

RETRATO DE JOVEM MULHER SOBRE FUNDO ALEGÓRICO: AUSTIN CLARKE, A IRLANDA E O CORPO *

1. O Poeta, a Crítica e a Tradição

Cumpra-se uma obrigação que a crítica instituiu: poucos serão os ensaios e artigos publicados nas últimas décadas sobre Austin Clarke (Dublin, 1896-1974) que se não inscrevam, com a referência ao «injusto esquecimento» do poeta durante parte importante da sua vida e carreira, no processo da sua redescoberta crítica. Decorridos mais de trinta anos sobre o seu início, e dezasseis sobre a morte de Clarke, esse processo não terá tido, contudo, o impacto suficiente para que o (re)conhecimento da obra de Clarke ultrapasse o âmbito do espaço crítico e literário irlandês com facilidade idêntica à experimentada por poetas mais recentes — e isto apesar de importantes nomes do *Establishment* literário britânico e americano terem sido dos primeiros a sublinhar o quanto a poesia do século XX poderia vir a dever a Clarke.

Donald Davie, que ensinava no *Trinity College Dublin* em 1956, terá sido o primeiro de vários poetas e críticos a contribuir decisivamente para a recolocação de Clarke no primeiro plano das atenções, ao publicar uma recensão entusiástica de *Ancient Lights*¹, o volume de poemas que Clarke tinha feito imprimir particularmente no ano anterior, e com o qual interrompera um silêncio de dezassete anos na sua produção lírica (a actividade literária que tinha entretanto mantido, em especial no drama em verso, tinha também passado praticamente despercebida). Seis anos depois, seria a vez de Charles Tomlinson

* Uma versão mais curta deste ensaio foi apresentada, sob a forma de comunicação, ao XI Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos (Lisboa, Março de 1990).

¹ A recensão em causa surgiu em *Irish Writing* N.º 24, Spring 1956.

se pronunciar sobre o volume *Later Poems*, de modo igualmente inequívoco:

To my mind, this is undoubtedly *the* literary event of 1961. (...) Clarke deserves the reputation of the most important Irish poet writing today ².

Deste modo se inaugurava uma exaltação de Clarke pela crítica que, ainda nos anos 60, encontraria marcos importantes em ensaios de (entre outros) Maurice Harmon, W. J. Roscelli e Augustine Martin ³; e que acompanharia, em *crescendo*, a produção lírica que Clarke, numa resposta prolífica à alteração radical da sua fortuna junto de público e crítica, manteve até à sua morte. Os *Collected Poems*, que se encontravam já em preparação a essa data, e seriam publicados logo após, ostentavam na Introdução, de Liam Miller, o reiterar da valoração de Clarke-em-contexto que Tomlinson afirmara: «...this book (...) collects all the published poetry of *our most important Irish literary figure since Yeats*» ⁴. Em anos anteriores este juízo teria colidido apenas com o lugar a atribuir a Patrick Kavanagh, como se depreendia de palavras de Augustine Martin a este respeito:

Ten years ago Kavanagh was regarded as Ireland's leading poet, just as surely as Austin Clarke is now considered to have taken his place ⁵;

em 1974 a afirmação de Liam Miller tinha de ser lida como um tributo à grande figura que acabava de desaparecer... mas também como uma opinião *francamente* discutível: por essa altura já uma geração mais recente de poetas, quase todos do Ulster, tinha vindo

² *Poets and Mushrooms: A Retrospect of British Poetry in 1961*, «Poetry», 100, N.º 2, 1962, p. 113.

³ HARMON, H. — *The Later Poetry of Austin Clarke*, «The Celtic Cross», ed. Ray B. BROWNE *et al.*, West Lafayette, Ind., Purdue U. P., 1964, pp. 39-55; ROSCELLI, William John — *The Private Pilgrimage of Austin Clarke*, «The Celtic Cross», pp. 56-69; MARTIN, Augustine — *The Rediscovery of Austin Clarke*, «Studies», LIV, Winter 1965, pp. 408-434.

⁴ Itálicos nossos. MILLER, Liam (ed.) — *Austin Clarke: Collected Poems*, Dublin/London, The Dolmen Press/Oxford U. P., 1974, p. V.

Todas as citações de poemas de Clarke neste ensaio serão referidas a esta edição, indicando-se no corpo do texto apenas as páginas em causa.

⁵ MARTIN — *Op. cit.*, p. 409.

introduzir dados e valorações novos na cena literária irlandesa, colocando Seamus Heaney no lugar, que hoje ninguém lhe contestará, de «the best Irish poet since Yeats»⁶ — para além de reconhecer um antecessor em Kavanagh, e não tanto em Clarke.

O que ninguém negará a Clarke, contudo, é a importância de alguém cujo percurso, em extensão, evolução, e momentos de excelência, reflecte, como possivelmente nenhum outro, o desenvolvimento das tradições da poesia (não apenas irlandesa) deste século. É esse o sentido do tributo de um outro poeta, Thomas Kinsella:

The body of Clarke's poetry, flawed or not, constitutes one of the notable modern poetic careers; a view of modern poetry which does not take his work seriously into account is not adequate;

de um dramaturgo como Thomas Kilroy:

[Clarke] stands at the portals of contemporary writing, acknowledged and respected by his younger fellows before he died.

But even the way we feel about Clarke is significant: the keyword is respect, not a particular urgent response to what he has to say...;

ou do crítico Sean Lucy:

Austin Clarke is a key figure in the development of Irish poetry in English (...) an exemplar in the development of *living* tradition without whom it is hard to imagine the wide-ranging achievement of the post-war Irish poets⁷.

⁶ Um juízo produzido por Robert Lowell no *Observer* a propósito do volume *North* (1975), e que, de tão repetido em anos recentes, se tornou um lugar-comum particularmente incomodativo para o próprio Seamus Heaney, pela carga institucional que comporta e pelas expectativas bárdicas que em regra se lhe associam.

⁷ KINSELLA, Thomas — *The Poetic Career of Austin Clarke*, «Irish University Review», vol. 4: 1, Spring 1974, p. 131; KILROY, Thomas — *The Irish Writer: Self and Society 1950-1980*, «Literature and the Changing Ireland», ed. Peter Connolly, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1928, p. 183; LUCY, Sean — *The Poetry of Austin Clarke*, «The Canadian Journal of Irish Studies», vol. IX: 1, June 1983, p. 21.

Quer isto dizer que a atenção crescente prestada a Austin Clarke desde o fim da década de 50 até à sua morte incidiu necessariamente sobre mais do que a (aliás pujante) fase final da sua produção poética. Ao recordar, quase vinte anos depois, o juízo produzido em 1956, Davie não só o poderia reforçar com o conhecimento do grande e último período da poesia de Clarke, como propunha o reconhecimento, *também* nas primeiras fases da sua escrita, das qualidades que elogiara em *Ancient Lights*:

I well remember [a slim and flimsy booklet of 1955], (...) the startled incredulity with which I learned that poetry of such avant-garde brilliance and power was the work of a man who had been a figure on the Irish literary scene for forty years, whose earlier writings moreover (...) had displayed similar or equal virtues over many years⁸.

