

O INCESTO NA LITERATURA E NA HISTÓRIA: Uma Análise Das Obras Oitocentistas *Mathilda*, de Mary Shelley, e *The Cenci*, de Percy Shelley

INCEST IN LITERATURE AND HISTORY: An Analysis of the Nineteenth-Century Works *Mathilda*, by Mary Shelley, and *The Cenci*, by Percy Shelley

Luana da Silva de SOUZA¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar a temática do Incesto, presente em duas obras escritas por pessoas inglesas oitocentistas, sendo elas *Mathilda* (1820), de Mary Shelley e *The Cenci* (1819), de Percy Shelley. Buscamos através da História Intelectual estabelecer relações entre o universo mental dos indivíduos do séc. XIX em relação ao Incesto e a criação destas duas obras literárias, utilizando assim a obra ficcional como documento historiográfico. Realizamos ainda uma revisão bibliográfica das análises interpretativas sobre ambas as obras e utilizamos os autores Lévi-Strauss e Freud para entender as origens da proibição do Incesto como forma de contextualização do tema. Através de um esforço analítico apontamos que ambas as obras apresentam uma abordagem crítica e histórica em relação ao tema do incesto, situando-o no contexto do período em que foram escritas.

Palavras-chave: História, Literatura, Ficção, Incesto.

Abstract: This article aims to analyze the theme of incest in two works written by nineteenth-century English authors: *Mathilda* (1820) by Mary Shelley and *The Cenci* (1819) by Percy Shelley. Using the lens of Intellectual History, we establish relationships between the mental universe of 19th-century individuals and their perspectives on incest, treating these literary works as historiographical documents. Additionally, we draw on the theories of Lévi-Strauss and Freud to understand the origins of the incest prohibition. Through analytical efforts, we highlight that both works present a critical and historical approach to the theme of incest, situating it within the context of the period in which they were written.

Keywords: History, Literature, Fiction, Incest.

Introdução

Duas obras literárias oitocentistas escritas por ingleses têm como parte de sua trama o incesto. São elas: “*Mathilda*” de Mary Shelley e “*The Cenci*” de Percy Shelley. *Mathilda* foi concluída em 1820, mas publicada pela primeira vez em 1959, depois da morte de Mary Shelley, devido à temática tabu para a época; *The Cenci* foi escrita em 1819, e apesar de ser um poema em forma de peça, não foi levada ao palco no século XIX.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em História (PPGH) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Federal de Santa Maria. Bolsista CAPES-DS. E-mail: theluana2010@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-9155-2145>.

Antes de começarmos a trabalhar sobre a presença do incesto nestas obras literárias, é necessário contextualizar os autores que as criaram. Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851) foi escritora, dramaturga, ensaísta e biógrafa, tendo sido filha de dois autores ingleses que tiveram enorme destaque. O pai dela chamava-se William Godwin (1756-1836), e foi jornalista, filósofo, político e novelista; e a mãe dela chamava-se Mary Wollstonecraft (1759-1797), e era escritora e filósofa.

Em relação ao nascimento de Mary Shelley, dez dias após o parto, Mary Wollstonecraft morreu devido a uma febre puerperal, o que devastou William Godwin, que se viu sozinho frente aos cuidados de sua primeira filha, além de ter ficado responsável pela criação de sua enteada, a primeira filha de Mary Wollstonecraft, Fanny Imlay (1794 – 1816). Mary cresceu sentindo-se culpada pelo óbito da sua mãe; outrossim, ela era incentivada pelo pai a ser uma intelectual tão exímia quanto a mãe. Desta forma, Mary teve acesso a uma educação diferenciada em relação às mulheres de seu tempo, visto que além de ser incentivada a ler e escrever em boa parte do seu tempo, ela constantemente tinha em sua casa a presença de grandes intelectuais da época, amigos e adoradores tanto de seu pai quanto de sua mãe, e foi assim que ela conheceu Percy Shelley, o grande amor de sua vida, e com quem pôde compartilhar muitas ideias e pensamentos, muitos deles presentes em suas obras.

Dele, temos a dizer que Percy Bysshe Shelley (1792 -1822) tinha nacionalidade inglesa, e foi um poeta, escritor, tradutor e ensaísta, tendo sido filho do casal Elizabeth Pilfold e Timothy Shelley. Timothy era membro do parlamento e juiz de paz de seu condado. Percy Shelley, por um tempo, foi educado em casa, e, logo após, frequentou o Eton College, tendo acesso, em 1810, à Universidade de Oxford. Na Universidade de Oxford, ele publicou um panfleto intitulado *The Necessity of Atheism (1811)*, atitude que causou sua expulsão e lhe uma fama ruim na Inglaterra. Percy chegou a se aventurar na prosa com obras como *Zastrozzi (1810)*, e *St. Irvyne: Or, The Rosicrucian: a Romance (1811)*, ente outras, mas foi como poeta que teve seu maior reconhecimento. Como aponta Maurois (1923), Shelley, nos últimos sete anos de vida, escreveu uma série de versos líricos, odes, poemas contemplativos e políticos. Morreu de forma trágica aos 29 anos, vítima de afogamento, devido ao naufrágio de seu barco.

História Intelectual na teoria crítica literária

Com o auxílio metodológico e teórico da História Intelectual, buscamos estabelecer relações entre o universo mental de dois escritores do séc. XIX no que

concerne à temática do incesto, e isso por meio da análise de suas obras literárias, mais especificamente as que apresentam tal assunto em suas narrativas.

Como aponta Giassone (1998), para o historiador que trabalha com história e literatura, a tarefa de interpretação consiste em um encontro, um momento de investigação e interpretação de uma obra literária particular; no nosso caso, trata-se de *Mathilda* e *The Cenci*, obras que, ainda de acordo com Giassone, não se encontram em um contexto exterior ao tempo e ao espaço, mas num tempo e num lugar determinados, segundo objetivos também determinados.

Para esse trabalho metodológico e teórico apontamos ainda as ideias de Dominick Lacapra e Ricoeur, pensando a escrita da história junto a obra literária. Sobre história e literatura, de acordo com Lacapra (1982):

[...] é comum a distinção entre história e literatura, em termos de que a história se preocupa com o reino dos fatos, enquanto a literatura transita pelo reino da ficção. É verdade que ao historiador não é permitido inventar fatos ou referências, enquanto o escritor “literário” se permite esta liberdade. Com relação a esta diferença, o último possui maior margem de ação ao explorar relações. Contudo, em outros níveis, o historiador faz uso de ficções e modelos heurísticos para orientar sua pesquisa factual. A questão que tento levantar é a de se o historiador se encontra restrito à reportagem e à análise dos fatos, naquilo em que se relacionam ao passado. De modo inverso, a literatura bebe, de modos múltiplos, na fonte do repertório factual, e o “transplante” do documentário tem um efeito de transferência, o qual invalida quaisquer tentativas de encará-la em termos de uma pura suspensão de referências à “realidade”, ou de transcendência do empírico ao puramente imaginário. Mesmo quando a literatura tenta enquadrar a realidade empírica ou suspender funções documentais mais simples, entra em uma práxis referencial, por meio da qual o texto documenta seu próprio modo de produção (Lacapra, 1982 apud Giassone, 1999, p.12).²

Desta forma, há um esforço, frente às reflexões de Lacapra, em ampliar o documento literário para uma ferramenta do conhecimento histórico. Destacamos ainda que tanto as obras literárias quanto os documentos se alinham com a noção de complementaridade, oferecendo uma abordagem historiográfica viável:

I would also argue that all forms of historiography might benefit from modes of critical reading premised on the conviction that documents are texts that supplement or rework ‘reality’ and not mere sources that divulge facts about “reality” (Lacapra, 1985, p. 11).³

Para Ricoeur (1997), a história e a ficção possuem uma relação singular, pois uma recorre à outra conforme o contexto discursivo.

A ficção é quase histórica tanto quanto a história é quase fictícia. A história é quase fictícia tão logo a quase-presença dos acontecimentos

colocados “diante dos olhos” do leitor por uma narrativa animada supre, por sua intuitividade, sua vivacidade, o caráter esquivo da passividade do passado, que os paradoxos da representância ilustram. A narrativa de ficção é quase história na medida em que os acontecimentos irreais que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é assim que eles se parecem com acontecimentos passados e a ficção se parece com a história. [...] A relação é, aliás, circular (Ricoeur, 1997, p. 329-330).

