

O (Melo)Drama da Melancolia em Mary Shelley: *Mathilda* (1819) ou a Confissão Traumática de Incesto e Suicídio no Feminino

Paula Alexandra Guimarães

paulag@ilch.uminho.pt

Embora formalmente uma novela, a segunda ficção narrativa de Mary Shelley, publicada somente em 1959, mas escrita logo após *Frankenstein* (em 1819), com o qual se assemelha em muitos aspetos, não é apenas ousada pela escolha transgressiva dos seus principais temas (incesto entre pai e filha e suicídio), mas também incomum, pois os seus doze curtos capítulos descrevem um monólogo angustiante, uma enunciação não apenas elegíaca, mas profundamente melodramática. A voz póstuma que é ouvida ao longo da epístola funciona como uma mensagem irada ou amaldiçoada que é enviada da sepultura e significativamente dirigida a um poeta. O tom excessivamente sombrio e mórbido da jovem falante e os muitos aspetos autobiográficos, em conjugação com o estilo ao mesmo tempo lírico e dramático do texto gótico de Mary Shelley, sugerem que, através desta memória trágica, a autora estaria a ilustrar o seu próprio conceito de melancolia feminina; deste modo, competindo com a tradição romântica masculina de figuras como Byron e P.B. Shelley. Apesar de sugerir que uma sensibilidade debilitante pode ser pernicioso, o texto longamente censurado de *Mathilda* celebra não apenas a coragem, mas também a habilidade da sua falante em abordar temas proibidos ou polémicos, como os do incesto e do suicídio.

Muito embora o nosso propósito principal neste ensaio seja o de detetar em Mary Shelley a origem de uma nova estética da melancolia (ou da depressão), a qual radicando da poética romântica masculina dominante pretende, no entanto, afirmar a sua diferença crítica no feminino (incluindo a de uma sensibilidade debilitante), é sobretudo no contexto mais transgressivo quer do chamado ‘romance de sedução’ quer da escrita feminina associada à facção política radical designada como ‘Dissenting’ que devemos procurar as fontes ficcionais que eram mais próximas à autora.

Não se trata, por isso, de uma coincidência que Mary Hays¹ tenha publicado *As Memórias de Emma Courtney* (1796), um relato autobiográfico transparente da sua paixão por William Frenn e do seu relacionamento com William Godwin e que, apenas algumas décadas depois, a filha deste, Mary Shelley, tenha escrito uma novela autobiográfica bastante semelhante àquele intitulada *Mathilda*, a qual também inclui a

1. Durante a década revolucionária de 1790, Mary Hays foi uma das mais influentes e polémicas romancistas radicais da Inglaterra, contando entre os seus amigos e mentores mais próximos Joseph Johnson, William Godwin e Mary Wollstonecraft. Durante esta tumultuosa década final do século, Hays publicou dois romances extremamente controversos, *The Memoirs of Emma Courtney* e *The Victim of Prejudice*, atraindo o opróbrio dos críticos conservadores. O que causou tal reação não foi meramente a descrição vívida da miríade de injustiças políticas e sociais sofridas pelas mulheres suas compatriotas, mas o papel da própria lei na perpetuação de tais injustiças.

figura ficcionalizada de Godwin. A presença do filósofo radical, pessoal e intelectualmente importante para ambas as escritoras, é apenas a primeira de muitas semelhanças entre as duas obras, já que ambas apresentam jovens heroínas apaixonadas e são narrativas epistolares, sendo narradas na primeira pessoa pelas personagens titulares.² Mas, como Tara Menon (2014) argumenta, romance e novela examinam igualmente questões polémicas acerca da sexualidade feminina, a educação das mulheres e a posição destas na sociedade contemporânea. Tanto Hays como Shelley formulam, deste modo, uma crítica radical às oportunidades limitadas para as mulheres no final do século XVIII e início do século XIX.

Não menos importante neste contexto é *A Vítima do Preconceito* (1799), o segundo romance de Hays. A obra critica a ideia da inevitabilidade da ‘ruína’ na sequência de uma sedução ou violação, e descreve o impacto que a ‘queda’ de uma determinada mulher tem sobre a situação da filha desta. Segundo Marilyn L. Brooks (2008), o interesse pessoal de Hays pelo determinismo leva-a a explorar as implicações por detrás desse drama, permitindo que a filha se recuse a aceitar a inevitabilidade da ruína e a desafiar os preconceitos que rodeiam a sua ilegitimidade. Esta recusa-se a representar o papel tradicional da mulher ‘caída’ e desafia a necessidade de se tornar socialmente invisível e submissa. Deste modo, o romance renegocia o conceito de castidade, tornando-o flexível e reduzindo-o a um construto manobrável. As consequências da violação mostram-se firmemente suportadas em preconceitos que, segundo Hays, são construídos e, portanto, descartáveis. Assim, Hays acrescenta uma nova dimensão crítica ao género do romance de sedução e à supremacia da ordem social vigente. Resta saber se a obra de Mary Shelley apresenta exatamente a mesma dimensão crítica ou se esta se manifesta de forma tão explícita quanto aquela.