Não se trata, note-se, de reclamar uma homogeneidade de excelência para a obra de Clarke — Davie não comete essa imprudência, a que nem mesmo se entregam os sectores da crítica irlandesa mais vulneráveis aos hoje tão-falados sentimentos de culpa pelo anterior esquecimento do poeta⁹. Será, isso sim, a rejeição clara da perspectiva segundo a qual o Clarke da primeira metade do século só muito a custo poderia ser considerado como mais do que um epígono das feições mais esgotadas do *Irish Literary Revival*, comprazendo-se em re-elaborações da matéria céltica (como acontecia nos seus poemas narrativos *The Vengeance of Fionn* (1917) e *The Sword of the West* (1921). Esta leitura, porventura poucas vezes formulada de modo tão explícito, mas que poderá ter estado por detrás da famosa exclusão a que Yeats votou Clarke, quando lhe coube organizar o *Oxford Book of Modern Verse* (no qual, contudo, incluía outros poetas irlandeses hoje considerados menores), é agora

⁸ DAVIE, Donald — *Austin Clarke and Padraic Fallon*, «Two Decades of Irish Writing», ed. Douglas Dunn, Cheadle, Ches., Carcanet, 1975, p. 46.

⁹ Sobre a tradicionalmente complexa relação entre artista e público na Irlanda, ver DEANE, Seamus — *A Short History of Irish Literature*, London, Hutchinson, 1986, pp. 166, 277; MARTIN — *op. cit.*, pp. 408-9; notar ainda uma afirmação de Davie no ensaio supra-citado: «Irish readers in general began to esteem Clarke only after non-Irish readers had begun to notice and applaud him.» (DAVIE — *A. Clarke and P. Fallon*, p. 47).

colocada no plano do preconceito gerado por uma flagrante falta de atenção àquilo que Clarke publicava entre 1929 e 1938, e ao modo como resolvia a questão do seu comprometimento com temáticas irlandesas sem se enfeudar irremediavelmente a modelos anquilosados.

Esse comprometimento é, aliás, a dimensão mais directamente responsável pela centralidade hoje reconhecida a Clarke na tradição irlandesa, e que Sean Lucy, como vimos, sublinhava de modo inequívoco. Nunca Clarke abdicou da sua crença nas possibilidades de desenvolvimento próprio e autónomo de uma poesia irlandesa *em inglês*; a opção pelo inglês distanciava-o, é certo, de alguns dos pronunciamentos mais radicais de um movimento como o *Irish Ireland* que, nas décadas de vinte e trinta, se definia pela rejeição global da «Anglo-Irlanda» em qualquer das suas manifestações:

The Irish nation is the Gaelic nation; its language and literature is the Gaelic language; its history is the history of the Gael. All other elements have no place in Irish national life, literature and tradition ¹⁰;

mas essa opção corresponderia à consciência em Clarke da inelutável «morte» do irlandês como veículo cultural e literário efectivo — e não a um menor compromisso com os valores da *identidade* e da *tradição*, que Clarke contribuiria para inscrever obsessivamente na cultura e na literatura irlandesas do séc. XX. Num ensaio que viria a escrever em 1935, e que se assume de modo mais ou menos explícito como texto programático, Clarke partia da verificação do estado da poesia irlandesa pós-*Revival* — «Irish poetry seems to be rapidly approaching a state of destitution» ¹¹ — para um diagnóstico que incluía a atribuição, se bem que discreta, de responsabilidades, e a prescrição de vias para uma evolução autónoma. A uma certa benevolência para com o próprio *Revival*, que o entusiasmara na juventude, mas do qual podia agora distanciar-se criticamente, Clarke juntava a apreciação do percurso seguido por Yeats, olhado com um misto de admiração, pela capacidade demonstrada de se impor como modelo na poesia

¹⁰ T. Corcoran, citado por BROW, Terence — *Ireland: A Social and Cultural History 1922-79*, Glasgow, Fontana Paperbacks, Collins, 1981, p. 63.

¹¹ CLARKE, Austin — *Irish Poetry To-Day*, «The Dublin Magazine», vol. X: 1, (New Series), January-March, 1935, p. 26.

inglesa, e de recriminação (cuidadosa) pelo abandono, que daí decorria, de um projecto irlandês:

An important event which cannot be ignored in any discussion of the present state of Irish poetry is the return of Mr Yeats to the main sources of English literature. «For many years», writes Mr L. A. G. Strong, «English poets have united in acknowledging W. B. Yeats as their leader. (...)» (...) Magnificent as the poet's later work is, we have to realise that it is steeped in the rich imaginative associations of English literature (...) When we consider the numerous essays, articles, lectures and theories which Mr Yeats devoted to the cause of an independent Irish art, we may well feel that the very ground on which we once stood so firmly has been undermined ¹².

Mas o ponto crucial deste ensaio residirá na manobra argumentativa pela qual Clarke irá simultaneamente justificar o curso da obra de Yeats, e apontar a sua não-viabilidade como modelo para uma tradição irlandesa (no que é também uma das primeiras demonstrações explícitas de reconhecimento do «problema» que Yeats representou, e nalguns aspectos representa ainda, para as gerações imediatamente posteriores de poetas irlandeses ¹³):

Must our literature be no more than a clearing-house or a training depot? Far from thinking this, I would suggest that Mr Yeats' development actually proves our case. When we match the jigsaw puzzles of his various phases, we can see that his flightiness belongs to the adventurous, restless Anglo-Irish type of the past, those writers who, lacking lares of their own, were extraordinarily responsive and adaptable to any environment in which they happened to find themselves (...) Mr Yeats, coming too soon before the new forces of racial recovery, was

¹² *Idem*, p. 28.

¹³ Donald Davie, no ensaio já citado, tem uma das formulações mais conhecidas e frequentemente citadas desta questão: «When a poet so great as Yeats is born to a country as small as Ireland, this is a wonderful windfall for everyone *except the poets*. (...) Even today, (...) Yeats must figure as the great ventriloquist; if they relax their concentration for a second (...) they find themselves transformed into puppets sitting on the great ventriloquist's knee» (*op. cit.*, pp. 41-2).

unable to find that complete identification of interests which others found, and with rare artistic integrity continued his search. turning to the metaphysical Anglicans and modern intellectual encyclopaedism. In expressing so completely his own type, Mr Yeats presents us with the case for integrity¹⁴.

Fundar a tradição irlandesa no exemplo de Yeats... sendo esse exemplo apresentado como excluindo, por necessidade, o próprio Yeats... Deste modo se precede à expatiação literária do «Mestre», ao som de elogios de despedida.

Mas como pretende Clarke, afinal, definir as feições inconfundíveis de uma tradição irlandesa? Dirigir-se-á quer à difícil questão da *língua*, quer à (relativamente menos melindrosa) da *identidade* cultural e social. Em relação à primeira, contrariará Lascelles Abercrombie, que afirmara numa recensão de outro poeta irlandês:

«It is odd that our non-English nationals should forget that if they write their poetry in English, they write it in the tradition of English poetry, for in poetry you cannot get away from the artistic tradition of the medium»¹⁵.