Ainda de acordo com Ricoeur, “a relação é, aliás, circular, poderíamos dizer que é como quase histórica que a ficção confere ao passado essa veracidade de evocação que faz de um grande livro de história uma obra-prima literária” (Ricoeur, 1997). Sobre o entrecruzamento entre história e ficção e sobre a representância do passado pela história, e ainda sobre as variações imaginativas da ficção, Ricoeur (1997), enfatiza:

Para concluir, o entrecruzamento entre história e ficção na refiguração do tempo repousa, em última análise, nessa sobreposição recíproca, com o momento quase histórico da ficção trocando de lugar com o momento quase fictício da história. Desse entrecruzamento, dessa sobreposição recíproca, dessa troca de lugares, procede o que se convencionou chamar o tempo humano, onde se conjugam a representância do passado pela história e as variações imaginativas da ficção, tendo como pano de fundo as aporias de fenomenologia do tempo. (Ricoeur, 1997, p. 332).

Giassone (1999), nos apresenta a seguinte ideia sobre a interpretação da obra literária pelo historiador.

Sem dúvida, a leitura e a interpretação de uma obra literária feitas por um historiador são algo particular, que distingue a história da crítica literária, pois está presente mais fortemente, nesse caso, a necessidade de “ultrapassar” o texto em sua “dimensão intervalar”, na acepção de João Alexandre Barbosa (1990), ou seja, nas instâncias onde estão presentes as relações entre texto e contexto, entre ficcionalidade e realidade, entre discurso e ação. Nesse sentido, devemos sempre lembrar que, embora não esteja necessariamente presente na obra literária um compromisso direto com a “verdade” histórica, seu autor nunca está totalmente ausente da realidade cotidiana de sua época, que ele, como agente social, vivencia e interpreta (Giassone, 1999, p. 13).

Ainda de acordo com Barbosa (1990), na obra literária não lemos somente as palavras impressas na página, pois para além das palavras, temos a intensidade com que os valores da linguagem, que são intrínsecos à literatura, são explorados, levando à problematização profunda de outros valores - como os filosóficos, psicológicos, sociais e históricos - que são transmitidos por meio da literatura.

Como aponta Baumer (1990, p. 24), há uma especial dificuldade em tentar definir o Romantismo, que provém, sobretudo, mais da natureza do movimento em si. Baumer (1990, p. 24), enfatiza que os românticos tendiam ao misterioso e davam importância ao sentimento e à expressão individuais, assim como também gostavam de paradoxos, os quais dificultavam a compreensão de suas expressões.

Entretanto, em um exercício de tentar definir o Romantismo, Baumer (1990, p.25) aponta:

Em resumo, o romantismo pode ser definido, portanto, primeiro de tudo, como um movimento europeu, que talvez tenha afectado mais profundamente a Alemanha, mas de forma alguma exclusivamente, uma vez que influenciou grandemente toda a Europa. Além disso, o Romantismo era mais do que um movimento artístico e literário. Após algum tempo, tornou-se um movimento filosófico, e os românticos também desenvolveram ideias sobre política e história (Baumer, 1990, p.25).

Ainda sobre uma possível definição do romantismo, Bowra (1949, p. 271) aponta:

The word "Romantic" has been used so often and for so many purposes that it is impossible to confine it to any single meaning, still less to attempt a new definition of it. Let it suffice that it is applied to a phase of English poetry which began in 1789 with Blake's Songs of Innocence and ended with the deaths of Keats and Shelley. This at least fixes a historical period, and there is no great quarrel about calling it the "Romantic age" (Bowra, 1949, p. 271) ⁴

Sobre o indivíduo romântico e como ele queria ser apresentado ao mundo, Baumer (1990, p. 42-43) enfatiza que:

Não havia consistência na imagem romântica do homem. Mas havia um denominador comum. O que todos os românticos estavam a tentar dizer, ainda que de modos diferentes, era que o homem era muito mais do que uma máquina pensante, que a natureza humana não podia ser considerada exclusiva ou primordialmente em termos de sentimento e "entendimento". Por outras palavras, o romantismo projectava uma maior visão do homem que o iluminismo. Mas, a visão romântica do homem não era necessariamente mais optimista. No seu ponto mais profundo, captava o trágico dilema do homem, as perturbações íntimas da sua alma provocadas pela presença de qualidades tanto divinas como sanguinárias " (Baumer, 1990, p. 42-43).

Sobre a poesia no Movimento Romântico, Bowra (1949, p. 1) comenta que a imaginação é fundamental, visto que para os românticos, sem a mesma, seria impossível fazer poesia. Anthony Burgess (1996, p. 198) aponta que ser poeta significava uma tremenda responsabilidade, uma vez que o poeta tinha a chave oculta dos mistérios do coração e da própria vida. Burgess (1996, p.198) acrescenta ainda que o poeta não era um

mero embelezador da vida cotidiana, mas o homem que dava vida a seu significado. Desta forma, no século XVIII, apesar da poesia ainda ser vista como um mero hobby de cavalheiros ociosos, com os românticos, torna-se uma vocação (Burgess 1996, p.198). De acordo com Burgess (1996, p.198), Percy Shelley proclamou: "Os poetas são as trombetas que cantam a batalha; os poetas são os legisladores não reconhecidos do mundo". Baumer (1990, p. 40) aponta ainda que para Percy Shelley, o poeta era mais do que humano, um visionário que participava do eterno, levantando o véu do "mundo oculto da beleza".

Raízes do Incesto e contexto histórico Inglês: breve explanação à luz da antropologia estrutural de Lévi-Strauss e da Psicanálise de Freud

Sobre a origem da palavra Incesto:

A palavra 'incesto' deriva de incestum, que quer dizer estritamente 'sacrilégio'. Incestum deriva de incestus, que significa 'impuro' e 'sujo'. Incestus, por sua vez, é forjada a partir do privativo in e cestus, que é uma deformação de castus, que significa "casto, puro". Assim incestus tem também o sentido de 'não casto'. Pode-se imaginar aí o cortejo de interditos feitos aos padres e às vestais. Mas com a evolução da língua, castus foi confundido com cassus, que significa 'vazio, isento de', até suplantá-lo como supino do verbo careo, que significa 'eu falta'. Incesto, portanto, poderia aí ser traduzido sem exagero por 'a quem nada falta' (Naouri, 1994 apud Machado, 2015).

Adentrando ao assunto, devemos apontar além da definição de incesto, a definição de família, visto que o assunto pertence à mesma.

Podemos definir a família como um tipo específico de agrupamento social, cujos membros estão vinculados por laços de parentesco. Ainda que essas uniões frequentemente impliquem certas interações fisiológicas entre os indivíduos em questão, a família, em grande parte, está determinada por normas culturais (Beals; Hoiyer, 1974 apud Cohen, 2021, p. 11)

Alguns dos autores que se dedicaram ao estudo do Incesto foram o antropólogo Lévi-Strauss e o psicanalista Sigmund Freud, partindo de referências teóricas e resultados diferentes em seus estudos, onde trabalharam com a origem da proibição do ato incestuoso em diversas culturas. Como aponta Namba (2018), na obra *As estruturas elementares do parentesco* (1982), o autor Lévi-Strauss refere-se à proibição do incesto como uma regra que se encontra em todos os povos e em todos os tempos, considerando-a até mesmo como uma regra universal que marca a passagem da natureza para a cultura. Já Sigmund Freud, em *Totem e tabu* (1913/1974), apresenta discussões a respeito das raízes e características do totemismo⁵ e do tabu, além de discussões sobre o horror perante

à possibilidade de uma relação incestuosa entre membros de um mesmo totem⁶; também há discussões sobre o tabu como uma proibição dentro do totemismo e as relações de amor e ódio despertadas por essas proibições (Amaral, 2019). Freud descreve o “Tabu”, como um termo de difícil precisão, uma vez que carrega dois sentidos contrários: “por um lado, ‘sagrado’, ‘consagrado’, e, por outro, ‘misterioso’, ‘perigoso’, ‘proibido’, ‘impuro” (Freud, 1913/1974, p. 38).

O mito grego de Édipo, reescrito por Sófocles, em forma de tragédia, por volta de 427 a. C, e que apresenta um caso de incesto, foi muito estudado por Sigmund Freud; daí foi que surgiu a expressão “Complexo de Édipo⁷”; para o psicanalista, a história de Édipo explicitaria a triangulação na constituição familiar, que poderia definir a estrutura psíquica do indivíduo (Pontes, 2004).

Sobre o uso dos mitos, nas análises de Freud:

A mitologia seria uma verdadeira fonte do inconsciente dos povos antigos, na qual apreendiam suas aspirações e seus terrores. Os personagens mitológicos que passeiam pela obra freudiana são elevados ao status de figuras do inconsciente, sustentando boa parte dos argumentos de sua construção metapsicológica, não sendo menos reveladoras da alma humana que os sonhos e os sintomas, mas abrindo uma visão em outra realidade e alargando a existência humana e suas possibilidades. Funcionam assim Édipo e Narciso: verdadeiras figuras-matrizes do inconsciente (Teixeira, 2005, p. 119).