Que o texto de *Mathilda* tenha sido escrito imediatamente após o de *Frankenstein* não deixa, por outro lado, de ser bastante perceptível e relevante.³ Embora muito raramente

2. O romance inicia com a heroína dirigindo-se por escrito a um jovem chamado Augustus Harley, o filho e homónimo do homem que Emma ama. Depois da mãe de Emma ter morrido no parto, esta fica entregue definitivamente ao cuidado de uns tios. Mas, após a ter negligenciado durante a maior parte da sua infância, o pai de Emma exige que ela o visite uma vez por semana. No entanto, grande parte da narração consiste de cartas de amor apaixonadas e não respondidas de Emma para o mais velho Augustus Harley. Os críticos contemporâneos ficaram profundamente escandalizados com o tratamento dado pelo romance à paixão sexual feminina e publicações conservadoras, como *The Anti-Jacobin*, rotularam-na de nova propaganda revolucionária.

3. É provável que Mary Shelley tenha escrito e copiado *Mathilda* entre 5 de agosto e 12 de setembro de 1819, que ela tenha revisto o texto em 8 de novembro e, finalmente, datado o manuscrito em 9 de novembro.

comparados, os dois textos compartilham muitas características importantes: ambos dizem respeito ao tema do abandono do sujeito por parte dos progenitores; ambos contribuem generosamente para o género gótico através de temas como os de incesto, loucura, suicídio, monstruosidade e isolamento; e ambos são epistolares – relatados em cartas (Steve Vine, 2006). A diferença mais significativa poderá residir no facto da história de Mathilda ser geralmente interpretada como um escape para as suas emoções em 1819, uma época em que Mary enfrentava uma profunda depressão, após a morte de dois dos seus filhos⁴ e um distanciamento prolongado face a Percy Shelley e Godwin. De facto, nessa época e de acordo com testemunhos, Mary mostrava-se extremamente fria e retraída e o tom característico da obra parece acompanhar essa mesma disposição, já que é ao mesmo tempo zangado, autorecrimatório e elegíaco (Hoeveler, 2009). Neste sentido, seria difícil encontrar uma obra mais reveladora. Embora a narrativa principal, a do amor incestuoso de um pai por sua filha, que origina o suicídio dele e o consequente retiro de Mathilda da sociedade para um local isolado, não seja de modo algum autobiográfico, muitos elementos são extraídos da realidade. O carácter e a situação dos três personagens principais sugerem fortemente os da própria Mary, de Godwin e Shelley, assim como as respetivas relações entre eles. Por outro lado, como Pamela Clemit (2000) observa, o título original do rascunho, *The Fields of Fancy*, assim como o cenário e a estrutura respetivos, derivam indubitavelmente de um conto inacabado de Mary Wollstonecraft, intitulado *The Cave of Fancy*.⁵

Poderíamos descrever *Mathilda* de forma resumida como se tratando de ‘uma narrativa curta e nua de trauma’: uma ‘novela lírica’ em que os sentimentos que são exprimidos prevalecem sobre a situação que é narrada e não o inverso (Rajan, 1994). Que a história pungente desta jovem constituiu um escape para as emoções da autora em 1819, poderá ser reconhecido pelo facto de que os humores negros de Mary dificultavam a sua convivência com os outros, sendo que o próprio P. B. Shelley teria revelado um profundo abatimento (King, 2013). Na verdade, o poeta exprimiu a sua sensação de estranhamento

4. Clara faleceu com um ano de idade, em novembro de 1818, e William, com três anos de idade, em junho de 1819.

5. 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.

e mal-estar em alguns poemas datados de 1818, “all my saddest poems.” Num destes, o companheiro de Mary parecia ter identificado claramente os piores sintomas desse estado depressivo e lamentava que ela o tivesse deixado “in this dreary world alone”

Thy form is here indeed — a lovely one —
But thou art fled, *gone down the dreary road,*
That leads to *Sorrow's most obscure abode.*
Thou sittest on *the hearth of pale despair,*
Where
For thine own sake I cannot follow thee. (nossa ênfase)

Talvez num esforço para purgar as suas próprias emoções e reconhecer a sua culpa por este afastamento, Mary Shelley teria, assim, vertido nas páginas de *Mathilda* o sofrimento e a solidão, a amargura e a autorrecriação dos últimos meses (Davis, 2010).

O facto adicional de Mary ter transformado esses sentimentos numa história de incesto em particular deve-se, sem dúvida, ao interesse que tanto ela como o próprio Shelley nutriam pelo tema algo sensacionalista.⁶ Ambos pareciam considerá-lo como um motivo assaz dramático e eficaz (Garrett, 1996), ao mesmo tempo que o utilizavam como forma de criticar a tirania patriarcal presente na esfera doméstica e psicológica; não devemos esquecer que, em agosto de 1819, Shelley tinha completado *The Cenci*, um drama que descreve um crime na Roma renascentista na sequência de um alegado incesto, e cujo desenvolvimento das respetivas cenas ele tinha discutido com Mary.⁷ E *Mathilda* está, de facto, ligado a uma longa tradição narrativa com a qual os Shelleys estavam bem familiarizados.⁸ Na década de 1790, o romance gótico tinha-se estabelecido como um género psicológico que era usado para explorar o lado sombrio de uma sensibilidade que muitas vezes resultava numa subjetividade debilitante e desprovida de razão e altruísmo (Hoeveler, 1998). Talvez a melhor descrição de tal sensibilidade seja aquela encontrada numa das passagens de *Os Mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, que Shelley leu em 1815, um ano antes de começar *Frankenstein*. No seu leito de morte, a falante Signora Laurentini confessa os seus crimes e tristezas do passado, incluindo as

6. A vida pessoal do próprio Byron, o qual alegadamente se tinha apaixonado pela sua (meia)irmã, Augusta Leigh, teria contribuído sem dúvida para esse mesmo interesse.