Evocando as formas e a dicção da poesia gaélica, Clarke defenderá ser a sua recuperação o modo de renovar e autonomizar a poesia irlandesa em inglês — uma prática que há muito tinha inaugurado na sua própria obra, quer através da recriação de formas fixas da lírica tradicional, quer da transposição para inglês de processos característicos da prosódia gaélica, como o recurso sistemático à assonância. Sobre este último aspecto se pronunciará, aliás, com algum desenvolvimento, nos últimos parágrafos do ensaio.

Mas interessr-nos-á mais, de momento, o modo como Clarke encara a questão da *identidade*, e o modo de a recriar na «sua» tradição poética — porque é também nesse ponto que irá justificar a escolha de um período histórico específico como quadro inspirador e pano de fundo para a fase em que a sua poesia entrara anos antes. Um dos argumentos fundamentais radica numa oposição com uma longa linhagem enquanto instrumento (supostamente útil) de distinção entre ingleses e irlandeses, e que Clarke invoca (com sensatez?) numa

¹⁴ CLARKE — *op. cit.*, pp. 28-9.

¹⁵ *Idem*, p. 30.

versão de V. S. Pritchett, de incidência mais socio-económica, e que se abstém das implicações étnico-rationais que a dualidade em causa por vezes assumiu:

«There are two kinds of society in Europe: the modern, mechanized and irreligious, possessing an international economic homogeneity; and the less powerful, non-mechanized society which is only at the beginning of the struggle of its values and traditions against the machine, and is still nationalist in tendency and essence. And as there are two societies in Europe, so there are two literatures, one in the main European current and the other outside it»¹⁶.

Para a assunção na sua poesia daquilo que sente ser o carácter do irlandês, decorrente de tais distinções, Clarke sondara já imaginativamente a História, em demanda de um tempo no qual radicar as qualidades em causa (tradicional, não-mecanizado, religioso...). A resposta, óbvia na sua poesia a partir de 1929, trouxera o afastamento definitivo do tempo mítico, céltico e pagão que o *Revival* lhe inspirara para as obras da juventude, e a sua substituição por uma Idade Média monástica, de grandes realizações do espírito na Irlanda, e que parecerá a Clarke (como veremos) especialmente adequada à representação de grandes conflitos morais de uma identidade irlandesa. Em 1935, no ensaio que vimos a citar, Clarke explicitava essa escolha, (para a qual procurava em Unamuno um apoio), e insistia no seu «separatismo» literário:

«I feel within myself a medieval soul», exclaims Unamuno,
and if we have his courage, many of us, too, must take up
that cry.

(...)

¹⁶ *Idem*, p. 29. Para as afinidades entre esta ideia e as elaborações sobre o carácter «céltico» dos irlandeses, enquanto tentativa de explicação de «peculiaridades» da sua história e identidade face à Inglaterra, ver DEANE, Seamus — *Arnold, Burke and the Celts*, «Celtic Revivals», London, Faber, 1985, pp. 17-27; igualmente Denis DONOGHUE procede a algumas reflexões sobre este tema em *We Irish*, Brighton, Harvester, 1986, pp. 4 segs.; para uma inserção e justificação de temáticas afins a um nível filosófico e de história das ideias, ver KEARNEY, Richard (ed.) — *The Irish Mind*, Dublin, Wolfhound, 1985 (especialmente a Introdução, da autoria do ed.).

If we can express eventually our own scholastic mentality in verse, I believe that our art will lead us not towards, but away from English art¹⁷.

2. Fala uma mulher jovem de milénios

O poema «The Young Woman of Beare» integra o volume *Pilgrimage* (1929), com o qual Clarke inaugurara, na sua prática poética, as opções que encontrámos no ensaio de 1935. O título tem, para leitores irlandeses, a virtude retórica de evocar uma referência imediatamente reconhecível e indiciar uma atitude autorial face a ela centrando-se esse efeito na surpresa que o qualificativo «young» provoca: é que «The Old Woman of Beare». ou «The Hag of Beare»¹⁸, é o título de um famoso poema tradicional irlandês (de um anónimo do séc. IX), existente em várias versões, colocado na voz de uma personagem que veio a ser assimilada pela cultura popular, e que se enriqueceu ao longo de séculos com diferentes conteúdos e níveis de significação. A atitude característica da velha de Beare é a de lamento pela juventude perdida, e pela admiração, prazeres e riquezas de que a beleza em tempos exibida lhe tinha permitido usufruir — recordados com uma franqueza que a citação de algumas estrofes, a título de exemplo, ajudará a compreender:

Chariots at high speed
And horses seizing the prize,
there was a flood of them once.
And I bless the King who gave them.
(...)
Nothing but narrow bones
you will see when you look at my arms.
But they did sweet business once
round the bodies of mighty kings.

¹⁷ CLARKE — *op. cit.*, p. 29.

¹⁸ A primeira versão do título, que será talvez a mais comum, é a escolhida por Brendan Kennelly na tradução que apresenta em *The Penguin Book of Irish Verse* (2nd edition, Harmondsworth, Penguin, [1981] 1986); Thomas Kinsella, por seu lado, na sua edição de *The New Oxford Book of Irish Verse* (Oxford/New York, O. U. P., 1986) prefere traduzir como «The Hag of Béara». As estrofes que abaixo transcrevo pertencem a esta última tradução.

(...)

I wasted my youth from the start
and I'm glad I chose to do it.
If I'd 'leaped the wall' only a little
would this cloak be any the newer?

A insistência nos favores de reis, e a confissão desinibida e impenitente da entrega aos ditames do corpo, que sobressaem nestas estrofes, são duas das feições que contribuem para a identificação dos sentidos alegóricos que a velha de Beare assume, e que estudiosos das mitologias célticas não deixarão de radicar em atributos da mais básica das divindades: afinal, como lembra Lorna Reynolds,

Ireland (...) once participated in that bronze-age culture in which the dominant divinity had been female, the great, all-powerful Mother Goddess¹⁹.

Mas a leitura da «velha de Beare» e do seu discurso do Poder e do corpo deixa-se ancorar em sentidos simultaneamente mais precisos e mais profundos, que vão desde a derivação da soberania a partir da deusa que personifica a terra, à sacralização da união sexual com a divindade como meio único de assegurar a legitimidade do Poder; vejamos como, respectivamente, John Hill e Proinsias MacCana nos apresentam a linhagem, e o peso na cultura irlandesa, deste padrão mítico-alegórico:

The vision of the land personified by a female entity (...) is part of the psychic heritage of many earlier civilizations. Mythologists believe its origins go back to the theme of sacral kingship (...) the nuptial union between the king representing the sun god and the queen, representing the earth mother (...) What has been handed down to us from early Irish literature shows that the theme of sacral kingship was one of the most cherished properties of Celtic imagination.

