

**ELECTRA, DE BENITO PÉREZ GALDÓS: ASPECTOS DO RELIGIOSO E DA
MORAL CRISTÃ A PARTIR DA DINÂMICA ENTRE PANTOJA, MÁXIMO E
ELECTRA**

Pedro Leites Juniorⁱ

1 Dialética entre obra e determinantes sociais: base histórica e lastro cultural

Quando o mito grego de Electra é apreendido desde a perspectiva moderna de passagem do século XIX para o XX por Benito Pérez Galdós em sua *Electra* (1901) acumula os mais de dois milênios de distanciamento. O tempo, isto é, as transformações históricas e suas implicações sociais e ideológicas consoante o lastro cultural, cumpriu seu papel de sedimentar o substrato religioso e elevar o sentido/status da fábula, do valor ficcional do mito (grego antigo).

O mito, nesse sentido, é história declaradamente falsa, ou mais, sua ficcionalidade já foi transferida para o nível do pressuposto no inconsciente coletivo. É discurso fictício, produto de uma forma de pensar – conceber o mundo – da qual é retirada. Resgatada, conseqüentemente, assume “novas” formas, segundo os “novos” modos de classificação da realidade e redimensionamento de molduras (LIMA, 1981). Institui-se, destarte, como parte de uma tradição literária ocidental, conforme um cânone que se erige dentro da esfera de significação da arte que, ao contrário do que sucede no cenário grego antigo, está não só separada do como antagonizada em alguma medida ao discurso religioso.



Benito Péres Galdós

Essa dialética, entre o religioso e o profano, ou a discussão sobre o lugar do religioso na esfera de significação e na organização social, é ponto fulcral da supracitada obra galdosiana. Ocorre que a mitologia judaico-cristã está, também ela, em muito desgastada na passagem de século XIX para XX no cenário espanhol, e mesmo como doutrina o cristianismo vem perdendo força, cedendo espaço ao avanço das ciências modernas .

Não é necessário descrever o percurso histórico dos dois últimos milênios para constatar tal linha de transformação do pensamento ocidental. Em muito baseado na e regido pela crença cristã, passa, com o que se convencionou chamar Idade Moderna, a guiar-se segundo os princípios da razão e o centramento no homem . Tais noções já passaram ao senso comum, e a tentativa de tratar de tal transição se volta, costumeiramente, ao Iluminismo, à Revolução Industrial e à Revolução Francesa, com a ascensão da burguesia e o advento dos Estados Modernos.

Não obstante, em meio ao intrincado percurso histórico que permeia as transformações da tradição judaico-cristã, marcado por inúmeros eventos que aprofundam mudanças de paradigmas, no que aqui queremos centrar-nos é na possível analogia com o que ocorre – ou ao menos se formaliza – no contexto grego do século V a.C.: o conflito entre *mythos* e *logos* é, de alguma forma, atualizado. Tomamos como mote, assim, o argumento de que, ao modo de Eurípides, Benito Pérez Galdós se valerá do mito de Electra desde uma perspectiva de denúncia dos desdobramentos sociais da instituição religiosa, no caso do autor espanhol, evidentemente, da Igreja Católica, representada na noção geral de clérigo.

Com efeito, a maior parte da bibliografia sobre a Electra de Galdós se volta ao impacto social que sua representação provocou; sobretudo a estreia em Madrid em 1901, sendo que o alvoroço criado tinha por detrás justamente o anticlericalismo que a obra apresentava. Ocorre que, tal qual a Grécia de Eurípides se lhe apresenta, a um só tempo, arcaica e renovadora, a sociedade espanhola em questão, ainda que em muito influenciada pela episteme moderna, não abandonara a base moral religiosa, marcadamente cristã e formada segundo os dogmas católicos.

El espacio y el tiempo concretos de la fábula [de Electra] sitúan la acción dramática: «en Madrid, rigurosamente contemporánea»; es decir, en la España de la Restauración, en el ambiente social de la alta burguesía y bajo la influencia del clero (LARIOS, 2002, p. 82).



Escena de Electra – en el Teatro Español

A tal pilar cristão se opõem certos setores da sociedade, dentre os quais parte da intelectualidade e dos artistas e literatos. Comenta Elizalde (1974) o esforço de tal parcela da esfera social espanhola em promover uma revisão de valores. O sentido de tal reformulação, “después del desastre del 98”, segue então uma linha segundo a qual “el liberalismo ibaganando terreno al clericalismo conservador” (ELIZALDE, 1974, p. 584). Afirma mesmo o autor que já “en los últimos años del siglo XIX corría entre los intelectuales como Maeztu, Costa, Unamuno, Ortega, la palabra regeneración” (ELIZALDE, 1974, p. 582). A *Electra* galdosiana, nessa perspectiva, o que faz é trazer ao palco e ao primeiro plano da cena pública uma tensão social latente. A questão eclode com a estreia da obra.