Frente ao tabu do incesto, Lévi-Strauss (1982) aponta que regras universais são princípios indispensáveis para a vida em sociedade, sendo uma dessas regras a proibição do incesto, vista como uma medida de proteção, e tendo por finalidade defender a espécie dos resultados nefastos dos casamentos consanguíneos. (Lévi-Strauss, 1982, p. 51).

Ainda de acordo com Pontes (2004), a respeito da proibição do incesto para Lévi-Strauss (1982):

Para Lévi-Strauss a proibição do incesto, enquanto regra, é social, e, ao mesmo tempo é pré-social. Sua condição de pré-sociabilidade dá-se por sua universalidade, que impõe ao homem normas e atitudes, que inclusive estão determinadas por sua consciência. Acrescido a isso se verifica que a vida sexual, que está intimamente ligada à questão do incesto, é algo que expressa o grau máximo de natureza animal do homem e atesta na cultura, nas relações humanas, a sobrevivência dos instintos. A proibição do incesto é para o homem justamente a expressão da transcendência concretamente objetivada numa regra que ao mesmo tempo deixa entrever a satisfação de desejos individuais, que muitas vezes segundo este autor são os menos respeitados das convenções sociais assim como expressa também as respostas às tendências específicas que se sobressaem aos próprios fins da sociedade (Pontes, 2004, p. 9).

Apontamos ainda a importância da apropriação de categorias analíticas da Antropologia, integrando-as à esfera da História, em um movimento interdisciplinar, recorrendo aos escritos de Lévi-Strauss e Freud, para elucidar as origens da proibição do incesto, dada a escassez de material historiográfico sobre o tema. Seguimos para a questão do incesto no contexto inglês, considerando que os autores de ambas as obras têm origem britânica.

Kuper (2009), aponta que do século XII até o início do século XIX, o incesto na Inglaterra era assunto exclusivo das autoridades eclesiásticas, e somente em 1908, de acordo com Weeks (1981), a regulamentação legal do estado substituiu a eclesiástica no controle do incesto. Stevenson (2016) aponta que o incesto foi considerado crime na Escócia em 1567, e punível com a morte, sendo que a Lei do Incesto de 1567 incorporou ao direito penal escocês os princípios do Capítulo 18 do Livro de Levítico na Bíblia, usando a versão do texto da Bíblia de Genebra de 1562. A Lei em questão foi revogada somente em 1986.

Porém, como aponta Stevenson (2016), na Inglaterra, o incesto não foi criminalizado devido ao Ato de Elizabeth de 1576, que alinhou a idade de proteção sexual com a idade de casamento aos doze anos. Ainda no período vitoriano, de acordo com Houghton (1974), as pessoas fechavam os olhos para o que fosse feio ou desagradável, e fingiam não existir; desta forma, o incesto era uma questão que eles não estavam dispostos a enfrentar, visto que essa realidade criava contradições na lógica do ideal doméstico burguês.

Outrossim, de acordo com Adam Kuper (2009), no século XIX, famílias bem sucedidas na Grã-Bretanha criaram redes de alianças familiares com o casamento entre primos, fornecendo assim vantagens frente ao acúmulo de capital e cargos.

Breve Revisão Bibliográfica, Contexto e Análise das Obras

Adentrando a apresentação das obras que serão trabalhadas neste artigo, iniciamos por Mathilda, obra que foi extremamente importante para a recuperação de Mary Shelley após a morte de seu segundo filho, William (1816 – 1819), acometido de malária ou febre romana. Como aponta Gordon (2020):

O ato de escrever essas poucas palavras, ainda que amargas, ajudou Mary a se lembrar do consolo que sempre encontrava em seu diário. Foi o primeiro passo em sua jornada de volta à vida. A cada dia ela voltava a escrever, pouco a pouco, e quase que imediatamente após o registro acima, uma heroína chamada Matilda surgiu em sua imaginação, plena

e acabada, trazendo consigo uma história que, de muitas formas, era mais assustadores que Frankenstein.

"Um pouco de paciência, e tudo estará acabado". Mary grafou essas palavras em itálico, pois foram as palavras ditas por Wollstonecraft no leito de morte, e também pela mãe de Wollstonecraft, pouco antes de morrer, e pela figura da mãe no último romance de Wollstonecraft, *Maria*. A morte de Matilda une a jovem ao pai morto, mas as palavras da heroína também a vinculam à sua autora e à mãe de sua autora (Gordon, 2020, p. 337).

Elizabeth Nitchie (1943), aponta que no primeiro manuscrito de Mathilda, há uma parte intitulada "Fields of Fancy", que contém uma estrutura fantasiosa posteriormente abandonada em Mathilda:

O modo de contar a história no esboço final difere substancialmente daquele usado no rascunho. Em *The Fields of Fancy*, a história de Mathilda é ambientada por um quadro fantasioso. A autora é transportada pela fada Fantasia para os Campos Elísios, onde ouve o discurso de Diotima e encontra Mathilda. Esta, por sua vez, conta a sua história, que termina com a morte. No rascunho final, essa estrutura irrealista e largamente irrelevante é descartada: Mathilda, cuja morte se aproxima, (des)escreve ao seu amigo Woodville os detalhes completos da sua história trágica, que ela nunca tinha tido a coragem de lhe contar pessoalmente (Nitchie, 1943, tradução Guimarães, P., 2020, p.3).⁸

Sobre "*The Fields of Fancy*", Nitchie (1943) ainda acrescenta o interesse intrínseco de Mary e Percy pelos clássicos gregos, pois ambos estavam lendo Platão no período dessa escrita, e acrescenta que esse manuscrito revela a estreita conexão da escrita de Mathilda com a dor e a depressão de Mary.

De acordo com Christa Schönfelder (2013), a última versão de Mathilda é de fevereiro de 1820; entretanto, a obra só foi publicada em 1959, 108 anos após a morte de Mary Shelley⁹. Christa Schönfelder (2013), aponta que, por meio de uma amiga da família, Maria Gisborne, Mary enviou o romance ao pai em maio de 1820, solicitando ajuda a Godwin para a devida publicação de Mathilda; mas, Godwin recusou-se a publicá-la, visto que para ele, o assunto principal da obra, no caso o incesto, era "nojento e detestável". Schönfelder (2013) ressalta que Godwin não apenas rejeitou o pedido de Mary como também recusou-se a devolver o manuscrito. Miranda Seymour (2000) aponta que a rejeição de Godwin pela obra não era devido ao tema do incesto, visto que tal temática era quase um cliché-literário entre os românticos, "Far from being shocked by it, Godwin was ready to praise "The Cenci" as one of hisson-in-law's finest works" (Seymour, 2000, p. 236).¹⁰

Desta forma, o incômodo de Godwin, de acordo com Seymour (2000), era com o suicídio do pai de Mathilda no enredo da história, pois durante o período de escrita de

Mathilda, Mary enviou cartas a Godwin, nas quais compartilhou sua angústia pela perda de seus filhos, expressando um desejo até mesmo pela própria morte; Godwin contrapôs-se a tal desejo, fornecendo razões sólidas para que Mary desejasse viver. Essa interação reflete a complexa dinâmica entre os dois, e lança luz sobre as influências pessoais que podem ter influenciado o enredo e os temas abordados em sua obra literária; e como aponta Seymour (2000), Mary entregou a Godwin, um homem que via tal tema de forma desonrosa, um romance que cortejava a ideia da morte, do suicídio. Para Godwin, “Matilda’s attitude was weak, cowardly and unworthy of interest, let alone admiration. He could not contemplate offering such a work for publication” (Seymour, 2000, p.236).¹¹

Ainda trabalhando com essa ideia da rejeição de Godwin por Mary Shelley, e a possível transferência desse sentimento de abandono para a personagem Mathilda, Anne Mellor (1988) aponta que quando Mary fugiu com Percy, um homem casado até o momento, Godwin ficou dois anos e meio sem querer vê-la ou se corresponder com ela, mas após o casamento da filha, em dezembro de 1816, até mesmo se gabou do excelente casamento de Mary com Percy (Mellor, 1988). Pode-se ainda apontar um trecho de uma carta enviada de Godwin para seu irmão, Hull Godwin, sobre o casamento da filha:

The piece of news I have to tell, however, is that I went to church with this tall girl some little time ago to be married. Her husband is the eldest son of Sir Timothy Shelley, of Field Place, in the county of Sussex, Baronet. So that, according to the vulgar ideas of the world, she is well married, and I have great hopes the young man will make her a good husband. You will wonder, I daresay, how a girl without a penny of fortune should meet with so good a match. But such are the ups and downs of this world. For my part I care but little, comparatively, about wealth, so that it should be her destiny in life to be respectable, virtuous, and contented (William, Godwin [Correspondência]. Destinatário:Hull Godwin, London, 21 fev. 1817 *apud* Bennett, 1995).¹²

Nesta carta é possível ver as intenções de Godwin, visto que como aponta Don Locke (1980), foi extremamente duro com Mary, arrogante com Percy e, como o próprio autor enfatiza, pedia empréstimos vergonhosos para o genro, e agora, devido a uma cerimônia (que aliás Percy não fazia muita questão), encontrava-se bem, visto que a filha se casara com um jovem talentoso e rico. Mas, mesmo com todas as controvérsias vindas de Godwin, a filha nunca deixou de idolatrá-lo. Segue uma passagem, retirada de uma carta enviada por Mary a Jane Williams, que comprova a devoção da mesma por seu pai.