In Irish tradition it would be hard to exaggerate the importance of this idea of the land and its sovereignty conceived

¹⁹ REYNOLDS, Lorna — *Irish Women in Legend, Literature and Life*, «Woman in Irish Legend, Life and Literature», ed. S. F. Gallagher, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1983, p. 12.

in the form of a woman. (...) In the great poem (...) 'The Hag of Beare' (...) the whole texture of the poem is shot through with subtle allusions that delicately presume her essential identity with the land and the landscape of Ireland ²⁰.

Os hábitos mentais de representação da terra, e da Irlanda, como entidade feminina, contribuem por necessidade para que a presença da mulher na literatura irlandesa seja notável, indo desde as figuras alegóricas que dão voz à Irlanda em conções da tradição popular, ao papel comparativamente activo e independente desempenhado por personagens do drama ou da narrativa — passando pelas imagens do feminino que enformam com frequência a lírica. No mesmo ensaio em que identifica os temas (em seu entender) centrais à poesia contemporânea irlandesa («identity, racial definition, and the erotic»), Maurice Riordan realça o facto de esses temas serem percebidos, representados e erotizados *como femininos* por alguns dos mais importantes poetas da contemporaneidade na Irlanda (Riordan estuda Clarke, Kavanagh, Montague e Heaney):

The sexual relationship between the poet and his subject, moreover, is not incidental or merely a conceit: on the contrary, poets frequently use erotic language when broaching such subjects as cultural identity, history or landscape ²¹.

Para uma leitura de «The Young Woman of Beare» são estas algumas das referências que importa, então, ter em conta, como fazendo parte do corpo de ideias e imagens que Clarke reescreve, ao assumir criativamente a tradição. Como veremos, ao reinventar o discurso da mulher de Beare Clarke pretenderá, nos antípodos do burlesco ou da paródia, mas não sem humor, instituir um gesto

²⁰ HILL, John — *An Archetype of the Irish Soul*, «The Crane Bag», vol. 1: 2, 1977, pp. 52-3; MacCANA, Proinsias — *Women in Irish Mythology*, «The Crane Bag», vol. 4: 1, 1980, pp. 7, 9.

²¹ RIORDAN, Maurice — *Eros and History: On Contemporary Irish Poetry*, «The Crane Bag», vol. 9: 1, 1985, p. 49. Para alguns dos pontos afiorados no último parágrafo, ver ainda: MacCANA — *Op. cit.*, p. 10; BHROLCHAIN, Muireann Ní — *Women in Early Irish Myths and Sagas*, «The Crane Bag», vol. 4: 1, 1980, pp. 12-18; O'BRIEN, Maire Cruise — *The Female Principle in Gaelic Poetry*, «Woman in Irish Legend, Legend, Life and Literature», ed. Gallagher, p. 36.

de confiança nos sentidos associados à personagem original e renovar-lhes a força mítica, ao mesmo tempo que gera a coexistência entre um registo íntimo e humano e a universalidade da dimensão alegórica.

Começemos por um aspecto desta dimensão que se deixa reconhecer mesmo antes de atentar no texto em pormenor: uma característica de deusa da soberania, que a velha de Bear, a um nível fundamental de leitura, incarnava, era a juventude sempre renovável; a sua identidade com a terra ou o país fazia com que a sujeição à velhice e à mortalidade lhe fosse imposta apenas por um esvaziamento de soberania (aquilo que a deusa existia para conferir), ou pela inexistência de quem a quisesse/pudesse possuir para lhe renovar a juventude e a beleza — sendo várias as lendas irlandesas em que ocorre o *topos* da velha que, prometendo poder e glória, consegue persuadir um jovem a deitar-se com ela, assegurando desse modo o seu rejuvenescimento imediato²². Diga-se que a representação da Irlanda, recorrente em momentos de exacerbação nacional, como mulher que se lamenta e pede o sacrifício de filhos/irmãos/pretendentes, dificilmente poderia encontrar um lugar mais claro de radicação no imaginário. Contudo, no poema de Clarke, propor a mulher de Beare como *nova* poderá, mais do que significar um gesto de afirmação nacional triunfante (nem Clarke é um nacionalista no sentido em que alguns dos participantes no *Irish Literary Revival* o eram, nem «The Young Woman of Beare» é «Cathleen Ní Houlihán»²³), equivaler a uma actualização deste tema que confira potência mítica ao acto de (re)escrita — o acto que rejuvenesce a velha, e que a «condena», como se lê num passo do poema (todo ele colocado na primeira pessoa), à perpetuidade do desejo:

It is my grief that time
Cannot appease my hunger;
I flourish where desire is
And still, still I am young. (p. 168)

²² Para este tema da *puella senilis*, ver HILL — op. cit., p. 53; MacCANA, op. cit., p. 7.

²³ Recorde-se que nesta peça de Yeats a velha personificando a Irlanda visita um dos seus «filhos» para o persuadir a lutar por ela, após o que abandona a casa, já rejuvenescida. A peça termina, recorde-se, com as palavras:
— Did you see an old woman going down the path?
— I did not, but I saw a young girl, and she had the walk of a queen.

Este é, contudo, um dos poucos momentos em que a mulher de Beare se lamenta no poema de Clarke: a atitude predominante é de júbilo na pujança da carne, indissociável ao longo do poema da universalidade do seu desejo, do desejo que suscita, e da disponibilidade para saciar um e outro — ou seja, para *se* cumprir. A diversidade de homens a quem se entrega, traçada ao longo do poema, é indicada pelas suas condições sociais ou ocupações: «horsemen», «a big-booted captain», «a Flemish merchant», não descurando os mais pobres pescadores, mas não deixando também de ascender aos confortos e segredos dos poderosos:

I whispered with the statesmen,
The lawyers that break land. (p. 169)

Este facto contribui para o estabelecimento inequívoco do valor alegórico da mulher de Beare também neste poema de Clarke: os homens que marcam o seu percurso de encontros sexuais valem sempre, repita-se, pela classe ou ocupação que os identifica, sendo os únicos nomes próprios no poema os de grandes famílias nobres ou de guerreiros dos sécs. XIII e XIV (de Burgo, Ormond, MacWilliam), um cenário histórico atribulado que a mulher atravessa indiferente, segura na intemporalidade da carne e da atracção que ela gera. Se a referência geográfica das suas andanças sexuais a confirma como representação da Irlanda (encontramo-la ao longo do poema em Beare, «the islands», Lough Corrib, Limerick, «the Curragh», «the Pale») ²⁴, a paisagem social que percorre identifica-a também como personificação alegórica do corpo e do desejo. É, aliás, às (des)lealdades que esta última dimensão lhe impõe que esta mulher de Beare é, antes de mais, fiel — e poderá residir aqui uma das grandes diferenças entre a mulher (velha) de Beare da tradição popular e a mulher (nova) de Beare no poema de Clarke: é que se na primeira a dimensão sexual *valia como* alegoria política, na totalidade das implicações e das lealdades que impunha, em Clarke ela autonomiza-se, celebra a sobe-

