.⁴ A colocação liminar deste verso não é surpreendente. Se, por um lado, ele sinaliza “uma mudança significativa no diálogo da poesia portuguesa com outras tradições literárias, dando lugar de destaque à tradição anglo-americana” (Martinho 2007: 146) operada pelos poetas dos *Cadernos de Poesia*⁵, à escolha de Dylan Thomas não será estranha a circunstância de o seu lirismo, excessivo e excêntrico, poder ser lido, nas palavras de Joaquim Manuel Magalhães, como “celebração elegíaca do crepúsculo e da morte” (1979: 444). Coetânea das sequelas dramáticas da Grande Guerra, testemunha de um mundo onde vagueavam ainda os espantos dos “living dead left over from the war” (Thomas 2003: 45), a poesia de Dylan Thomas mobiliza o idioma apocalíptico, coligando-o com uma estilística da exuberância imagética e com a distensão oratória do verso. Diga-se, de passagem, que não terá sido accidental que os jovens poetas ligados ao movimento artístico de orientação

neorromântica *The New Apocalypse* tenham indigitado precisamente Dylan Thomas como sua figura tutelar.⁶ A epígrafe “Death shall have no dominion” institui um efeito deliberado de dissonância semântica. Com efeito, a promessa catafórica de ressurreição, triunfalmente anunciada no verso de Thomas – que, aliás, reproduz um passo bíblico colhido em Romanos 6:9, no qual Paulo declara que, uma vez ressuscitado Cristo, a morte não mais terá domínio sobre Ele –, é, numa lógica denegativa, desmentida pela consciência pungente da caducidade e da morte que se intromete nos poemas. A cenografia apocalíptica constitui, aliás, a isotopia subordinante dos textos que, numa derrogação concertada da euforia soteriológica da epígrafe, se encontram arrumados em séries autónomas. Todos, de modo explícito ou oblíquo, convocam “A fome, a peste, a guerra, / a morte!” (Kim 2001: 157), anunciadas pelos cavaleiros apocalípticos que culminaram no trágico *encore* que foi a Segunda Guerra Mundial. Como Wilfred Owen, em “Spring offensive”, os *War Poets* tinham já denunciado as improferíveis “superhuman inhumanities” (Owen 2014: 80) sofridas pelos soldados-mártires que, na Grande Guerra, tinham podido comprovar que “their feet had come to the end of the world” (*idem*: 78). A álgebra já familiar de uma barbárie recorrente tornava dispensável a invenção de uma nova retórica. Como sublinhou James E. Young, “the Holocaust, unlike World War I, has resulted in no new literary forms, no startling artistic breakthroughs; for all intents and purposes, it has been assimilated to many of the modernist innovations already generated by the perceived rupture in culture occasioned by the Great War” (2000: 5).⁷

Nas sequências intituladas “Poema para os companheiros de ontem” e “Campo de batalha”, a elocução é flagrantemente evocativa do *pathos* irónico dos *War Poets* ingleses. No primeiro caso, a ressematização do topos elegíaco do *ubi sunt*, em função do qual se interpelam os amigos de juventude desaparecidos em combate, permite a exploração do impacto performativo da sintaxe anafórica e interrogativa convencional e, conexamente, o desenvolvimento de uma linha de sentido antibucólica. O estilhaçamento da placidez campestre pela disrupção bélica, a convocação nostálgica de uma arcádia irremediavelmente transtornada, constituem aqui objetivos correlativos da perda de uma inocência pré-lapsária, isto é, anterior à catástrofe:

Companheiros das noites nevoentas à beira do Tamisa
onde estais agora?

– Apodrecendo a todas as chuvas e sóis,
atirados ao acaso para a rosa dos ventos,
misturados com a terra de todos os campos,
com todas as areias de todos os desertos,
com todos os gemidos e ódios e lágrimas,
com todos os sonhos desflorados?

Companheiros dos quatro pontos cardiais,
onde estais agora? (Kim 2001: 149)

Estes “companheiros dos cabos do mundo, / de mãos dadas, pelo fim do mundo!” (*idem*: 153) não são rostos sem nome, exumados do arquivo morto de uma memória musealizada. Chamam-se David, Margot, Cheng, Otto, porque, como relembra Paul Fussell citando Hemingway, em *A Farewell to Arms*, “abstract words such as glory, honor, courage, or hallow were obscene beside the concrete names of villages, the numbers of roads, the names of rivers, the members of regiments and the dates” (*apud* Fussell 2000: 21).