Voltando para a temática do incesto, Gordon (2020) também aponta que o mesmo era um tema comum no Romantismo, aparecendo nas obras “*Les Cenci*” (1837), de Stendhal, “*Les Cenci*” (1839-1840), de Alexandre Dumas, “*Beatriz Cenci*” (1844-1845), de Gonçalves Dias, entre outras; e, de acordo com Paula Guimarães (2020), Mary e Percy

nutriam um certo interesse pela temática, possivelmente devido “a vida pessoal do próprio Byron, o qual alegadamente se tinha apaixonado pela sua meia-irmã, Augusta Leigh, e teria contribuído sem dúvida para esse mesmo interesse”(Guimarães, p., 2020, p. 4).

Vale ressaltar ainda que a obra “*Frankenstein (1818)*” também poderia ter tido casos de incesto em sua narrativa, visto que, ainda que inicialmente, Elisabeth Lavenza, futura esposa de Victor Frankenstein, fosse concebida como uma prima distante da família Frankenstein, ela, na edição publicada em 1831 e revisada por Mary, passou a ser a filha – adotada por Alphonse e Caroline – de uma família de camponeses. Apontamos ainda que quando a criatura pede a Victor Frankenstein uma companheira, a mesma pode ser vista como uma irmã, considerando que o pedido de concepção foi para seu criador, ou como é apontado ao longo da obra, seu pai. De acordo com Bernheim (2014), ao suprimir o laço de parentesco entre Elisabeth Lavenza e Victor, a autora quis sem dúvida que o livro não pudesse ser acusado de defender o incesto, visto que como enfatiza Bernheim (2014), era um flagelo moral que manchou a reputação do seu amigo Byron e mesmo de Percy Shelley, que esteve na adolescência apaixonado pela sua prima, cujo nome também era Elizabeth.

De acordo com Gordon (2020), enquanto Mary escrevia sobre Mathilda, Percy estava no andar de cima, trabalhando em um conto de incesto entre pai e filha, uma peça que ele intitularia “*The Cenci*”, baseada em uma história real da qual ele e Mary haviam tomado conhecimento juntos (Gordon, 2020).

Gordon (2020) aponta que Mary e Percy viram um retrato de Beatrice Cenci em Roma, no Palazzo Colonna, onde Percy teria ficado impressionado com a semelhança física entre Cenci e Mary. De acordo com Miranda Seymour (2000), Mary sentiu-se incomodada com essa comparação, visto que Percy começou a tratá-la como um personagem, e que a procurava para vê-la atuar. “Como Mary, Beatrice era “pálida” e tinha a testa “grande e à mostra”. Ela parecia “triste e de espírito abatido. [...] Os olhos que, segundo dizem, eram célebres por sua vivacidade, estão inchados de tanto chorar e não têm brilho, mas revelam uma beleza terna e serena” (Gordon, 2020, p.338).

Figura 1 –Suposto retrato de Beatrice Cenci por Guido Reni (Bolonha 1575-1642). Óleo sobre tela, 1599. Galeria Nacional de Arte Antiga em Roma, Palazzo Barberini.



Fonte: PORTRAIT of Beatrice Cenci. In: Wikipédia, 2023.

Sobre Beatrice Cenci, e de acordo com Jéssica Guimarães (2021), Stendhal além do drama “*Les Cenci*”, também escreveu uma crônica, em 1839, para a “*Revue des Deux Mondes*”, versando a mesma sobre a história da família italiana. Jéssica Guimarães (2021) aponta que a história foi escrita a partir de relatos de cidadãos da época e de documentos oficiais sobre os Cenci, e desta forma, por meio da leitura da crônica de Stendhal, é possível o acesso a algumas informações tidas como verídicas (Guimarães, J., 2021, p. 39).

Na crônica de Stendhal, o conde Cenci é um tirano que odeia seus filhos, fazendo com que eles peçam ajuda até mesmo para o papa da época Clemente VIII. Cenci vendo a agitação dos filhos, tranca Beatriz, em um quarto e passa abusá-la fisicamente e psicologicamente. A jovem para se livrar desse ato horrível, busca ajuda de servos e vassallos, além do irmão e sua mãe. Juntos pensam em um plano para matar o pai. A execução do plano tem falhas, eles matam o conde, mas são descobertos, fazendo com que todos envolvidos fossem julgados. No decorrer do julgamento, houve comoção pública, porém em 11 de setembro de 1599, todos são condenados à morte (Guimarães, J., 2021, p. 39-40).

Sobre o interesse de Percy Shelley pela história de Beatriz Cenci:

Na minha excursão pela Itália – conta ele – mostraram-me um manuscrito, copiado dos arquivos do Palácio dos Cenci em Roma, contendo a narração detalhada dos horrores que culminaram na extinção de uma das mais nobres e das mais ricas famílias dessa cidade durante o pontificado de Clemente VIII, no ano de 1599 (Shelley, P., 1819 apud Hutchinson, T., 1961, p. 275).¹³

De acordo com Margaret Garrett (1996), Mary realizou a tradução do manuscrito para Percy, do italiano para o inglês. De acordo com a nota introdutória de Mary Shelley, em *The Cenci*, na edição de 1839, ela incentivou o marido a se aventurar em um novo gênero literário, a tragédia, algo um pouco distante para Percy, que se via como um metafísico e abstrato, muito apaixonado pelo teórico e pelo ideal. Mary Shelley ainda complementa:

This tragedy is the only one of his works that he communicated to me during its progress. We talked over the arrangement of the scenes together. I speedily saw the great mistake we had made, and triumphed in the discovery of the new talent brought to light from that mine of wealth (Shelley, M., 1839 apud Hutchinson, T., 1961, p. 335).¹⁴

Como aponta Gordon (2020), em sua peça, Percy Shelley pretendeu acessar o universo intrincado da justiça judicial através da trágica histórica de Beatrice Cenci. Gordon (2020) disserta que algumas leituras da obra permitiram estabelecer um paralelo entre a experiência de Beatrice vivida no século XVI e a das mulheres do século XIX, envolvendo denúncias de estupro. De acordo com Gordon (2020), em diferentes épocas, as denúncias de crimes sexuais eram de difícil exposição, não só pela dificuldade em se ter acesso à justiça, mas também pelo próprio discurso utilizado sobre o ocorrido. Na obra *Women's Silence, Men's Violence 1770 e 1845*, de Anna Clark (1987), Gordon (2020), aponta que em alguns casos de assédio sexual processados na Inglaterra, observou-se uma ênfase exagerada dos tribunais no discurso médico e jurídico, onde os detalhes técnicos se sobressaíam, frente ao depoimento emocional e coloquial das vítimas. Ainda de acordo com as autoras, testemunhar nesses processos era o mesmo que pisar em ovos, e quando, finalmente, as vítimas prestavam as informações sobre como havia ocorrido o estupro, alguns relatos eram omitidos do processo em nome do bem público. Na história de Shelley, como enfatiza Gordon (2020), Beatrice foi condenada à morte pelo crime de parricídio, crime esse que se sobressai para além da escrita de Shelley, fazendo com que a peça fosse criticada como imoral e sequer fosse executada no período em que o autor viveu, silenciando assim o relato de Beatrice Cenci.

De acordo com Susan Wolfson (2009), o aspecto dramático da obra está intrinsecamente ligado às questões de gênero, pois tanto o sofrimento quanto a revolta de

Beatrice são indissociáveis de sua criação dentro de um sistema patriarcal corrupto (Wolfson, 2009). Por outro lado, Kasmer (2019) ressalta que o drama também está interligado à integridade do Estado Papal, visto que o controle exercido pelo Conde Cenci sobre seus filhos reflete não somente o controle paterno como também abrange as estruturas patriarcais da igreja e do Estado.