²⁴ De notar que os poemas do volume *Pilgrimage* assentam em larga medida no tema da viagem (como o próprio título sugere) — próximo, afinal, da preocupação com *lugar(es)*, que será uma marca distintiva da poesia irlandesa, e que Clarke assume também de modo marcante nesta colectânea. A este respeito, veja-se DENMAN, Peter — *Austin Clarke: Tradition, Memory and Our Lot*, «Tradition and Influence in Anglo-Irish Poetry», ed. Terence Brown and Nicholas Grene, London and Basingstoke, Macmillan, 1989, (pp. 63-78), p. 67.

rania *do* corpo, e problematiza a relação com a vertente política — porque a universalidade da sua entrega não contempla facções, divisões entre exércitos, entre invasor e invadido. Poder-se-á argumentar que na longa lista de exemplos de personificações femininas da Irlanda a sua representação como jovem leviana que se entrega ao estranho/ /estrangeiro (ou seja, ao poder «masculino» e imperial inglês) não é incomum, e Clarke poderia estar consciente dessa feição, integrável na leitura alegórica de «The Young Woman of Beare» — mas o que sobressai do comportamento e do discurso da mulher neste poema é a indiferença soberana face aos acasos e à sorte da História:

Strange armies tax the south,
Yet little do I care
What fiery bridge or town
Has heard the shout begoin —
That Ormond's men are out
And the Geraldine is in. (p. 164)

Ou não concluíssem estes versos uma estrofe que começara com a afirmação (literalmente) triunfal:

I am the bright temptation
In talk, in wine, in sleep.
Although the clergy pray
I triumph in a dream.

Desenha-se nestes versos uma oposição que fases posteriores da poesia de Clarke viriam a revelar como fundamental na sua obra — para alguns, o conflito fundamental em Clarke: aquele que opõe a carne aos espírito, ou pelo qual se afirmam as prerrogativas e o direito ao prazer de um corpo que se quer livre das peias colocadas à sua fruição por um entendimento da espiritualidade que o inibe, o castiga e o proscreeve ²⁵.

²⁵ Para o estudo desta questão em poemas de *Pilgrimage*, ver SCHIRMER, Gregory A. — *The Poetry of Austin Clarke*, Notre Dame, Ind., Univ. of Notre Dame Press, 1983, pp. 31 segs.; também HARMON — *op. cit.*, pp. 43-4. Para um estudo da poesia de Clarke do ponto de vista de «the most urgent problem of his life — his sexual guilt», ver FRAZIER, Adrian — 'The Cod-Bewildered Schoolboy': *Austin Clarke's Later Poetry*, «Éire-Ireland», XIV: 2, Summer 1979, pp. 52-67.

Essa proscricção intransigente encontrou-a Clarke desde a infância na Igreja Católica irlandesa, que viria a ser o alvo preferido das sátiras escritas com e após *Ancient Lights*; nos poemas de *Pilgrimage*, a que «The Young Woman of Beare» pertence, o conflito é exorcizado pela celebração da carne, ou pela sua dramatização face ao pólo extremo do ascetismo e do rigor monástico — devendo-se a escolha de Clarke da Idade Média como cenário para *Pilgrimage* também às possibilidades que, em seu entender, lhe oferecia para a representação exacerbada dos extremos em conflito. O desafio que a celebração da carne em poemas como «The Young Woman of Beare» constituía podia estar ainda por detrás do tom deleitado com que Clarke se referiria no seu ensaio de 1936 a formas poéticas da tradição gaélica que se ocupavam da representação do pecado, e da invectiva dirigida ao clero:

...the confession form, those poems in which poets confessed publicly their exciting sins, their hard drinking, immorality and, I fear, frequent mockery and vituperation of the clergy²⁶.

Da atracção gerada para os pecados (quase) impenitentemente confessados pela mulher de Beare teremos oportunidade de tratar um pouco adiante; quanto ao clero, directamente invectivado por Clarke apenas em poemas posteriores, encontra já no discurso e nas circunstâncias de «The Young Woman of Beare» uma derrota, consumada em cada triunfo da mulher — que o poema repetidamente coloca em oposição e incompatibilidade com a Igreja e o clero. Consideremos, desta perspectiva, a primeira estrofe:

Through lane or black archway,
The praying people hurry,
When shadows have been walled,
At market hall and gate,
By low fires after nightfall;
The bright sodalities
Are bannered in the churches;
But I am only roused
By horsemen of de Burgo
That gallop to my house. (p. 163)

²⁶ CLARKE — *op. cit.*, p. 31.

O movimento que o primeiro verso implica, pelos recantos sinuosos de uma cidade ao cair da noite, é justificado no segundo verso por um propósito, o da oração: a gente que se apressa pelas ruelas é gente que reza, ou vai rezar, sendo o espaço em que existe e se move definido nos cinco primeiros versos como estreito («lane»), e de uma escuridão («black archway», «after nightfall») apenas atenuada pelo centro emblemático de uma domesticidade mais obscura do que viva e acolhedora («low fires»), porque indiciada pelas sombras que projecta («shadows ...walled») e não por uma capacidade de iluminar. Luz e insígnias festivas estão presentes, contudo, nos dois versos seguintes; como qualidades do lugar de destino dos que se movem pela cidade no crepúsculo: «the churches».

O contraste mais significativo nesta primeira estrofe não é, contudo, o que se verifica entre o exterior e o interior da igreja, mas entre este e o outro lugar de demanda que o último verso nos apresenta (a casa da mulher), e entre os sete versos iniciais e os três últimos. O contraste estabelece-se antes de mais entre «os outros» e «eu» — o pronome é antecedido da adversativa — sendo os primeiros «the praying people», e a segunda (implicitamente) quem não reza, e quem se diz, para além disso, «(só) despertada», ou «excitada (apenas)» por quem a procura; no primeiro dos sentidos de (*only*) *roused*, é por viver o crepúsculo como início, e não fim de um dia, que a oposição da mulher a «the praying people» se define; no segundo sentido, começa a revelar-se a incompatibilidade entre a mulher e a Igreja, não só por as belezas do culto, que atraem os outros, lhe serem indiferentes, mas por se declarar «excitada apenas» pelos cavaleiros que a procuram (para encontros sexuais, como as estrofes seguintes confirmarão, e como a identidade avançada pelo título já fazia prever), caindo deste modo, por abstenção e por transgressão, sob o anátema da Igreja.

A esta relação de conteúdo antitético entre a primeira e a segunda parte da estrofe associa-se um paralelismo que acentua as suas implicações blasfemas. Dois movimentos têm lugar ao crepúsculo: o dos que rezam, para a Igreja; o dos que gozam, para casa da mulher de Beare, que deste modo se sugere como o seu próprio culto. Para além disso, Clarke faz com que o segundo destes movimentos surja como mais atraente do que o primeiro: nos seus protagonistas — guerreiros (porventura nobres), e não a gente anónima das ruelas escuras — e na sua urgência e celeridade, significada na concisão com que é apresentado (três versos, por oposição a sete),

e na escolha de *gallop*, mais preciso e retoricamente mais eficaz do que *hurry*.