2 Contexto Imediato: *Electra* e o “Caso Ubao”

Conforme Larios (2002), o êxito e repercussão da estreia de *Electra* pode dar uma falsa impressão sobre as expectativas editoriais que circundavam a publicação e encenação de uma obra teatral de Galdós. Com efeito, aparte à grande difusão e o logro de sua escritura narrativa, marcada pelo estilo realista, após uma série de dramas escritos até 1896 – dentre os quais Elizalde (1974, p. 582) destaca como de “gran éxito” *La de San Quintín*, estreada em 1894 –, “con más fracasos – *Los condenados* (1894), *Voluntad* (1895), *La fiera* (1896) – que éxitos – *Doña Perfecta* (1896)” (LARIOS, 2002, p. 67), Galdós havia deixado de compor para o teatro. Quiçá pelo incentivo de alguma parte dos intelectuais mais próximos, pois, decide escrever durante o verão e o outono de 1900 aquela que seria sua *Electra*.

Nas cartas que envia a D. Fernando Balart, então diretor artístico do Teatro Español, a primeira acompanhada do manuscrito em sua versão primeira, se percebe, contudo, uma certa inquietude do autor para com o parecer do interlocutor. Por vezes, inclusive, se pode notar a abertura de Galdós a modificações na obra de maneira bastante permissiva, como que antecipando e/ou reconhecendo no escrito determinados problemas de enquadre àquilo que seria mais ajustado seja às possibilidades de representação seja ao gosto/costume do público espanhol no que

tange às dimensões dos atos, extensão dos diálogos, entre outros fatores de ordem estrutural. Dada a notoriedade de que o autor desfrutava então pode parecer contraditório seu tom de inquietação frente o silêncio do interlocutor, assim como a condescendência no que tange a alterações significativas na obra. Ademais às hipóteses sobre os problemas financeiros de Galdós, apresentadas por Larios (2002), e os determinantes subjetivos do autor relacionados à expectativa de sucesso da obra depois de acumulados malogros teatrais, o que vale afiançar é que a celeridade na representação era imprescindível para o impacto da obra tendo em vista a analogia entre o enredo e um fato ocorrido em março daquele ano. Trata-se do chamado "caso Ubao"ⁱⁱⁱ, acontecimento de notável repercussão na Madrid de então e que mantém relação direta com aquele que viria a se tornar, com efeito, para a opinião pública, o aspecto mais expoente de *Electra*, a citar, seu teor anticlerical, de alguma forma divulgado já mesmo anteriormente à estreia.

Realmente, a *Electra* personagem da *Electra* de Galdós pode ser claramente tomada como representação de Adelaida Ubao, assim como o personagem Don Salvador Pantoja seria correspondente direto de Cermeño, personagem do "mundo real". Tal efeito refratário está bem caracterizado na ida de *Electra* ao internato a partir das artimanhas do clérigo. Quando a união entre Máximo e *Electra* se formaliza junto a Don Urbano e Evarista – na noite que separa o final do Ato terceiro e o início do Ato quarto –, o aval dos responsáveis pela guarda da moça significa, para Pantoja, em princípio, o impedimento de ter *Electra* consigo. Circunstância que busca remediar usando da posição clerical de que desfruta: mediante o artifício e o engano instaura uma situação que deflagra a suposta insanidade da jovem, o que lhe garante a ida da mesma ao internato sob seus cuidados, consoante cadeia de acontecimentos que se desenvolve na segunda metade do quarto Ato (Cenas VI a XII). Destacamos fragmento da passagem inicial da Cena VI:

PANTOJA. [...] ¿Duda usted de que el fin grande de mi vida, hoy, es el bien de la pobre niña?

EVARISTA. (Acobardándose más.) No lo dudo... No puedo dudar.

PANTOJA. (Con efusión y elocuencia.) Amo a *Electra* con amor tan intenso que no aciertan a declararlo todas las sutilezas de la palabra humana. Desde que la vieron mis ojos, la voz de la sangre clamó dentro de mí diciéndome que esa criatura me pertenece... Quiero y debo tenerla bajo mi dominio santamente, paternalmente... Que ella me ame como aman los ángeles...(GALDÓS, 2002, p. 308-310).