7. O drama em verso, o qual fascinou o público da época, conta a história de uma jovem romana, Beatrice Cenci, que foi condenada e decapitada em 1599 por ter assassinado seu pai na sequência de tentativas de violação sádicas por parte deste. Embora P. B. Shelley tenha concebido a história em torno do ataque premeditado do Conde Francesco Cenci à sua filha, a violação propriamente dita não é descrita ou encenada, mas apenas reportada pelos oficiais papais que investigam a morte dele e o motivo também não consta dos registos da época. Deste modo, os críticos geralmente questionam-se sobre qual o significado da centralidade do tema para o próprio Shelley.

consequências nefastas da sua paixão egocêntrica; de tal forma que o leitor conclui que a falta de orientação, uma educação limitada e uma natureza indisciplinada e apaixonada levam inevitavelmente à autodestruição. Radcliffe sugere, deste modo crítico, que se não for controlada pela razão e se for interiormente, e não externamente, canalizada, tal sensibilidade resulta em autoindulgência, isolamento e na confusão da realidade com a ilusão, levando por sua vez à loucura e ao suicídio (Hoeveler, 1997).

Tendo permanecido inédita (nunca publicada) até ao ano tardio de 1959,⁹ por ser um texto não só polémico como ainda censurado, a novela de Mary Shelley só recentemente suscitou uma verdadeira atenção por parte da crítica, a maioria da qual oferece sobretudo leituras psicanalíticas e/ou biográficas sobre a mesma (Mellor, 1988, Jacobus, 1999 e Hoeveler, 2006). As abordagens psicobiográficas frequentemente não reconhecem os méritos literários de *Mathilda* e tendem a identificar a respetiva voz narrativa como sendo a da própria Mary Shelley, assumindo assim que o estilo abertamente autorreflexivo e hiperbólico que caracteriza o texto é o dela. Inquestionavelmente, a intensa emoção que transparece da novela deriva em parte da de Mary Shelley, assim como o poder emotivo de *Manfred* de Byron ou de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë tem raízes nas experiências e na imaginação de cada autor. No entanto, se deixarmos de lado a experiência pessoal de Shelley e lermos a obra como se tratando das memórias de primeira pessoa da narradora, então a retórica teatral e a intensa subjetividade refletem claramente a sensibilidade artística de Mathilda, em vez da sensibilidade da autora (Robinson, 2000 e Schönfelder, 2013). Tal abordagem obriga-nos a reavaliar as críticas negativas feitas a *Mathilda* como sendo ‘ficção de má qualidade’, pois revela a grande habilidade de Mary Shelley em criar uma personagem que constrói a sua própria vida como um texto dramático, retratando assim os perigos de uma confusão debilitante entre vida e arte e entre realidade e ilusão.

‘Movida pela coragem’ que é necessária à exposição de um assunto considerado proibido, Mathilda relata por escrito as circunstâncias da sua vida, no que poderíamos

8. Nesta tradição, Mathilda é sempre o nome da ‘mulher proibida’, nomeadamente em *The Monk* de Matthew Lewis (1796) que Mary Shelley leu em 1814. Em *O Castelo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, Matilda é filha do vilão gótico Manfred, o Conde de Otranto, que se propõe divorciar a sua própria esposa e casar com a noiva do seu filho morto, por sua vez destinando a sua própria filha Matilda ao pai de Isabella. Mais proximamente, Percy Shelley tinha mantido essa associação gótica da paixão erótica maligna com o nome de Matilda. Fortemente influenciado na sua juventude pelos contos de Charlotte Dacre Byrne, cujo nome artístico era ‘Rosa Matilda’, ele deu o nome de Matilda à apaixonada protagonista feminina do seu conto gótico, *Zastrozzi, A Romance* (1810).

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

designar como uma ‘longa nota de suicídio’ (McKeever, 1996 e Bernardo, 2017). Ela é uma jovem de apenas vinte anos, cuja mãe morreu no momento de a dar à luz e cujo pai abandonou a sua responsabilidade parental, deixando a sua filha ao cuidado de uma tia enquanto ele próprio viajava, alegadamente na esperança de amenizar a sua dor. Criada na Escócia, num ambiente de solidão extrema, Mathilda fica em êxtase quando, após dezasseis anos de deambulação solitária, o seu pai finalmente resolve reclamá-la. Mas a sua felicidade e a sua vida idílica, amparadas pelo amor paterno, são de curta duração. Apenas um ano após esse reencontro, o pai é forçado a confessar o seu amor incestuoso por ela, cuja revelação dramática deixa Mathilda destroçada, passando a repudiá-lo. Depois do gesto suicida de seu pai e morte por afogamento no mar, ela é deixada novamente sozinha e acaba por afastar-se do mundo para uma charneca solitária, considerando-se um monstro com ‘o qual ninguém poderá comunicar’. É nesse local que ela conhece o poeta Woodville, cujas generosas tentativas de erradicar a sua autopiedade depressiva, que inclui um desejo transgressivo pelo suicídio, falham. A saúde física e psicológica de Mathilda entretanto deteriora-se e, começando a sentir a proximidade da morte, ela regista os eventos dramáticos da sua curta vida numa carta dirigida a Woodville (M. Shelley, 2017).