Estabelecida deste modo, logo na primeira estrofe, a incompatibilidade fundamental entre a mulher de Beare e a Igreja será frequentemente acompanhada da afirmação triunfal das vitórias obtidas. Avatar das belezas do corpo, o espaço da mulher de Beare é o do sonho, que nenhuma reza ou pregação submete:

I am the bright temptation
In talk, in wine, in sleep.
Although the clergy pray,
I triumph in a dream. (p. 164)

Vitórias que se traduzem, inequivocamente, na expansão do pecado nos lugares onde vive ou alguma vez foi vista, e em pequenas vinganças secretas pela marginalidade para que é relegada pelos seus comportamentos:

The women at green stall
And doorstep on a weekday,
Who have been chinned with scorn
Of me, would never sleep
So well, could they but know
Their husbands turn at midnight,
And covet in a dream
The touching of my flesh.
Small wonder that men kneel
The longer at confession. (p. 164)

À medida que o poema progride, contudo, o triunfalismo da mulher é atenuado; o receio face ao clero, contrastando com o desafio das primeiras estrofes, parece instalar-se, e a capacidade de exercer a tentação, e de fruir, é agora exercida subrepticamente:

Unknown there to the clergy,
I stayed with him to sin. (p. 167)
Few dealers could be tempted
Who drank upon the fair day:
The black friars preached to them
And frightened me with prayers. (169)

Levando mais longe esta mudança de atitude, ao sugerir a perspectiva da derrota e da perdição (que o desfecho do poema, contudo, não confirmará), a penúltima estrofe estabelecerá porventura o contacto com o discurso da velha de Beare da tradição popular — cujo lamento é difícil não relacionar historicamente com a vitória do Cristianismo, ao vir destronar, das práticas mais do que do imaginário, as velhas divindades, incluindo a deusa da soberania...:

I am the dark temptation
Men know — and shining orders
Of clergy have condemned me.
I fear, alone, that lords
Of diocese are coped
With gold, their staven hands
Upraised again to save
All those I have corrupted:
I fear, lost and too late,
The prelates of the Church. (p. 170)

Esta estrofe será igualmente o ponto onde se torna mais evidente que, apesar da oposição movida ao clero e à Igreja pelo discurso do prazer, este não é um poema amoral: pelo contrário, a-mulher-de-Beare-segundo-Clarke recorre constantemente aos juízos e ao léxico tradicionais da moralidade cristã para descrever e qualificar os seus comportamentos e as respectivas implicações, sem recusar nunca sentido a termos e valores como «pecado», «arrependimento», «salvação», «consciência», «mal», «culpa», etc., mesmo em passos do poema muito distantes ainda dos receios e retracção da penúltima estrofe, com a inversão que ela opera no adjectivo que antecede *temptation* (de «I am the bright temptation», numa estrofe anterior e também já citada, para «I am the dark temptation»); alguns exemplos ajudarão a tornar claro este ponto:

Half in dream I lie there
Until *bad thoughts* have bloomed (p. 164)
Show but a white knee-cap
Or an *immodest smile* (p. 165)
... a shame
That brings ill and *repentance*,
When they might pinch and *save*

Themselves ...

My common ways began

In *idle thought and courting.* (p. 166)

I stayed with him to *sin.* (p. 167)

... *conscience lost in flame.*

(...)

... a nape

That leads men into *wrong.* (p. 168)

... in that corner house

Of *guilt...* (p. 169)²⁷

Apesar da sua frequência, e do rigor fulminante de alguns dos seus momentos, este contra-discurso da moralidade não chega, em contexto, a tornar-se dominante: Clarke cria os mecanismos retóricos necessários para assegurar ao discurso do erotismo uma atracção que relativiza ou anula a condenação moral. Um dos processos mais evidentes traduz-se na associação do desejo e do prazer ao son(h)o, com uma eficácia exibida, desde logo, na segunda estrofe do poema:

Gold slots of the sunlight
Close up my lids at evening.
Half clad in silken piles
I lie upon a hot cheek.
Half in dream I lie there
Until bad thoughts have bloomed
In flushes of desire.
Drowsy with indulgence,
I please a secret eye
That opens at the Judgment. (p. 164)

Clarke rodeia este quadro de abandono, e de prelúdio da entrega física às paixões, de uma grande beleza; como dado primeiro e fundamental, a luz é dourada, conotando a excelência associável a um tempo raro, breve, crepuscular — ou seja, de transição, de passagem: do dia para a noite, tempo natural do prazer neste lugar (o leito de uma mulher passional), mas também da consciência diurna para o sonho, preparado no segundo verso pelo cerrar das pálpebras. Os

²⁷ Itálicos nossos.

versos seguintes exploram este sentido da passagem, do processo contemplado a meio do seu curso, no corpo e na consciência de si da mulher: ao descrever-se «Meio vestida» («Half clad»), cria expectativas para a nudez (que a noite consumará), mais do que chama a atenção para o luxo das sedas que a (semi) vestem, pese embora a utilidade retórica de uma metonímia táctil (a suavidade da pele contígua à seda), e a antítese implícita entre a frescura da seda e o calor da face («hot cheek»); por outro lado, o paralelismo existente entre os terceiro e quarto versos e o quinto, apoiado na repetição anafórica de «Half», projecta a (auto-) contemplação e descrição da mulher para um estado (apenas) semi-onírico — que é portanto também de consciência parcial, essencial ao seu despertar para o desejo, concluído nos versos seguintes. A aura de encanto que a referência ao sonho comporta projecta-se, portanto, quer para a imagem descrita da mulher em abandono no leito, quer para os processos psicológico-emocionais, e sequentemente físicos, que atravessa: em contexto, como já atrás sugeríamos, os «maus pensamentos» passam da condenação moral a referência imaginativamente excitante, porque enquadrada (desresponsabilizada, desculpabilizada?) por «dream» e «desire», e metaforicamente envolvida em beleza, no seu crescimento, por uma imagem floral — *bloomed*. De notar também que os versos seis e sete não tornam obrigatória a leitura de «bad thoughts» e «flushes of desire» (uma imagem obviamente orgástica) como experiência só da mulher, podendo significar o efeito da sua contemplação, real ou imaginativa, nos homens que a cobiçam (outras estrofes colocá-la-ão a povoar sonhos masculinos). Os dois últimos versos sublinham a ênfase visual em toda a descrição, exibição e conhecimento da mulher — e sugerem a blasfémia, no prazer que dela pode retirar «a secret eye», abrindo-se para um Juízo (a maiúscula é aqui decisiva...).