Em “Campo de batalha”, estenografia concisa das atrocidades da guerra, reemergem os estilemas terminais de extração bíblica – *v.g.* a referência às sete pragas do Apocalipse no quinto poema do conjunto –, dando lugar à pintura magoada de uma terra gasta. E em “Nocturno para o poeta”, no que parece um aceno à voga neorrealista do mito de Lorca,⁸ convertido, na década de ‘40, em verdadeira senha poética geracional, é evocado o poeta granadino e a sua voz insubmissa criminosamente silenciada. “Embora”, como com certo sarcasmo lembra Jorge de Sena, “muito neo-realista tenha chorado Garcia Lorca em verso, sem nunca o realmente ter lido” (1988b: 121), os pastiches lorquianos de Tomaz Kim não se limitam ao panegírico cívico do poeta de *Romancero Gitano*, emblema epocal da luta contra as liberdades tolhidas, mas instituem-se, por meio de uma replicação desenvolvida da toada do romanceiro tradicional, em verdadeiro exercício de homenagem estilística.

3. Na sequência de abertura de *The Waste Land*, intitulada “The burial of the dead”, formulava-se, deixando-a em silêncio suspensivo, a inquietante pergunta que se

sucede a todos os fins do mundo: “What are the roots that clutch, / what branches grow / Out of this stony rubbish?” (1984: 28). Na terra sem vida de uma Europa lacerada pela guerra, por onde germinar? Idêntica perplexidade pós-apocalíptica parece ecoar na poesia de Tomaz Kim, mesmo se nela ressoa ainda a vontade insurgente de inaugurar um *Dia de Promissão*, título profético da coletânea que o poeta dará a lume em 1945.⁹ Como se a fé num apocalipse pela revelação fosse compensatoriamente substituída pela fé num apocalipse pela revolução (Leigh 2008: 14)¹⁰. Nesta Parusia possível, relida à escala antropocêntrica, caberá ao homem não aceitar o inferno do mundo e restaurar, no fim dos tempos, o céu aberto que Cristo não pôde. O que parece certo é que todo o apocalipse é uma exortação à mudança, seja ela entendida como *wishful thinking* neorrealista ou, se queira chamar-lhe, mais simplesmente, esperança:

Não importa o que virá: céu aberto ou inferno!

Mesmo que a noite pareça não ter fim
e o desespero e a raiva nos amordacem,
mesmo que nos amarrem e nos batam...

O que importa é não aceitar de mão aberta
(quando a desejaríamos cerrada e cruel)
de olhos no chão e os lábios mordidos!

[...]

Não importa o que virá: céu aberto ou inferno!

Mesmo que os bosques se tornem pedra
e os jardins amanheçam cobertos de sal
e as montanhas e os vales sejam lava escorrendo
e o sol tenha rolado pelo espaço
e tenha tombado no mar e o tenha sorvido
e os mares sejam barrancos estéreis:
apenas rocha, areia e sol...
e na terra nua apenas charcos de sangue
bebendo o luar...

Não importa o que virá: céu aberto ou inferno!

O que importa é não aceitar a visão de sempre:
as mãos ansiosas, pedindo, pedindo, pedindo...
e sempre ignoradas! (Kim 2001: 179-180)

Bibliografia:

Carlos, Luís Adriano (2002), “A geração dos Cadernos de Poesia”, in Lopes, Óscar, & Marinho, Maria de Fátima (dir.), *História da Literatura Portuguesa. As correntes contemporâneas*, vol. 7, Lisboa, Publicações Alfa: 235-268.

Carlos, Luís Adriano, & Frias, Joana Matos (2004), “A poesia é só uma ou as palavras contra o tempo”, in *Cadernos de Poesia*, Porto, Campo das Letras: VII-XV.

Eliot, T. S. (1984), *A Terra sem Vida*, trad. Maria Amélia Neto, Lisboa, Edições Ática.

Fussell, Paul (2000), *The Great War and Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press.

Kermode, Frank (2000), *El Sentido de un Final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa Editorial.

Kim, Tomaz (2001), *Obra Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Leigh, David, S. J. (2008), *Apocalyptic Patterns in Twentieth-Century Fiction*, Notre Dame, University of Notre Dame.

Lisboa, Maria Manuel (2011), *The End of the World: Apocalypse and its aftermath in western culture*, Cambridge, Open Book Publishers.