Esta é essencialmente uma ‘autobiografia’ da sua experiência traumática, revelando a sua perceção do mundo como um palco, da sua vida como uma produção teatral e de si mesma como atriz trágica nessa produção (Bunnell, 1997 e Robinson, 2000). O uso consciente de metáforas teatrais por parte de Mathilda sugere uma crítica velada à sua autoindulgência melodramática. Podemos, pois, identificar a perceção dramática da vida da narradora, em parte, como uma aguda sensibilidade introspectiva que foi cultivada durante anos de existência quase solitária numa propriedade escocesa isolada. A sua tia guardiã não a deixava brincar com crianças vizinhas, possuindo um temperamento frio que lhe negava o carinho emocional necessário ao desenvolvimento de autoconfiança e estabilidade. Sem interação com os outros, ela perde-se no mundo da fantasia, imaginando-se uma figura de um conto de fadas, tal como Cinderela ou Rapunzel, que só pode ser libertada da opressão do isolamento por um príncipe encantado (Bunnell, 1997).

I was a solitary being, and from my infant years, ever since my dear nurse left me, I had been a dreamer. I brought Rosalind and Miranda and the lady of Comus to life to be my companions, or on my isle acted over their parts imagining myself to be in their situations. (185)

Infelizmente, por lhe ter sido negada a companhia dos homens, o único que acaba por ter algum significado na sua vida é o seu próprio pai, que assim assume o papel de príncipe no seu ‘conto de fadas’:

The idea of [my] unhappy, wandering father was the idol of my imagination. I bestowed on him all my affections; there was a miniature of him that I gazed on continually [...] My imagination hung upon the scene of recognition; his miniature, which I would continually wear exposed on my breast, would be the means and I imaged the moment to my mind a thousand and a thousand times, perpetually varying the circumstances. Sometimes it would be in a desert; in a populous city; at a ball; we would perhaps meet in a vessel; and his first words constantly were, ‘My daughter, I love thee!’ (185)

Por um lado, as fantasias em que Mathilda se envolve representam uma tentativa desesperada de ‘corrigir’ a sua situação de filha injustiçada e abandonada. Por carecer de qualquer tipo de amor humano, ela compensa essa falta imaginando-se no papel de quem recebe afeto e atenção de um público imaginado: o de uma heroína que foi vitimizada. E ela empenha-se de tal forma no papel trágico que assumiu que procura preencher todos os requisitos do mesmo, sobretudo extraindo as reações emocionais do seu público. Satisfazendo uma sensibilidade excessivamente introspetiva e mórbida, Mathilda constrói a sua autobiografia como uma verdadeira tragédia, revelando a visão egocêntrica que tem da vida, como um palco no qual ela, uma atriz trágica, desempenha o papel principal como vítima de incesto (Bunnell, 1997).

Por outro lado, Mathilda tenta resolver o dilema do pai irresponsável ao retratá-lo como um homem destruído pela morte da sua esposa, já que o amor que eles compartilhavam era ideal. Ela argumenta que não se pode sobreviver sem o Outro, assim justificando o comportamento errático e descuidado do pai após a morte da sua mãe. Ao descrever a cena da sua transição da inocência para a idade adulta, Mathilda também assume a responsabilidade pela destruição quer de seu pai quer de si própria, instando-o de forma irrefletida a confessar a verdade quando ele procurava resistir a essa tentação (Himes, 1997). Ela relata que o discurso emotivo de seu pai dava a entender que a verdade seria destrutiva se revelada, mas que ela ignorou o aviso desse perigo para saciar a sua própria curiosidade perversa:

‘Now, beware! Be silent! Do not urge me to your destruction. I am struck by the storm, rooted up, laid waste: but you can stand against it; you are young and your passions are at peace. One word I might speak and then you would be implicated in my destruction....’ (Shelley, 200)

Após o suicídio de seu pai, que ela apesar dos seus esforços não consegue evitar, Mathilda assume toda a culpa pela morte dele, num processo de autoflagelação, tal como

convém a uma heroína trágica (Gillingham, 2003). Depois de, segundo a sua perspectiva, ter sido ‘abandonada’ desta forma por ambos os progenitores, habitar um mundo de fantasia torna-se assim uma forma necessária de ‘terapia’ para Mathilda. Mas, quando o seu único e derradeiro contacto humano, o gentil poeta Woodville, deixa de lhe poder dar atenção para ir cuidar da sua mãe doente, Mathilda toma a decisão pessoal extrema de acabar com a sua própria vida. O leitor deteta, deste modo, a diferença fundamental entre o discurso e a atitude dos dois jovens enlutados. A introspeção, quando moderada pela razão e pela benevolência, geralmente estimula a compaixão e o autoconhecimento esclarecido, os quais Mary Shelley exemplifica na figura de Woodville, que apesar da sua perda não recorre à autopiedade exibida por Mathilda e permanece solidário com as necessidades dos outros, ao passo que Mathilda não aprendeu a moderar a sua paixão com a razão e a empatia.