A universalidade da jovem mulher de Beare, que já acima comentámos da perspectiva dos níveis de significação mítica, afirma-se também na circunstância de a atracção gerada por Clarke para a sua experiência sexual se definir pelas mais diversas formas, e com apoio em *loci classici* da representação literária do amor: o envolvimento sentimental da sedução ao ar livre, numa noite junto ao mar —

He drew me from the seas
 One night, without an oar,
 To strip between the beach

And dark ribs of that boat.
Hard bed had turned to softness —
We drowsed into small hours. (p. 167);

a excitação do rapto por um guerreiro a cavalo:

My fear was less than joy
To gallop from the tide;
Hooded among his horsemen,
MacWilliam bore me tighter. (p. 167);

o sentido fortemente transgressivo e de violência passional na posse
à luz do sol, na praia:

For the fire has got a story
That while the nets were drying,
I stretched to plank and sun
With strong men in their leather; (p. 166);

o conforto nos haveres da amante burguesa, que, embora modestos,
são enumerados com sentido de propriedade:

Soon with a Flemish merchant
I lodged at Thomond Gate
I had a painted bedpost
Of blue and yellow ply,
A bright pot and rich curtains
That I could pull at night. (p. 168);

ou a influência da cortesã de alta roda entre os poderosos:

At night I entertained him
Between the wine and map;
I whispered with the statesmen,
The lawers that break land. (p. 169)

Vários deste sentidos reúnem-se num grupo de quatro estrofes
que contém alguns dos passos mais frequentemente citados para a

ilustração de processos e características da poesia erótica de Clarke. Trata-se também da única das muitas uniões sexuais que a mulher de Beare experimenta neste poema a ser descrita em pormenor. Os primeiros versos colocam-nos perante um equilíbrio não-resolvido entre um sentido comercial, de prostituição (que dificultaria, por si só, a representação como belo do encontro sexual), e o envio para um dos mais famosos episódios da mitologia clássica:

...[I] laugh among lace pillows,
For a big-booted captain
Has poured the purse of silver
That glitters in my lap. (p. 165)

Se Júpiter inseminava Danae sob a forma de uma chuva de ouro, o capitão que visita a mulher de Beare verte-lhe no colo uma bolsa de prata: metáfora sexual, sem dúvida — mas também simples paga por serviços a prestar, um sentido apenas parcialmente redimido pela referência mitológica e alegorizante. Clarke pretende claramente que as distâncias permaneçam óbvias: a «substituição» do ouro de Júpiter pela prata do capitão não é gratuita, e as «grandes botas» mantêm o capitão pesadamente humano e grosseiro.

Heavily é, aliás, a primeira palavra da estrofe seguinte, com a qual se inicia a descrição do encontro sexual, na qual se realça até ao limite uma característica do erotismo de Clarke já por nós referida mas não suficientemente demonstrada — que ele assenta de modo decisivo na percepção visual do corpo feminino, sendo as imagens associadas a outros sentidos claramente minoritárias e incidentais:

Heavily on his elbow,
He turns from a caress
To see — as my arms open —
The red spurs of my breast.
I draw fair pleats around me
And stay his eye et pleasure,
Show but a white knee-cap
Or an immodest smile —
Until his sudden hand
Has dared the silks that bind me.

See! See, as from a lathe
My polished body turning!
He bares me at the waist
And now blue clothes uncurl
Upon white haunch. I let
The last bright stitch fall down
For him as I lean back,
Straining with longer arms
Above my head to snap
The silver knots of sleep. (p. 165)

É ao *ver* os seios que o homem se sente impelido para o movimento decisivo — a imagem das esporas serve este sentido, e articula-se também adequadamente com as «grandes botas» do capitão para sugerir a posse iminente a que a percepção do seu «peso» no primeiro verso também não é alheia; é detendo-lhe o *olhar* na contemplação do corpo aos poucos exibido que a mulher lhe retarda o gesto, mas lhe confere maior urgência — visando esse gesto a remoção das sedas que ainda impedem a posse *visual* plena, prévia e (neste poema) necessária à consumação do encontro sexual.

Os dois primeiros versos da segunda estrofe citada, toda ela exacerbante do prazer na nudez e na sua exibição, enfatizam ainda mais este predomínio da visão; a imagem, diga-se, é potencialmente táctil, uma vez que a concepção do corpo girando num torno, ou numa roda de oleiro, é indissociável da percepção das/pelas mãos que o moldam e percorrem, fundamental também para o conteúdo erótico; o convite a essa percepção é, contudo, formulado em termos visuais: a mulher de Beare dirige-nos imperativa e exultantemente à contemplação do (seu) corpo que evolui e se levanta do leito, como num acto de Criação — sentido que a imagem da roda de oleiro (se assim a quisermos ler) serve perfeitamente, como mecanismo que molda formas, objectos (neste caso um corpo) a partir do material primeiro que é o barro...

São estes talvez os exemplos máximos da atracção pela qual Clarke subtrai o desejo e o corpo às peias do juízo moral(izante) em «The Young Woman of Beare»: junto à beleza do corpo que se mostra, frui e exulta, que convicção, que fortuna retórica para as simples e piedosas injunções à modéstia e ao recato que Clarke

ocasionalmente coloca na voz da mulher (com o propósito, exactamente, de as desvalorizar por confronto com o discurso do prazer?):

Young girls, keep from dance-hall
And dark side of the road;
My common ways began
In idle thought and courting. (p. 166)

Ao manipular com sucesso os recursos necessários à estetização do erótico, Clarke demonstra neste poema as qualidades de mestria técnica que constituíram um dos pontos mais sólidos do seu reconhecimento pela crítica e por outros poetas; Augustine Martin aclamava-o em 1965 como «the greatest poetic craftsman alive in the English speaking world», e destacava, entre outras características, «his gift of compression»²⁸; e Thomas Kinsella elogiava-lhe em 1974 «the particularity of observation (...), the direct sensual interest in things», declarando ainda:

Particularity, minute precision, is an element of artistic strength, and as it developed in Clarke's work, it is one of the reasons he has become an important poet²⁹.

Do rigor e precisão referidos por Kinsella é a imagética do corpo nas estrofes que acima citávamos um bom exemplo; quanto às qualidades de concisão e compressão de sentido, sendo embora mais flagrantes em fases posteriores da obra de Clarke, deixam-se representar nalguns passos de «The Young Woman of Beare», e de forma notória nos versos que se seguem imediatamente às duas estrofes que acima considerávamos em pormenor:

Together in the dark —
Sin-fast — we can enjoy
What is allowed in marriage. (p. 166)

Difícilmente a significação contida nos dois primeiros versos poderia ser mais concentrada sem romper a discursividade (o que Clarke, por

²⁸ MARTIN — *Op. cit.*, p. 433.

²⁹ KINSELLA — *Op. cit.*, p. 129.

muito elíptica que a sua sintaxe se venha a tornar, nunca chega verdadeiramente a fazer). O neologismo *sin-fast* é quase um emblema dessa capacidade de concentração de sentido, e (lembrando-nos ser também a inventividade linguística uma das marcas progressivamente acentuadas da escrita de Clarke) comporta a transgressão e a urgência do acto sexual, a rapidez na consecução de um prazer pecaminoso; uma relação paradoxal pode, contudo, estar ironicamente presente, em especial se tomarmos *fast*, numa segunda leitura, não como advérbio mas como substantivo, significando o «jejum» — a experiência radicalmente oposta à gratificação dos sentidos que tem lugar entre a mulher de Beare e o capitão, e que serve em regra para expiar ou redimir o «pecado»... A ilicitude que rodeia este encontro sexual é feita contrastar, no terceiro verso, com a legitimidade dos mesmos actos no casamento — e o resto da estrofe é dedicada a prosseguir essa reflexão:

The jingle of that coin
Is still the same, though stolen;
But are they not unthriftly,
Who spend it in a shame
That brings ill and repentance,
When they might pinch and save
Themselves in lawful pleasure?