Lourenço, Eduardo (1987), “Dialéctica mítica da nossa modernidade”, in *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d'Água Editores: 183-200.

- Monteiro, Adolfo Casais (1977), “Tomás Kim. Para a Nossa Iniciação”, in *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Sá da Costa Editora: 281-285.
- Mourão-Ferreira, David (1980), “Tomaz Kim. Acerca da sua poesia”, in *Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa, Edições Ática: 159-166.
- Magalhães, Joaquim Manuel (1979), *Consequência da Literatura e do Real na Poesia de Dylan Thomas*, Lisboa, Faculdade de Letras (dissertação de doutoramento policopiada).
- Martinho, Fernando J. B. (2007), “Pound e a poesia portuguesa contemporânea”, *Diacrítica*, n.º 21/3: 145-162.
- Owen, Wilfred (2014), *Wilfred Owen. Selected Poetry and Prose*, ed. Jennifer Breen, Nova Iorque, Routledge.
- Ramos, José Augusto M. (2002), “A literatura apocalíptica e a ideia de ordem e de fim”, *Revista Portuguesa de Ciência das Religiões*, n.º 1: 43-53.
- Sena, Jorge de (1988), “Da virtualidade poética à sua expressão – Tomaz Kim”, in *Estudos de Literatura Portuguesa – II*, Lisboa, Edições 70: 161-169.
- (1988b), “Poesia portuguesa de vanguarda: 1915 e hoje”, in *Estudos de Literatura Portuguesa – III*, Lisboa, Edições 70: 107-123.
- Simões, João Gaspar (1976), *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (Século XX)*, Porto, Brasília Editora.
- Simões, Manuel (1979), *García Lorca e Manuel da Fonseca. Dois poetas em confronto*, Milão, Editoriale Cisalpino-La Goliardica.
- Thomas, Dylan (2003), *The Poems of Dylan Thomas*, Nova Iorque, New Directions Publishing Company.
- Young, James E. (2000), *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven, Yale University Press.

Paulo Alexandre Pereira é licenciado em Português/Inglês, mestre em Literatura Comparada e Doutor em Literatura. Exerce funções como professor auxiliar no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, onde tem lecionado várias disciplinas na área da Literatura Portuguesa e desenvolvido atividades de investigação no domínio dos Estudos Literários. É autor de *A Beleza Imortal das Catedrais. Afonso Lopes Vieira e a Imaginação Medievalista* (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009) e de vários ensaios dispersos por publicações nacionais e internacionais. Integrou a equipa de investigação dos projetos *Teografias. Literatura e Religião* e *A Fábula na Literatura Portuguesa: Catálogo e História Crítica*.

NOTAS

¹ O ascendente estético-doutrinário e poético de T.S. Eliot nos autores da geração dos *Cadernos de Poesia*, e particularmente em poetas como Tomaz Kim e Ruy Cinatti, ambos com formação anglo-saxónica, foi já amplamente reconhecido por, entre outros, Luís Adriano Carlos, que sustenta que estes «desempenham um papel decisivo na reorientação do campo de leitura literária para o domínio anglo-americano, com relevo para a produção de T. S. Eliot (cf., por exemplo, no nº 6, o poema ‘Improvisado com sugestões eliotianas’, de Tomaz Kim, e o repetido anúncio, na terceira série, da publicação de *The Waste Land*, em tradução do mesmo poeta)” (Carlos 2002: 240). Para além de, no âmbito da sua actividade de académico, ter prefaciado e anotado os *Ensaaios de Doutrina Crítica*, de Eliot, a presença do autor de *The Hollow Men* na obra de Tomaz Kim rastreia-se logo na obra de estreia *Em Cada Dia se Morre...* No poema intitulado “Súplica”, o vocativo “Ó cidade irreal” é nitidamente decalcado de *The Waste Land*.

² Ocupando-se da ideia de ordem e de fim na literatura apocalíptica, José Augusto Ramos observa que “as imagens omnipresentes na apocalíptica incidem frequentemente sobre o fim de uma fase ou de um ciclo histórico ou até sobre o fim do mundo. Elas são drásticas no exprimir o confronto com a desordem reinante. Os cataclismos referidos ou, mais propriamente, sugeridos são gritos de raiva e apelos de militância. Estas perspectivas globalizantes traduzem, neste meio, a urgência das expectativas e o dinamismo da combatividade bem como a radicalidade da tarefa que a pretendida utopia impõe. O fim universal é uma garantia de limpeza e purificação de toda a desordem. Este fim assim descrito não é uma catástrofe iminente que se lamenta; é, pelo contrário, o reordenamento urgente, evidente e já adveniente” (Ramos 2002: 48-49).