Ao aperceber-se do efeito devastador desta sensibilidade mórbida, Woodville avisa Mathilda, assim emulando o receio sentido por Percy em relação a Mary: "do not despair. That is the most dangerous gulph on which you perpetually totter" (p. 240). Inicialmente, ele consegue moderar a extrema melancolia de Mathilda, encorajando-a a libertar-se desses sentimentos, evitando que caia no desespero. As palavras dele, escreve Mathilda, "had magic in them, when beginning with the sweetest pity, he would raise me by degrees out of myself and my sorrows until I wondered at my own selfishness" (p. 232). No entanto, quando Woodville tem de a deixar, ela não consegue permanecer ‘fora de si mesma’ e, mais uma vez, resvala para a autopiedade histriónica. O seu subterfúgio é encarar a vida como um enredo trágico que, estimulado pela sua sensibilidade, lhe concede o papel de protagonista vítima do destino. Chegada a altura de registar ou construir as suas memórias para serem lidas por Woodville, a fusão que Mathilda opera entre a vida e a arte é total:

I am, I thought, a tragedy; a character that [Woodville] comes to see act: now and then he gives me my cue that I may make a speech more to his purpose: perhaps he is already planning a poem in which I am to figure.
I am a farce and play to him, but to me this is all dreary reality: he takes all the profit and I bear all the burthen. (p. 233)

Mathilda protesta, assim, que a sua vida não passa de uma ‘realidade sombria’, embora Woodville a veja como alguém desempenhando um mero papel; na verdade, ela projeta neste a própria perceção da sua existência, pois é ela, não ele, que se refere à vida como se fora um drama. Planeando um duplo suicídio (o dela e o do amigo), motivo não pouco frequente na literatura ultrarromântica, Mathilda organiza cuidadosamente o

cenário para o que descreve como sendo ‘a última cena da minha tragédia’ (p. 235). Prevendo um desfecho romântico e melodramático comparável a uma tragédia do Renascimento, Mathilda prepara de forma detalhada a cena do suicídio no Capítulo II:

I planned the whole scene with an earnest heart and frantically set my soul on this project. I procured Laudanum and placing it in two glasses on the table, filled my room with flowers and decorated the last scene of my tragedy with the nicest care Now all was ready and Woodville came. I received him at the door of my cottage and leading him solemnly into the room, I said: "My friend, I wish to die. I am quite weary of enduring the misery which hourly I do endure, and I will throw it off. What slave will not, if he may, escape from his chains? Look, I weep." (p. 235)

Esta passagem é a prova de que Mathilda constrói deliberadamente a sua história como um ‘drama’ e que está ciente, no momento em que o evento ocorre, do impacto dramático que sua ‘última cena’ terá. A utilização de termos teatrais e o arranjo meticuloso dos adereços comprovam a sua habilidade na preparação do ‘palco’ (Bunnell, 1997).

Outros exemplos desta técnica podem, ainda, ser referidos. No episódio da perseguição climática do seu pai suicida durante a forte tempestade, Mathilda depara-se com um majestoso carvalho; fazendo utilização plena desse cenário dramático, descreve: "Once, overcome by fatigue, I sunk on the wet earth; about two hundred yards distant, alone in a large meadow stood a magnificent oak; the lightnings shewed its myriad boughs torn by the storm"(p. 213). Inspirada pela cena tempestuosa, ela tenta fazer uma profecia, a qual constitui um recurso importante dos gêneros trágico e gótico; dirigindo-se ao seu criado, declara: "Mark, Gaspar, if the next flash of lightning rend not that oak my father will be alive" (p. 213). E, de forma previsivelmente ominosa da morte daquele, a árvore é atingida de modo fulminante no instante seguinte.

A linguagem poética e estilizada desta Memória – Mathilda descreve as páginas da sua carta como "precious memorials of a heartbroken girl" – é frequentemente hiperbólica e emocionalmente carregada, realçando a teatralidade do texto. Apesar de tudo, cremos que tais excessos metafóricos pretendem sobretudo refletir o estilo de Mathilda, que é a narradora, não propriamente o de Mary Shelley. Essa linguagem poética, cheia de imagens elaboradas, símiles e metáforas, demonstra o gosto que Mathilda claramente tem pela enunciação dramática. A própria caracterização que ela faz de seu pai está perpassada de qualidades teatrais; também ele consegue interpretar muito bem o papel de vítima trágica, ao dar rédea solta a uma sensibilidade introspectiva egocêntrica que se transforma num fim em si mesmo (Himes, 1997).

Sem o freio da razão e da disciplina, esta sensibilidade distorce completamente o seu sentido de realidade, destrói o seu futuro relacionamento com Mathilda e conduz, por

fim, à morte de ambos. Depois da morte da sua mulher, ele começou por encarnar um melodrama do tipo Werther: "I must break all ties that at present exist. I shall become a wanderer, a miserable outcast – alone! alone!" (p. 180). E as únicas palavras a respeito da filha que profere são: "Take care of her and cherish her: one day *I may claim her* at your hands; but futurity is dark, make the present happy to her" (p. 181, nossa ênfase). Se ele assim desejar e for capaz, 'pode' assumir o seu papel como pai; é deste modo que os seus atos egoístas destroem a unidade familiar e negam a Mathilda uma infância conducente ao desenvolvimento das virtudes da sensibilidade. Através deste episódio e quando contrasta o tipo de obras que os progenitores de Mathilda respetivamente liam (sua mãe, as de tipo mais erudito e seu pai, as mais sensacionalistas) Mary Shelley parece estar a ecoar a advertência que Wollstonecraft tinha feito em *A Vindication of the Rights of Woman* sobre os possíveis perigos ou ilusões a que a ficção pode conduzir (Gillingham, 2003).