[...] in the crises of 1819, *The Cenci* and *The Mask of Anarchy* mark an impasse in Shelley's indignation between violent and visionary courses of action-so, too, in Hemans's records and histories of women, which repeatedly stage violent female confrontations with male tyrannies, in a poetry of seemingly inescapable death sentences for women. The Cenci is infused with gender politics: because her torment and retaliation are inseparable from their formation in, and by, corrupt patriarchy, "Beatrice Cenci" is a figure for England in 1819 no less than of the Italian Renaissance (Wolfson, 2009, p. 104).¹⁵

Scandolaro (2015) aponta que os pontos altos do poema *The Cenci* incluem a alta qualidade do verso e a representação de Beatrice como uma mulher forte, que mantém sua dignidade de figura trágica até os momentos finais de confronto com a morte. Vale ainda ressaltar que a obra foi elogiada por Ezra Pound, que como aponta Scandolaro (2015), era um grande crítico da obra de Percy Shelley e desqualificava a escrita do mesmo.

Segundo Ann Wroe (2007), Percy tinha um objetivo claro ao escrever *The Cenci*:

With *The Cenci*, his only completed drama, Shelley's moral purpose was even higher: 'the teaching the human heart, through its sympathies and antipathies, the knowledge of itself. Such knowledge, after all, was what he most desired in his own life. He wanted to do for his readers what Homer did for him as he read the Iliad aloud, crouching in the glow of the fire, letting the word-music race and mount and flow until, 'at the high & solemn close of the whole bloody tale in tenderness & inexpiable sorrow', he would close the book reverently, set it softly down, raise his eyes to the ceiling and exclaim, in adoration, 'Hah!'"(Wroe, 2007, p. 259).¹⁶

Como aponta Gordon (2020), Mary e Percy Shelley possuíam perspectivas distintas quanto à abordagem do incesto em suas obras. No que se refere à visão de Mary, Gordon (2020) observa que:

Ela tinha por objetivo explorar os paralelos existentes entre ela mesma e sua criação ficcional. A escritora e Matilda perdem a mãe ao nascer, e ambas perdem o pai, porém, o pai de Matilda comete suicídio por amá-la demais, ao passo que o pai de Mary a isola porque ela mantém um caso com Shelley. Para Mary, que se sentira rejeitada pelo pai quando Mary-Jane entrou em suas vidas, e novamente depois de sua fuga com Shelley, a ideia de um pai que ama demais a filha era, sem dúvida, uma fantasia gratificante. No entanto, era também uma

representação psicológica adequada da própria experiência de Mary. Ao longo do período em que viveram junto, apesar da inexistência de quaisquer relações de caráter sexual, Godwin realmente representara o papel psíquico do amante decepcionado, indignado por ter sido substituído por Shelley. Em última análise, tal como a criatura em Frankenstein, Matilda chega à conclusão de que ela é o ser monstruoso quando, na verdade, o pai é o verdadeiro monstro. Afinal, qual é o crime de Matilda, ou, aliás, o da criatura? Nenhuma criança pode ser considerada responsável pelo próprio nascimento. Assim, Mary colocava a culpa diretamente nos ombros das figuras paternas, ao mesmo tempo em que apontava a lógica equivocada (e trágica) dos filhos (Gordon, 2020, p.339).

A respeito da visão de Percy Shelley frente ao incesto narrado em sua peça, Gordon (2020), explica:

Para Shelley, por outro lado, o incesto era uma oportunidade de expor a corrupção das instituições e dos homens que as comandavam. No conde Cenci, pai de Beatrice, um tirano cruel na vida real, Shelley encontrava o emblema perfeito do poder paterno irrefreado. Ao contrário de Mary, ele não explorava a psicologia das personagens principais. O poeta não aborda a vida interior de Beatrice, usando a história da jovem para comunicar sua rebeldia furiosa contra a opressão e enunciar sua filosofia, derivada de Godwin, de que a liberdade do indivíduo é um elemento necessário para um Estado virtuoso. Beatrice é uma heroína porque ela derrota o governante perverso (Gordon, 2020, p.339).

Assim, Gordon (2020) aponta que para Mary Shelley, o mais importante seriam os sentimentos da vítima, a vida interior da mulher, diferente de Percy Shelley, que tende a enfatizar à Igreja ou ao Estado, ou às maléficas forças institucionais que regem a vida de Cenci (Gordon, 2020).

Gordon (2020), ainda disserta que Mary esperava que Percy compartilha-se de sua dor, a dor da perda de seus filhos, mas como a mesma não se sentia acolhida pelo marido, pelo contrário, abandonada, introduziu um personagem em sua narrativa chamado de Woodville, que guardava uma incrível semelhança com Shelley (Gordon, 2020).

Como aponta Gordon (2020), na narrativa da obra de Mary, Woodville e Mathilda tornam-se amigos leais, mas não amantes, e Mathilda espera que Woodville partilhe do seu desespero, assim como Mary queria que Percy compartilhasse de sua dor pela perda dos filhos, sendo que, porém, na narrativa, Woodville recusa-se a sentir o mesmo que Mathilda, levando-a a exclamar:

Sou, pensava eu, uma tragédia; uma personagem que ele vê atuar - vez por outra ele me dirige para que minhas palavras se aproximem de seus interesses... talvez ele já esteja planejando um poema no qual figurarei. Para ele, sou farsa e drama; para mim, trata-se da mais terrível realidade

– ele toma para si todos os louros; já eu carrego todo o fardo. (Shelley, M., 2015, p. 127).

Outro parágrafo mostra a visível decepção de Mary frente às atitudes de Percy; como aponta Gordon (2020), Mary faz Mathilda implorar para que Woodville morra com ela, todavia ele recusa-se, visto que um dia ele poderia ser capaz de realizar algo para melhorar o mundo; desta forma, Mathilda afunda-se rumo à própria morte, e suas palavras, a seguir, expressam a dor (dela e da autora) de ser traída: ‘Adeus, Woodville. O relvado logo estará verde sobre meu túmulo, as violetas logo florirão sobre ele. Ali está minha esperança e anseio; os teus pertencem a este mundo; e que eles se realizem’ (Shelley, M., 2015, p. 153).

Podemos ressaltar que Percy Shelley, em alguns de seus poemas, mostra uma visão mais positiva do mundo e da humanidade, como por exemplo no poema *Prometheus Unbound* – (1920), confirmando desta forma a teoria de Gordon (2020), que aponta o personagem Woodville como uma representação de Percy. Gordon (2020) ainda enfatiza que, para Mary, essa escolha pela vida podia representar uma rejeição a ela – sua esposa e sua paixão – em favor de um foco no mundo exterior por parte de Percy.

Para Seymour (2000), outra interpretação possível e mais biográfica frente à obra *Mathilda*, e que já foi brevemente apontada nesse artigo, poderia estar relacionada à preocupação de Mary Shelley frente aos problemas financeiros de seu pai, William Godwin, que constantemente exigia quantias significativas por parte de Percy Shelley. Como Seymour (2000) aponta ainda, Godwin, nas cartas enviadas para Mary, enfatizava que o mesmo estava à beira da ruína.

Guimarães (2020), disserta sobre o ato corajoso de Mary Shelley ao escrever uma história contendo incesto, visto que na esfera literária, ‘escrever o tabu’ é igualmente um ato de rebeldia, onde o intocável deus-criador do Romantismo é banido para dar lugar à ‘mulher criadora’ que escreve com uma linguagem e um conhecimento próprio (Guimarães, 2020). Guimarães (2020), acrescenta que escrever sobre tal tema no limiar da Era Vitoriana pode ser traduzido como um ataque direto aos códigos sociais e ao estereótipo do caráter feminino púdico, que era elogiado pela ‘temperança’ das suas paixões e a sua submissão à figura masculina (Mosquera, 1996). Para Mosquera (1996), o ato de Mathilda ao escrever sua história e revelar o ato incestuoso na narrativa, mesmo com a intenção de no final cometer suicídio, mostra que seu texto não tem a intenção de apresentar seu luto, mas sim a história escrita de uma mulher que ousa proferir o indizível, que o conde Cenci, do contemporâneo Percy Shelley, escondeu com tanto cuidado.

Adentrando a nossa interpretação das obras, apontamos primeiramente um parágrafo da obra *Mathilda*, onde a personagem principal Mathilda narra o possível reencontro com seu pai, sendo a Escócia o lugar escolhido. Pensando na questão local de vivência desses personagens, a Escócia, como foi apontado por Stevenson (2016), tinha leis muito rígidas, e até mesmo pena de morte para casos incestuosos, além de ter incorporado ao direito penal escocês os princípios do Capítulo 18 do Levítico. Assim, acreditamos que o tabu em volta da temática deveria ser bem mais intenso na Escócia, visto que, como apontado, o destino do indivíduo que praticasse tal ato era a morte.