³ Como destacou já Jorge de Sena, a propósito da disposição dos textos em sequências nos livros de Tomaz Kim, “os poemas de cada grupo são realmente os poemas daquele grupo, e o nome dado a este só, quando prévio, chega a ser fundamental” (Sena 1988: 166).

⁴ O poema, composto em 1933, foi inicialmente publicado no *New English Weekly* e, em 1936, coligido em volume em *Twenty-Five Poems*.

⁵ Na introdução à reprodução fac-similada dos *Cadernos de Poesia*, salientam Luís Adriano Carlos e Joana Matos Frias que “o que distingue estes poetas dos seus coetâneos neo-realistas, igualmente testemunhas de uma Europa em chamas e de um País oprimido [...] é desde logo a sua atracção pelos escritores britânicos da geração de 30 congregados em torno da revista *New Verse*, inspiradora de Tomaz Kim no projecto original dos *Cadernos*” (Carlos & Frias 2004: VIII-IX).

⁶ Como, a propósito dos poetas do *The New Apocalypse* refere Joaquim Manuel Magalhães, “este movimento, que nunca constituiu um grupo organizado, surge como uma busca de acentuação de outros valores poéticos dos anos 30, dominados pela poesia social da geração de Auden. [...] Os seus poemas voltam-se para a exploração do mundo íntimo, dos mitos e de um universo imaginístico próximo da tradição gótica. Surgidos num contexto de guerra, é natural que a sua poesia reflecta a morte, a dor, a depressão que dominam os tempos, e que uma visão subjectiva e magoada do presente seja predominante [...]. A acentuação do sentimento, uma visão pessimista da História, a condição humana entendida como catástrofe, a dor face á ausência de felicidade colectiva são o tom deste neo-romantismo poético que estende a sua influência à pintura e à música do tempo e atinge várias publicações literárias de então” (Magalhães 1979: 250-251).

⁷ Como acentua Joaquim Manuel Magalhães, “A centralidade da resposta humana, transubstanciada em poema, que os poetas de 14-18 deram ao impacto do real, criou, em relação ao homólogo acontecimento de 39-45, uma expectativa enorme quanto ao que adviria para a poesia inglesa da experiência de uma nova geração face à catástrofe que estava vivendo” (1979: 409-410).

⁸ Como nota Manuel Simões, “De facto, a idade do poeta, a circunstância do seu fuzilamento ter ocorrido dois meses após o início da guerra civil e, sobretudo, a notoriedade mundial do seu génio criador, levantaram com justiça um clamor indignado, transfigurando-lhe a arte em símbolo de uma bandeira, assim se criando o que poderíamos chamar ‘o mito Lorca’ ”. (1979: 28). E acrescenta ainda que “parecem ter sido os neo-realistas os que melhor aproveitaram da leitura da sua poesia”, ressaltando, contudo, que “o que em Lorca fora descoberta estética, adesão sentimental, ardente simpatia, é agora (com o neo-realismo) a expressão da consciente aspiração dos povos à sua emancipação” (*idem*: 33-34; 36).

⁹ Para João Gaspar Simões, “quando em 1945 aparece o seu *Dia de Promissão*, poema em cinco cantos, é como se assistíssemos a um *requiescat in pace* de toda a humanidade “apodrecendo, no silêncio dos dias e das noites’ ” (1976: 386). Como certamente sintetizou Luís Adriano Carlos, “em breves palavras, esta poesia hesita entre uma euforia da solidariedade humana e um pessimismo decadentista paralisado pelos

‘estertores dum mundo que acaba’ e confinado ao murmurar solitário de ‘rimas de asco e sílabas de agonia” (2002: 242).

¹⁰ O formulação, retomada por David J. Leigh, no seu estudo sobre os paradigmas apocalípticos na ficção do século XX, foi colhida num ensaio de M. H. Abrams intitulado *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*: “Faith in an apocalypse by revelation had been replaced by faith in an apocalypse by revolution, and this now gave way to faith in an apocalypse by imagination or cognition... The mind of man confronts the old heaven and earth and possesses within itself the power... to transform them into a new heaven and a new earth, by means of a total revolution of consciousness”.