William Godwin, ao receber o manuscrito de *Mathilda* enviado por Mary Shelley na expectativa de que seu pai providenciaria a sua publicação, recusou-se terminantemente a fazê-lo e ignorou também os repetidos apelos de Mary para que ele lhe devolvesse o texto. Não temos indicação de que Mary Shelley tenha sabido das objeções do pai ao conteúdo da sua história, mas sem dúvida que ela o intuiu. Dez anos depois, altura em que escreve o seu conto "The Mourner" (1829), Mary teria já desistido de recuperar o manuscrito, de tal modo que nos parece razoável considerar que ela quis, com esse ulterior esforço, reformular o seu texto original. A omissão da cena do incesto neste conto sugere-nos, assim, que ela estava bem ciente da interpretação de Godwin acerca de *Mathilda* e que poderá ter omitido o respetivo tema para tentar provar que a sua verdadeira preocupação era com a perda de um ente querido e o subsequente declínio do sujeito para um estado melancólico (McKeever, 1999). Por outro lado, Mary Shelley pode ter optado por ser cautelosa com as sensibilidades delicadas das leitoras de 'giftbooks', as quais se poderiam escandalizar com qualquer sugestão mais transgressiva. Seja como for, a clara expurgação do tema do incesto em "The Mourner" parece querer excluir definitivamente a possibilidade, sem dúvida mais perversa, de lermos a história de Mathilda como se tratando de uma fantasia de sedução.

O conto "The Mourner" parece, assim, voltar ao motivo recorrente do abandono de uma filha. Enquanto o enredo ignora o tema do incesto que tinha sido aflorado em *Mathilda*, escrito dez anos antes, como seria aliás de esperar de uma história publicada num livro de recordações como *The Keepsake*, Mary Shelley regressa ao tema de uma

mulher que perde a sua mãe cedo na vida, é abandonada por seu pai e mais tarde volta a encontrá-lo, mas acaba por perdê-lo por via da morte. Em termos estruturais, Mary Shelley encripta a história da mulher suicida, Clarice Eversham, na narrativa do sobrevivente Horace Neville; deste modo, ela concentra a atenção do leitor não apenas nas trágicas repercussões que a queda de Clarice na melancolia têm, mas também nos meios pelos quais Neville consegue sobreviver quer à perda irreparável quer à própria melancolia (McKeever, 1999). No seguimento da famosa distinção que é feita em “Mourning and Melancholia” de Freud, a questão que a obra coloca é se podemos ou não entender a figura de Neville como um ser predominantemente ‘enlutado’, em contraste com o papel de Clarice como ser predominantemente ‘melancólico’.¹⁰ Se assim for, Mary Shelley poderia estar a inverter de forma deliberada as categorias de género respetivamente associadas de forma tradicional aos dois estados psicológicos, talvez como uma forma de criticar certos pressupostos diferenciadores, nomeadamente presentes na estética romântica.

A ‘fuga’ do sujeito romântico para a solidão resultaria da sua incapacidade de aceitar a ambivalência emocional nas relações interpessoais, optando, em vez, por fantasticamente exibir a intersubjetividade interna que resulta de uma interioridade narcisística mórbida. Mary Shelley parece sugerir que embora a solidão seja necessária ao desenvolvimento intelectual e criativo, a sobrevivência e a saúde emocional do sujeito dependem de uma intersubjetividade e de uma comunidade autênticas (Boren e Montwieler, 2018). Num gesto que antecipa a psicanálise cognitiva, ela imagina uma rejeição do popular egoísmo romântico em favor de uma subjetividade psicologicamente mais construtiva. Shelley mostra, assim, como o sujeito romântico que é idealizado sofre de uma condição semelhante à melancolia de Freud, semelhante ao nosso diagnóstico moderno da depressão. O divorciar-se da humanidade, ver-se como fundamentalmente à parte, evidencia não autonomia e grandeza, mas sim um tipo de desespero que, embora generativo, é mais frequentemente destrutivo. É parodiando a melancolia narcisística presente quer ao longo de *Frankenstein* quer de *Mathilda*, e fazendo intervenções autorais

10. Se se examinar a forma como Mary Shelley ofusca as distinções entre os dois termos, pode-se demonstrar como ela antecipa as dificuldades posteriores sentidas por Freud em demarcar estas diferenças no seu ensaio "Luto e Melancolia". Depois de se determinar que tanto Neville como Eversham são personalidades melancólicas, uma leitura das suas respetivas situações devidamente informada pelas investigações de Julia Kristeva sobre a patologia melancólica poderia, assim, ser oferecida (Jacobus, 1999).

no final de ambos os textos, que Shelley se distancia do protótipo do ‘sujeito alienado’ e imagina um modo diferente de ser (Boren e Montwieler, 2018).