O facto de, sem proscrever o prazer, tão-somente sugerir as vantagens de o fruir dentro do enquadramento que a moralidade tradicional e as práticas sociais para ele prevêem, e de ser colocada na interrogativa, torna esta reflexão significativamente diversa das injunções e advertências (pouco convincentes, como vimos) surgidas noutras estrofes. Para além disso, a referência literária possivelmente por detrás deste passo introduz-lhe outro grau de complexidade; os versos agora citados contêm, de facto, ressonâncias de alguns sonetos de Shakespeare, em especial dos primeiros versos dos sonetos 4 e 129:

Unthriftly loveliness, why dost thou spend
Upon thyself thy beauty's legacy?

Th'expense of spirit in a waste of shame
Is lust in action...³⁰

³⁰ SHAKESPEARE, William — *The Sonnets and A Lover's Complaint*, ed. by John Kerrigan, Harmondsworth, Penguin, 1986, pp. 78, 141.

Clarke poderá ter encontrado no soneto 129, um dos sonetos dedicados à *dark Lady*, representando o sexo como dissipação, luxúria, vergonha, e conseqüente culpa, um exemplo maior da atitude que o seu discurso do prazer na voz da jovem mulher de Beare pretende exorcizar (como atrás sugerimos), atitude essa que neste passo encontraria, possivelmente pela única vez no poema, expressão credível correspondente à importância e aos perigos que Clarke desde cedo lhe reconheceu e quis denunciar. Quanto ao sentido a atribuir à citação do soneto n.º 4, ela é menos linear: integra-se esse soneto de Shakespeare num grupo que lembra ao jovem patrono, a quem o poeta se dirige, a necessidade da procriação, tentando neste caso afastá-lo da auto-preocupação narcísica que o impede de dedicar o seu amor a outrem (servindo-se Shakespeare para isso de um léxico comercial, jurídico e da usura). Se quiséssemos retirar desta referência todas as implicações e conseqüências, os últimos cinco versos da estrofe em causa teriam de ser lidos como, em alternativa à proposta de um juízo negativo sobre o sexo extra-conjugal, uma verberação por práticas masturbatórias — o que resulta alheio às temáticas e desenvolvimento global do poema, mas seria por certo bem recebido por sectores da crítica mais atentos aos reflexos na lírica de Clarke de circunstâncias por ele próprio reveladas em escritos autobiográficos³¹.

Sem pretendermos iniciar neste ponto outras vias de leitura de Clarke, interessar-nos-á fundamentalmente sublinhar como, em especial com o passo agora considerado, Clarke não deixa de introduzir os dados necessários ao encontro neste poema de manifestações agónicas das forças em degladição permanente na sua obra — de entre as quais se destacam imperativos do espírito interpretados como opondo-se ao apelo da carne, ou, em termos mais concretos e situados, a doutrina moral relativamente ao sexo da Igreja Católica irlandesa no séc. XX e a insurreição contra tais princípios dos que neles vêm um intolerável despotismo³². «The Young Woman of Beare», sem

³¹ Em *Twice Round the Black Church* (London, Routledge and Kegan Paul, 1962) Clarke conta como na infância foi repreendido por um padre, em confissão, por o ter levado a entender, erradamente ou não, que incorrera em masturbações. O ensaio de Adrian Frazier já citado é um exemplo da utilização desta circunstância, entre outras, para uma leitura da obra de Clarke à luz da sua «culpa sexual».

³² Será este, aliás (e de novo), um tema central quer à obra de Clarke, quer, mais globalmente, à literatura irlandesa do nosso século: para Terence Brown, «the most frequent explicitly religious theme in twentieth-century Irish

ser nunca explícito a este respeito (como as suas sátiras o viriam a ser), e sem nunca perder de vista o enquadramento alegórico — não obstante a expressão particularizada e concreta de emoções e desejos — é, contudo, um dos poemas em que Clarke assume de modo mais militante a defesa das prerrogativas do corpo, precisamente porque não está nunca em causa o triunfo (retórico) do discurso do prazer: noutros poemas do volume *Pilgrimage* a perspectiva ascética e de verberação moral é representada de um modo que permite, porventura, a expressão mais clara e equilibrada das dualidades. Apesar dos receios, dos pressentimentos de perdição que a penúltima estrofe contém (como vimos), o poema termina com a mesma disposição onírica e de abertura ao surgimento do desejo que as primeiras estrofes testemunhavam:

I turn a drowsy side —
That dreams, the eye has known,
May trouble souls to-night. (p. 170)

Quarenta e um anos após a publicação de «The Young Woman of Beare», Clarke incluiria no volume *Orphide and other poems* a sua versão de um relato mítico irlandês sob o título «The Healing of Mis», a história de uma mulher recuperada da loucura, e da permanente fuga ao contacto humano nos bosques onde se refugiou, através do estabelecimento de uma relação sexual³³. Numa nota a esse poema, escreveria Clarke: «This ancient story seems to anticipate the curative methods of Freud». A atracção construída para a voz eminentemente humana que perpassa por «The Young Woman of Beare» será um dos modos de advogar esta crença na dimensão sexual como factor de salvação do Homem e da sua restituição aos equilíbrios nos quais se encontra e assume todas as potencialidades — consequentemente, parte inalienável da sua integridade. Mas será também, numa perspectiva mais larga, lugar de demonstração de um dos méritos crescentemente reconhecidos pela crítica em Clarke: a sua

writing is the struggle of the individual against the constraining nets of an all-encompassing religious authority and its demands.» — *Ireland's Literature: Selected Essays*, Giggingstown, Co. Meath, The Lilliput Press, 1988, pp. 49-50.

³³ O poema surge em *Collected Poems*, pp. 509-16. Para a referência a diferentes versões do mito, ver MacCANA — *op. cit.*, pp. 8-9.

persistência na validação poética da dignidade humana³⁴, e nas dimensões da liberdade (de ordem individual, social, política) que lhe deveriam ser consequentes, e que Clarke considerava seriamente coarctadas no seu país. Sentidos de leitura descobertos num seu poema de 1929 encontram, assim, o seu lugar como feições de um discurso poético que, de 1917 a 1974, se assume, progressivamente de modo mais expícito, como um discurso intransigentemente libertário — face à Irlanda e ao corpo.

Rui Carvalho Homem

³⁴ Vide SCHIRMER, Gregory A. — 'A Mad Discordancy': Austin Clarke's Early Narrative Poems, «Éire-Ireland», XVI: 2, Summer 1981, p. 20.