Foi no meu aniversário de dezesseis anos que minha tia recebeu uma carta de meu pai. Não consigo descrever o tumulto de emoções que surgiram dentro de mim enquanto a lia. Fora enviada de Londres; ele tinha retornado! Meus arroubos só encontravam alívio nas lágrimas, lágrimas de pura alegria. Ele tinha retornado, e escrevia para saber se minha tia viajaria a Londres ou se ele poderia visitá-la na Escócia (Shelley, M., 2015, p. 32).

Como apontando na história, quando jovem, o pai de Mathilda, buscava validação dos seus próximos em relação aos seus atos; essa necessidade de validação torna dedutível que, possivelmente, o peso da condenação do ato incestuoso viesse a ser um fardo muito grande para o genitor da protagonista carregar.

Ao grupo mais amplo de espectadores, era como se ele fosse de todo indiferente à censura e desdenhasse da fé nos preconceitos do vulgo; entretanto, ao mesmo tempo que caminhava a passos triunfantes acima do resto do mundo, ele se acovardava, com uma pequenez à qual fechava os próprios olhos, ante seu próprio grupo e, embora sendo o líder, jamais ousava exprimir uma opinião ou sentimento até que tivesse certeza de que receberia a aprovação de seus companheiros (Shelley, M., 2015, p. 16-17).

No parágrafo a seguir, apontamos a narrativa que descreve o desejo incestuoso por parte do pai de Mathilda, desejo esse expresso em uma carta que o mesmo dirige a ela, através de sua criada, visto que o mesmo resolve ir embora, sem se despedir de sua filha, em parte devido ao sentimento desonroso que experimenta. Nesse parágrafo ainda é visível a percepção do pai em relação ao que sente pela filha, e a vergonha que carrega por sentir tais desejos, que como ele mesmo aponta, contrariam as leis da natureza.

Minha querida Filha, "Traí tua confiança; atentei contra a pureza de teus pensamentos e apresentei a teu coração inocente os modos e as palavras de uma paixão monstruosa, contrária às leis da natureza. Devo pagar por tais crimes; e é de minha responsabilidade buscar alguma punição à minha culpa. Estás, não tenho dúvida, preparada para o que estou prestes a anunciar: devemos romper e nos separar para sempre (Shelley, M., 2015, p. 74).

"E agora, Mathilda, devo fazer minha última confissão. Enganei-me desgraçadamente ao imaginar que era capaz de subjugar meu amor por ti; nunca poderei. Ver esta casa, estes campos e bosques em que meu primeiro amor viveu parece tê-lo aumentado. Em minha loucura, ousei dizer a mim mesmo: Diana morreu ao dar à luz; o espírito de sua mãe transferiu-se a seu corpo, e ela há de ser como Diana para mim'. Apesar de todos os esforços de libertar-me, mais me via preso a esse amor, um amor culpado mais abominável do que o ódio, um amor que me secou as esperanças e destruiu-me para sempre. Melhor que tivesse amado o desespero, pois um beijo não lhe custaria a vida (Shelley, M.,2015, p. 80).

Já na obra de Percy, *The Cenci*, o ato incestuoso, através do estupro, aparece já no Ato II, mas não é claramente nomeado, sendo subentendido através das conversas de Beatrice com Lucrecia, sua mãe, no Ato III.

BEATRICE
T is the restless life
Tortured within them. If I try to speak,
I shall go mad. Ay, something must be done;
What, yet I know not--something which shall make
The thing that I have suffered but a shadow
In the dread lightning which avenges it;
Brief, rapid, irreversible, destroying
The consequence of what it cannot cure.
Some such thing is to be endured or done;
When I know what, I shall be still and calm,
And never anything will move me more.
But now!--O blood, which art my father's blood,
Circling through these contaminated veins,
If thou, poured forth on the polluted earth,
Could wash away the crime and punishment
By which I suffer--no, that cannot be!
Many might doubt there were a God above
Who sees and permits evil, and so die;
That faith no agony shall obscure in me (Shelley, P., 1819 *apud*
Hutchinson, T., 1961, p. 298).¹⁷

Ainda no Ato III, começa-se a revelar a violação sofrida por Beatrice para os outros membros da família, o que é perceptível pelas intensas manifestações emocionais apresentadas ao longo da cena.

GIACOMO: My sister, my lost sister!
BEATRICE: Lost indeed! I see Orsino has talked with you, and
That you conjecture things too horrible
To speak, yet far less than the truth. (Shelley, P., 1819 *apud*
Hutchinson, T., 1961, p.305).¹⁸

No Ato IV, Beatrice encomenda a morte de seu pai, o Conde Cenci, resultando na prisão da família e dos assassinos contratados. No Ato V, diante da condenação e do parricídio, Beatrice indaga os desígnios de Deus que não a protegeram da violência

infligida por seu pai. Nessa cena, Percy Shelley busca retratar Beatrice como uma mulher forte, que não recua diante das acusações.

BEATRICE
Or wilt thou rather tax high-judging God
That he permitted such an act as that
Which I have suffered, and which he beheld;
Made it unutterable, and took from it
All refuge, all revenge, all consequence,
But that which thou hast called my father's death?
Which is or is not what men call a crime,
Ce, or have not done;
Say what ye will. I shall deny no more.
If ye desire it thus, thus let it be,
And so an end of all. Now do your will;
No other pains shall force another word
(Shelley, P., 1819 apud Hutchinson, T., 1961, p.329).¹⁹

A peça termina com a condenação tanto da mãe quanto da filha, destacando-se um momento de intimidade e respeito entre ambas.

BEATRICE
Give yourself no unnecessary pain,
My dear Lord Cardinal. Here, mother, tie
My girdle for me, and bind up this hair
In any simple knot; ay, that does well.
And yours I see is coming down. How often
Have we done this for one another; now
We shall not do it any more. My Lord,
We are quite ready. Well--'t is very well.
(Shelley, P., 1819 apud Hutchinson, T., 1961, p.334).²⁰

Nessa cena marcante, a mãe prende o cabelo de Beatrice, revelando a profundidade do amor materno-filial mesmo na iminência da morte. Para Kasmer (2019), esse ato de arrumar os cabelos alude a ideia de perda de pureza, sendo o cabelo, um sinal de feminilidade, no qual foi “desfeito”, marcando uma falta de decoro em sua aparência, carregando consigo também a implicação de sua ruína, por estar na situação em que se encontra.

Conclusão

Como foi apontado no início de nosso artigo, o objetivo principal era compreender a temática do incesto através de duas obras literárias oitocentistas, com o auxílio da História Intelectual, que permite ao historiador, através de autores como Lacapra e Ricoeur, repensar suas fontes e trabalhar com obras ficcionais, para auxiliar assim na compressão do passado histórico. Utilizamos ainda os autores Lévi-Strauss e Freud, para

compreender e contextualizar as origens da proibição do incesto, visto que o material historiográfico sobre a temática é escasso. Apropriamo-nos, nesse sentido, de categorias analíticas da Antropologia, aplicando-as à História, num movimento interdisciplinar, onde o conceito de Tabu, que remonta de épocas longínquas, se encontra presente na própria recepção de ambas as obras, no período em que foram escritas; onde uma delas não pôde ser transformada em peça teatral e a outra foi privada de publicação pelo pai da autora, e ainda de acordo com Guimarães (2020), a escrita de Mary sobre o tema, uma mulher de seu tempo, pode ser visto como um ato de rebeldia. Destarte, nas obras trabalhadas *Mathilda* (1820), de Mary Shelley, e *The Cenci* (1819), de Percy Shelley; escritas quase na mesma época, e na qual os escritores eram casados, mas que independentemente da união familiar, as visões sobre a temática mostraram-se destoantes em cada um – apresentamos isso ao longo do artigo. Em relação ao passado histórico na obra de Mathilda, podemos apontar a rígida estrutura jurídica relativa ao ato incestuoso na Escócia, o qual tinha a morte como pena e um código jurídico e moral atrelado aos princípios do Capítulo 18 do Levítico. Como apontado na obra, o pai de Mathilda convive com a mesma durante um período na Escócia; não olvidemos, contudo, que alguns pensadores apontam a obra como sendo de natureza autobiográfica, e enfatizam os problemas pessoais de Mary, principalmente com seu pai e, posteriormente, com seu marido. Já a obra *The Cenci*, de Percy Shelley, já vem de uma narrativa histórica acessada por Percy Shelley, e no qual o mesmo transformou em uma peça histórica. Conforme destacado por outros pesquisadores e pela análise da obra, é evidente que as relações de gênero na obra são moldadas pela corrupção e poder do patriarcado, patriarcado esse sustentado pela influência da Igreja Católica. A partir desse esforço analítico, inferimos que ambas as obras adotam uma perspectiva crítica e histórica em relação à temática do incesto, ressaltando que escrever sobre, pode se revelar como um ato de rebeldia.