Mas se a criatura de Frankenstein, de alguma forma, encontra força e autonomia na sua jornada solitária, o mesmo não é verdadeiro para Mathilda. É verdade que, tal como o monstro, ela também sofre com o abandono, a perda e a rejeição, e se volta para a natureza em busca de consolo. Mas, ao contrário da criatura, ela não destrói os outros, torna-se autodestrutiva, extraindo um prazer masoquista do seu estado percebido como trágico. Nas suas reflexões obsessivas sobre a morte, a sua história e o seu isolamento, ela transforma-se numa paródia da figura romântica, na qual predomina o narcisismo e o ridículo de tal existência. No seio quer de *Frankenstein* quer de *Mathilda*, Shelley explora, assim, o que são sobretudo respostas de género a expressões de melancolia e de trauma (Boren e Montwieler, 2018). Se o homem tende a reagir ao trauma através de esforço físico e coragem, a mulher, sugere Shelley, tende a responder por meio de uma espécie de renúncia ou reclusão. Apesar de na história não estar claro que Mathilda alcança o estado de perdão ao assumir a sua culpa, talvez no próprio ato de escrever a sua ‘confissão’ – e de oferecê-la ao mundo – ela efetua através do leitor a ‘libertação’ de que Kristeva fala (1992). Deste modo, as confissões que são articuladas pelos personagens de Shelley diante de uma testemunha (o leitor) antecipam a famosa ‘cura pela fala’ de Freud e produzem o efeito da psicanálise. “Writing”, de acordo com Kristeva, “causes the *affect* to slip into the *effect*. Because it is forgiveness, writing is transformation, transposition, translation” (itálico dela; 1992).

E Mathilda percorre, de certa forma, todos esses diferentes estádios. Apesar da sua automarginalização e isolamento, ela não se sente culpada por escrever. As páginas iniciais da novela corroboram que Mathilda “records no crimes” e que ela considera os seus erros “easily pardonable” (152). Ela – Mathilda ou Mary – não sente vergonha de escrever o proibido, o tabu, o desejo incestuoso do pai pela filha ou a sua própria fantasia de sedução, já que escreve com uma linguagem própria, com um corpo próprio, descartando o leitor que, como ela afirma, “will toss these pages lightly over” (151). O que realmente importa neste relato é o Eu que se desdobra por escrito: “I forget myself, my tale is yet untold” (152); deste modo, convenções, regras, leis, padrões restritivos são deixados de lado e esquecidos, quando o sujeito está em vias de se afirmar.

Mas, sem dúvida, que a exposição do tabu que é feita por Mary Shelley constitui o principal ataque à cultura patriarcal vigente. A revelação aberta do incesto que é feita no limiar da Era Vitoriana pode ser traduzida 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). Na esfera literária, ‘escrever o tabu’ é igualmente um ato de rebeldia. Na escrita de Mathilda, o intocável deus-criador do Romantismo é banido para dar lugar à ‘mulher criadora’ que escreve com uma linguagem e um conhecimento próprios. Ela torna-se um sujeito criador e inverte, assim, as associações tradicionais do masculino como sujeito e do feminino como objeto de contemplação masculina. E a linguagem de Mathilda oferece constantemente novas interpretações, já que é aberta, não linear, inacabada, fluída, fragmentada, polissêmica, tentando exprimir o corpo.

As reveladoras páginas de abertura da novela são significativamente ambíguas e introduzem o sentido de duplicidade que define Mathilda, uma vez que esse humor indefinido que a caracteriza revela uma luta interior. Nos seus derradeiros momentos, Mathilda encontra-se num estranho estado de espírito: São quatro horas numa tarde escura e gelada de inverno – essa escuridão sugere um forte sentimento de desolação; mas, prestes a morrer e a ‘congelar’ como a paisagem à sua volta, ela sente-se paradoxalmente feliz. A análise que Julia Kristeva faz do sentimento de melancolia em *O Sol Negro* resume claramente a posição de Mathilda, pois Kristeva argumenta que a melancolia tem a sua origem na perda do Outro, o ser amado (1992, 5). Como consequência dessa perda, a vida que foi projetada deixa de ter sentido; isto é, quando o seu significado máximo se esbate, a vida deixa de ter importância para o sujeito (Kristeva). Por sua vez, esta crise pessoal resulta numa agressividade que o consome, já que o ‘objeto perdido’ é ao mesmo tempo interiorizado e desvalorizado, amado e odiado. Trata-se de uma melancolia algo grotesca, pois Mathilda chega a sentir impulsos canibalísticos ao tentar, metaforicamente, devorar e consumir o seu pai: enquanto ele sucumbe aos seus encantos e se torna desarticulado, débil e fraco, ela parece crescer e engrandecer. E o seu melhor ato de eloquência é o seu próprio texto; o seu poder é, assim, confirmado nesse testemunho vivo de si mesma.

Apesar de Mathilda efetivamente morrer no final da novela, o seu texto não representa o seu Luto (pela morte de seu pai ou pela da sua inocência), mas sim o seu próprio Epitáfio ou testemunho vivo. Esse epitáfio é a história escrita de uma mulher que, apesar de isolada e censurada pela autoridade patriarcal, se atreve a proferir o

inexprimível, que escreve para ‘celebrar’ aquilo que é proibido – o tabu do incesto; o mesmo tabu que o ‘conde Cenci’ de Percy Shelley tinha ocultado tão cuidadosamente no seu relato. Duzentos anos depois de Mary Shelley ter corajosamente registado a sua narrativa transgressiva, a voz de Mathilda, na sua pungente missiva, continua a celebrar o poder resistente da verdadeira heroína – sempre viva e sempre assertiva.