Referências

AMARAL, Felipe. Totem e Tabu: notas sobre parricídio e ficção. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 228–236, mai. 2019.

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BAUMER, A. Franklin. *O Pensamento Europeu Moderno: séculos XIX e XX*. Tradução de Maria Manuela Alberty. Ed. 2. Lisboa: Edições 70, 1990.

- BEALS, Ralph L.; HOIJER, Harry. *Introducción a la antropología*. Madri: Aguilar, 1974.
- BENNETT, Betty T. *Selected Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995.
- BERNHEIM, Cathy. *Mary Shelley: uma biografia da autora de Frankenstein*. Lisboa: Antígona, 1º ed, 2014.
- BOWRA, Cecil Maurice. *The Romantic Imagination*. Oxford: The Oxford University, 1949.
- BURGESS, Antony. *A literatura Inglesa*. São Paulo: Ática, 1996.
- CLARK, Anna. *Women's silence, men's violence: Sexual assault in England, 1770-1845*. Pandora, 1987.
- COHEN, Claudio. *O incesto, um desejo*. Ed. 2. São Paulo: Blucher, 2021.
- FANTINATO, M. Literatura e história: um diálogo possível. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.21, n.2, p.12-19, jul., 2017.
- FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In: FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 11-191.
- GARRETT, Margaret. Writing and Re-Writing Incest in Mary Shelley's "Mathilda". *Keats-Shelley Journal*, v. 45, p. 44-60, 1996.
- GIASSONE, Ana Claudia. *O mosaico de Frankenstein: o medo no romance de Mary Shelley*. Brasília: UnB, 1999.
- GODWIN, William. *Correspondência para Hull Godwin*. Lordbyron.org, 1817.
Disponível em:
<<https://www.lordbyron.org/monograph.php?doc=WiGodwi.1876&select=WGII9.16>>.
Acesso em: 19, julho, 2023.
- GORDON, Charlotte. *Mulheres Extraordinárias: as criadoras e a criatura*. Tradução de Giovanna Louise Libralon – Rio de Janeiro: Darkside Books, 2020.
- GUIMARÃES, Jéssica de Oliveira. *O romantismo e a liberdade em Beatriz Cenci: um estudo sobre o drama gonçalvino*. 2021. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- GUIMARÃES, Paula Alexandra. O (Melo)Drama da Melancolia em Mary Shelley: Mathilda (1819) ou a Confissão Traumática de Incesto e Suicídio no Feminino. In: SILVA, Jorge B. (ed.). *Mary Shelley: Para Além do Monstro*. Porto: Cetaps-Flup, 2020.
- HAROLD, Bloom. *Percy Shelley*. Chelsea House Publications, 2009.

- HOUGHTON, Walter. *The Victorian frame of mind*. New Haven, Yale University Press, 1974.
- HUTCHINSON, Thomas. *The Poems of Shelley*. London: Oxford University Press, 1961.
- KASMER, Lisa. "National Trauma and Romantic Illusions in Percy Shelley's *The Cenci*". *Humanities*, Basel, v. 8, n.2, 2019.
- KOLTAI, Caterina. *Totem e tabu: um mito freudiano*. Ed. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- KUPER, Adam. *Incest and Influence: The Private Life of Bourgeois England*. Cambridge MA: Harvard University Press, 2009.
- LACAPRA, Dominick. *History and Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- LACAPRA, Dominick. Rethinking Intellectual History and Reading Texts. In: LACAPRA, D.; KAPLAN, S. L. (orgs.). *Modern European Intellectual History*. London: Cornell University Press, 1982.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Baptiste. *Vocabulário da Psicanálise*, trad. Pedro Tamen, São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Tradução: Mariano Ferreira. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1982.
- LOCKE, Don. *A Fantasy of Reason-The Life and Thought of William Godwin*. London: Routledge & Kegan Paul, 1980.
- MACHADO, Érica Prado. *A desmesura da paixão: reflexões sobre a situação incestuosa*. 2015. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.
- MAUROIS, André. *Ariel ou a vida de Shelley*. Rio de Janeiro: Record, 1923.
- MELLOR, Anne K. *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*. Londres: Routledge, 1988.
- MOSQUERA, Ana María Sánchez, "The Female Writing the Taboo: Mary Shelley's *Matilda*". *Many sundry wits gathered together. I Congreso de Filología Inglesa, vol. I*. Coruna: Universidade da Coruna, pp. 305-311, 1996.
- NAMBA, Janaina. A proibição do incesto em Lévi-Strauss e Freud: algumas aproximações. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 61, n. 1, p. 176-190, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/145521>. Acesso em: 17 out. 2023.
- NAOURI, Aldo. Um inceste sans passage à l'acte: la relation mère-enfant. In: HÉRITIER, F. (org.). *De l'inceste*. Paris: Odile Jacob, 1994.

- NITCHIE, Elizabeth. “Mary Shelley’s Mathilda: An Unpublished Story and its Biographical Significance”. *Studies in Philology*, Chapel hill, v. 40, n. 3, p. 447-462, Jul., 1943.
- PONTES, Andrea Mello. O tabu do incesto e os olhares de Freud e Lévi-Strauss. *Trilhas*, Belém, v. 4, n. 1, p. 7-14, 2004.
- PORTRAIT of Beatrice Cenci. In: *Wikipédia*, 2023. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/portrait_of_beatrice_cenci. Acesso em: 25 jul. 2023.
- PRADO, Tomás. Freud, Foucault e as análises históricas do parricídio: as formas simbólicas e a poesia nos arquivos. *Eutomia*, Recife, v.12, n.1, p. 143-162, jul., 2013.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*: Tomo III. Campinas: Papyrus, 1997.
- SCANDOLARA, Adriano. *Shelley e a renovação da linguagem morta: traduzindo Prometheus Unbound*. Dissertação (Mestrado em Letras - Estudos Literários) - Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2013.
- SCANDOLARA, Adriano. *Prometeu Desacorrentado e outros poemas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- SCHÖNFELDER, Christa. Chapter Four: A Tragedy of Incest. Trauma, Identity, and Performativity in Mary Shelley's Mathilda. In: SCHÖNFELDER, Christa. *Wounds and Words*. Bielefeld: transcript Verlag, 2013.
- SEYMOUR, Miranda. *Maria Shelley*. London, John Murray, 2000.
- SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Mathilda*. Tradução de Bruno Gambarotto. São Paulo: Grua livros, 2015.
- SHELLEY, Mary Wollstonecraft. Note on the Cenci. In: HUTCHINSON, T. *The Poems of Shelley*. London: Oxford University Press, 1961.
- SHELLEY, Percy Bysshe. The Cenci. A Tragedy, in Five Acts. In: HUTCHINSON, T. *The Poems of Shelley*. London: Oxford University Press, 1961.
- SOUZA, Babi. *Vamos juntas? O guia da sororidade para todas*. 1a Ed. Rio de Janeiro: Galera Record, p.144, 2016.
- STEVENSON, Kim. “These are cases which it is inadvisable to drag into the light of day”: Disinterring the Crime of Incest in Early Twentieth-Century. *Crime, History & Societies*, England, v. 20, n. 2, 2016.
- TEIXEIRA, Leônia Cavalcante. O lugar da literatura na constituição da clínica psicanalítica de Freud. *Psychê*, São Paulo, vol. IX, n. 16, 2005.
- WEEKS, J. *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality Since 1800*. London and New York: Longman, 1981.

WOLFSON, Susan J. *'Something must be done': Shelley, Hemans, and the Flash of Revolutionary Female Violence*. In *Fellow Romantics: Male and Female British Writers, 1790–1835*. Edited by Beth Lau. Surrey: Ashgate, 2009.

WROE, Ann. *Being Shelley: The Poet's Search for Himself*. London: Cape, 2007.

¹ Apontamos que o nome da obra é “Mathilda”, mas nos diários e cartas de Mary Shelley, aparece em alguns momentos o nome “Matilda”, dando a entender que ambas formas poderiam ser usadas, tanto que em artigos citados, os autores muitas vezes optam por usar “Matilda”.

² De acordo com Giassone (1999), é fundamental que saibamos ler a obra literária também como documento, ultrapassando a mera questão da “arte pela arte” ou da completa ausência de vínculos entre criação ficcional e realidade histórica. Fantinato (2017) complementa ainda que mais do que representar, para Lacapra, a literatura permite o que chama de diálogo (“dialogical exchange”, no original, o que, literalmente, seria traduzido como “troca dialógica”) com o passado; uma determinada atitude que, embora não rejeite o olhar documental, procura levar em consideração outras questões, impalpáveis e difíceis de tangibilizar (Fantinato, 2017).

³ *Eu também argumentaria que todas as formas de historiografia podem se beneficiar de modos de leitura crítica baseados na convicção de que documentos são textos que complementam ou retrabalham a “realidade” e não meras fontes que divulgam fatos sobre a “realidade” (tradução nossa).*

⁴ *“A palavra “Romântico” tem sido utilizada tão frequentemente e para tantos propósitos que é impossível confiná-la a um único significado, e ainda mais impossível tentar cunhar uma nova definição para ela. É suficiente que ela seja aplicada a uma fase da poesia inglesa que começa em 1789, com as Songs of Innocence, de Blake, e acaba com as mortes de Keats e Shelley. Isso pelo menos fixa um período histórico, e não há grande querela sobre chamar esse período de “era romântica”.*

⁵ sistema que, em certos povos primitivos da Austrália, América e África, tem o papel de uma religião e fornece a base da organização social (Freud, 1913/1973, p. 103).

⁶ Via de regra é um animal, comestível, inofensivo ou perigoso, temido, e mais raramente uma planta ou força da natureza (chuva, água), que tem uma relação especial com todo o clã. O totem é, em primeiro lugar, o ancestral comum do clã, mas também seu espírito protetor e auxiliar, que lhe envia oráculos, e, mesmo quando é perigoso para outros, conhece e poupa seus filhos. Os membros do clã, por sua vez, acham-se na obrigação, sagrada e portadora de punição automática, de não matar (destruir) seu totem e abster-se de sua carne (ou dele usufruir de outro modo) (Freud, 1913/1973, p. 21).

⁷ De acordo com Laplanche e Pontalis (1992), o complexo de Édipo é caracterizado da seguinte forma: “Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Sob a sua forma dita positiva, o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei: desejo da morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual pela personagem do sexo oposto. Sob a sua forma negativa, apresenta-se de modo inverso: amor pelo progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento ao progenitor do sexo oposto. Na realidade, essas duas formas encontram-se em graus diversos na chamada forma completa do complexo de Édipo. Segundo Freud, o apogeu do complexo de Édipo é vivido entre os três e os cinco anos, durante a fase fálica; o seu declínio marca a entrada no período de latência. É revivido na puberdade e é superado com maior ou menor êxito num tipo especial de escolha de objeto. O complexo de Édipo desempenha papel fundamental na estruturação da personalidade e na orientação do desejo humano. Para os psicanalistas, ele é o principal eixo de referência da psicopatologia” (Laplanche; Pontalis, 1992, p. 77).

⁸ The mode of telling the story in the final draft differs radically from that in the rough draft. In *The Fields of Fancy* Mathilda's history is set in a fanciful framework. The author is transported by the fairy Fantasia to the Elysian Fields, where she listens to the discourse of Diotima and meets Mathilda. Mathilda tells her story, which closes with her death. In the final draft this unrealistic and largely irrelevant framework is discarded: Mathilda, whose death is approaching, writes out for her friend Woodville the full details of her tragic history which she had never had the courage to tell him in person.

⁹ Elizabeth Nitchie foi a primeira editora a transcrever o manuscrito original.

¹⁰ *Longe de ficar chocado com isso, Godwin estava pronto para elogiar “The Cenci” como uma das melhores obras de seu gênero (tradução nossa).*

¹¹ *A atitude de Matilde foi fraca, covarde e indigna de interesse, quanto mais de admiração. Ele não poderia cogitar oferecer tal obra para publicação (tradução nossa).*

¹² *A notícia que tenho para contar, no entanto, é que fui à igreja com essa menina alta há pouco tempo para casar-lhe. Seu marido é o filho mais velho de Sir Timothy Shelley, de Field Place, no condado de Sussex, Baronet. De modo que, de acordo com as ideias vulgares do mundo, ela é bem casada, e tenho grandes esperanças de que o jovem será um bom marido. Você vai se perguntar, ousado dizer, como uma garota sem um centavo de fortuna deve se encontrar com um par tão bom. Mas tais são os altos e baixos deste mundo. De minha parte, pouco me importo, comparativamente, com a riqueza, de modo que deveria ser seu destino na vida ser respeitável, virtuosa e contente (tradução nossa).*

¹³A manuscript was communicated to me during my travels in Italy, which was copied from the archives of the Cenci Palace at Rome and contains a detailed account of the horrors which ended in the extinction of one of the noblest and richest families of that city, during the Pontificate of Clement VIII., in the year 1599.

¹⁴*Essa tragédia é a única de suas obras que ele me comunicou durante seu andamento. Conversamos sobre o arranjo das cenas juntos. Rapidamente vi o grande erro que havíamos cometido e triunfei na descoberta do novo talento trazido à luz daquela mina de riqueza* (Shelley, M., 1839, apud Harold, 2009, tradução nossa).

¹⁵[...] *na crise de 1819, The Cenci e The Mask of Anarchy marcam um impasse na indignação de Shelley entre os cursos de ação violentos e visionários - assim também nos registros e histórias de mulheres de Hemans, que repetidamente encenam violentos confrontos femininos com as tiranias masculinas, numa poesia de sentenças de morte aparentemente inescapáveis para as mulheres. The Cenci está impregnado de política de gênero: porque seu tormento e retaliação são inseparáveis de sua formação no e pelo patriarcado corrupto, "Beatrice Cenci" é uma figura para a Inglaterra em 1819, não menos que para o Renascimento italiano* (tradução nossa).

¹⁶*Com The Cenci, seu único drama completo, o propósito moral de Shelley era ainda maior: "ensinar ao coração humano, através de suas simpatias e antipatias, o conhecimento de si mesmo. Tal conhecimento, afinal, era o que ele mais desejava em sua própria vida. Ele queria fazer por seus leitores o que Homero fez por ele ao ler a Iliada em voz alta, agachado no brilho do fogo, deixando a palavra-música correr, montar e fluir até que, "no alto e solene fim de todo o conto sangrento em ternura e tristeza inexplicável" ele fecharia o livro reverentemente, abaixaria suavemente, ergueria os olhos para o teto e exclamaria, em adoração: "Hah!"* (tradução nossa).

¹⁷*Uma vida sem descanso/ Torturada por eles. Se eu tentar falar/ Enlouquecerei. Sim, algo precisa ser feito;/ O que, eu não sei – algo que faça/ A coisa que senti se reduzir a uma sombra/ No terrível raio que o vingará/ Breve, rápido, irreversível, destruidor/ da consequência do que não pode ser curado./ Tal coisa deve ser suportada ou feita;/ Quando eu souber o quê, estarei tranquila e calma,/ e nada mais me atormentará./ Mas agora! – Ó sangue, que é o sangue do meu pai,/ Circulando por essas veias contaminadas,/ Se, pelo menos, derramado sobre a terra poluída,/ Poderia lavar o crime e a punição/ Dos quais eu sofri - - não, isso não pode ser feito!/ Muitos podem duvidar que há um Deus acima/ Que vê e permite o mal, e então morrer;/ Essa fé, nenhum sofrimento obscurecerá em mim.* (tradução nossa).

¹⁸*Giacomo: Minha irmã, minha irmã perdida!/ Beatrice: Perdida mesmo! Vejo que Orsino falou com você, e/ Que você presume coisas horríveis demais/ Para falar, mas muito menos que a verdade* (tradução nossa).

¹⁹*Ah! por que não prefere acusar o juiz supremo, Deus/ Que permitiu tal ato como aquele/ Que eu sofri, e ele contemplou;/ E para o qual não deixou/ todo refúgio, toda vingança, toda consequência,/ Exceto aquilo que chamaste de morte do meu pai?/ É ou não é o que os homens chamam de crime,/ Fiz ou não fiz;/ Diga o que quiser. Não vou negar nada./ Se você quer que seja assim, que assim seja,/ E assim terminemos tudo. Agora faça a sua vontade;/ Nenhuma outra tortura arrancará de mim qualquer outra palavra.* (tradução nossa).

²⁰*Não se exceda, / Meu caro Senhor Cardeal. Aqui, Mãe, amarra a minha cinta para mim e prende o meu cabelo num nó simples; sim, assim mesmo. E o seu eu vejo que está solto. Quantas vezes fizemos isso uma para a outra; agora não faremos mais. Meu Senhor, estamos bem prontas. Assim, assim mesmo.*” (tradução Scandolara, A., 2013, p.55).

Artigo recebido em 13/01/2024

Aceito para publicação em 04/06/2024