OBRAS CONSULTADAS:

Bernardo, Susan M., “Seductive Confession in Mary Shelley’s *Mathilda*”, Chap. 3 of *Gender Reconstructions: Pornography and Perversions in Literature and Culture*, Cindy Carlson, Robert L. Mazzola and Susan Bernardo, Routledge, 2017.

Boren, Mark E. and Katherine Montwieler, "The Pathology of the Romantic Subject and Mary Shelley's Cure for Melancholia in *Frankenstein* and *Matilda*". *PSYART: A Hyperlink Journal for the Psychological Study of the Arts*.

Brooks, Marilyn L., “Mary Hays’s *The Victim of Prejudice* 1: Chastity ReNegotiated”, *Women’s Writing* 15, 2008, Issue 1, pp. 13-31.

Bunnell, Charlene E., “‘Mathilda’: Mary Shelley’s Romantic Tragedy”, *Keats-Shelley Journal*, Vol.46 (1997), pp. 75-96.

Clemit, Pamela, “From the Fields of Fancy to Matilda”, Chap. 4 of *Mary Shelley in Her Times*, Eds. B. Bennett and S. Curran, JHU Press, 2000.

Davis, William (2010), “Mathilda And the Ruin of Masculinity”, *European Romantic Review*, 13:2, 175-181.

Garrett, Margaret Davenport, “Writing and Re-Writing Incest in Mary Shelley's "Mathilda", *Keats-Shelley Journal*, Vol. 45 (1996), pp. 44-60

Gillingham, Lauren, “Romancing Experience: The Seduction of Mary Shelley’s ‘Mathilda’, *SiR*, 42, n°2 (Summer 2003), pp.251-269.

Himes, Audra D., “‘Knew shame, and knew desire’: Ambivalence as Structure in Mary Shelley’s *Mathilda*”, in S. Conger, F. Frank and G. O’Dea, *Iconoclastic Departures. Mary Shelley after Frankenstein*, Associated University Presses, 1997.

Hoeveler, Diane L., “Mathilda”, in *Romantic Autobiography in England*, Ashgate, 2009.

Hoeveler, Diane Long, *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës*, University Park, Penn.: Pennsylvania State University Press, 1998.

Hoeveler, Diane L., "Mary Shelley and Gothic Feminism: The Case of "The Mortal Immortal,"" in *Iconoclastic Departures: Mary Shelley After 'Frankenstein': Essays in Honor of the Bicentenary of Mary Shelley's Birth*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1997: 150-163.

Hoeveler, Diane Long (2006), “Screen-Memories and Fictionalized Autobiography: Mary Shelley’s *Mathilda* and “The Mourner”, *Nineteenth-Century Contexts*, 27:4, 365-381,

Jacobus, Mary, *Psychoanalysis and the Scene of Reading*, Oxford University Press, 1999, pp. 165-201.

King, Jeffrey T., "'The thorny truth of things': A Community Beyond Desire in *Frankenstein*, *Matilda*, and *The Last Man*", Chapter 5 of *Dark Sympathy: Desiring the Other in Godwin, Coleridge, and Shelley*, PhD Thesis, The University of Western Ontario, 2013.

Kristeva, Julia, *Black Sun. Depression and Melancholia*. Trans. Leon S. Roudiez, Columbia University Press, 1992.

McKeever, Kerry. "Naming the daughter's suffering: Melancholia in Mary Shelley's *Mathilda*", *Essays in Literature*; Macomb Vol. 23, Ed. 2, (Fall 1996): 190-205.

McKeever, Kerry. "Writing and Melancholia: Saving the Self in Mary Shelley's 'The Mourner'", *Romanticism on the Net*, Issue 14, May, 1999.

Mellor, Anne K., *Mary Shelley, Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, New York: Routledge, 1988, 196-98.

Menon, Tara K., "Mary Hays's *The Memoirs of Emma Courtney* and Mary Shelley's *Mathilda*", The Romanticist Research Group of New York University, A Visionary Company, Posted on July 19, 2014.

Mosquera, Ana María Sánchez, "The Female Writing the Taboo: Mary Shelley's *Matilda*", *Many Sundry Wits Gathered Together*, 1996, pp. 305-311.

Rajan, Tilottama, "Mary Shelley's *Mathilda*: Melancholy and the Political Economy of Romanticism", *Studies in the Novel*, 26 (1994): 43-68.

Robinson, Charles E., "Mathilda as Dramatic Actress", Chap. 5 of *Mary Shelley in Her Times*, Eds. B. Bennett and S. Curran, JHU Press, 2000.

Schönfelder, Christa (ed), "A Tragedy of Incest. Trauma, Identity and Performativity in Mary Shelley's *Mathilda*", Chap. 4 of *Wounds and Words: Trauma in Romantic and Postmodern Fiction*, Verlag, 2013.

Shelley, Mary, *Mathilda*, ed. Michelle Faubert, Broadview Press, 2017.

Vine, Steve; "Mary Shelley's Sublime Bodies: *Frankenstein*, *Matilda*, *The Last Man*", *English: Journal of the English Association*, Volume 55, Issue 212, 1 July 2006, Pages 141-156,