Sr Villarino en el papel de Pantoja

Tal amar, que para Evarista e para o próprio Pantoja parece passar-se por sentimento valoroso, puro, segundo o direcionamento argumentativo da obra é manifestação de uma obsessão mais bem doentia e que não conhece limites. O que leva Pantoja, pois, a um sequestro que se passa por salvação, correção do desvio. Faz, pois, com que Electra creia-se irmã de Máximo, o que a leva à perda da razão.

O desvario de Electra, então, é a justificativa para seu internamento, uma vez que abre para o senso comum aquilo que Pantoja procurava disseminar: seja pela loucura ou pela inocência juvenil (ambas supostas e questionáveis ou, de alguma forma, constructos de Pantoja), Electra é incapaz de tomar decisões por si mesma, necessita de alguém que a "salvuarde". Os sentimentos entendidos ao revés deflagram a ação criminoso que se disfarça de auxílio, de socorro àquela que perdeu o rumo. À salvação desvirtuada operada por um "Salvador desvirtuado" se opõe, pois, no fecho da obra, à salvação efetiva. O desvio da moral requer do homem "realmente" virtuoso, no caso Máximo, operar o reajuste do sentido tomado como correto. O modo de classificação da realidade – da construção das "molduras" de que fala Lima (1986) – colocado em prática por Pantoja adquire o sentido de transformação deturpada. O "amor" que sente o personagem não é o "amor verdadeiro", elevado e espiritual, é a necessidade do instinto, por sinal, já desdobramento de alguma relação anterior de Pantoja para com a mãe de Electra. A "salvação", por conseguinte, segue a moldura que o senso comum daria à ideia de "rapto". Ou seja, o que faz o personagem é promover um sentido de reclassificação

não partilhado pela coletividade, e como a representação da realidade é sempre coletiva no que tange aos valores que erige, tal inequação é vista como corrupção no plano maior de significação da obra e por parte dos personagens – com os quais, claro, o público/leitor tende a se identificar –, não como outra realidade possível ou ao menos admissível. Esteja o elo entre os fatos relatados pela imprensa da época e a construção ficcional relacionada com os intentos de promoção da obra teatral em uma ou outra medida e tenham influído em maior ou menor grau na escritura e alterações do texto galdosiano, é notório o caráter de denúncia social que a obra assume e seu direcionamento ao contexto imediato. Tal fator, pois, nos leva a uma aproximação entre o mímema espanhol e a tragédia euripídiana. Isso se dá, então, tanto no que tange ao princípio da crítica social em si quanto ao aspecto do social que se busca questionar, a citar, a entidade religiosa.

3Religião e Ciência

É bem verdade que a religião, em Eurípides, como entidade que faz parte do social, não está institucionalizada tal qual ocorre no contexto de Galdós. Tampouco o mito, em Galdós, tem relação direta no inconsciente coletivo com a religião que se busca criticar. Ou seja, desconstruir o mito, para o autor espanhol, não significa, evidentemente, desconstruir as bases da religião que é objeto de denúncia. Mais que isso, há que se considerar uma clara separação na crítica agenciada pela obra galdosiana entre a instituição religiosa e a fé, a crença ou os princípios morais que dela advém.No contexto grego, ver a religião como entidade já é um esforço da terminologia moderna de materializar algo que mais está na superestrutura social, e não na infraestrutura, para usarmos a nomenclatura marxista que aqui nos vem a calhar. Com efeito, a crítica galdosiana está muito mais direcionada ao aspecto “infraestrutural” da religião que aquilo que essa deixa de herança “supraestrutural”. É dizer, o modo de ver o mundo, o conjunto de classificações presente no contexto moderno e construído, em grande parte, pela perspectiva cristã, não é objeto de desconstrução por parte de Galdós. Ao contrário, poder-se-ia afirmar que é em muito a partir de valores cristãos que erigirá sua crítica.

Essa, destarte, vai no sentido de denúncia da hipocrisia, da incoerência entre os valores pregados e o comportamento, manifestação externalizada pela Igreja ou parte dela. Parece ser nessa linha de raciocínio que segue PíoBaroja (1973) em artigo escrito para El País no dia seguinte ao ensaio geral de Electra – ao qual “asistió una multitud” (LARIOS, 2002, p. 77) –, como condensa Larios (2002, p. 78):

En el drama de Galdós [...] el rebelde vence al creyente sin aniquilarlo porque el espíritu religioso, distinto del frío hieratismo de la religión eclesiástica, debe elevar nuestras vidas. En el «estado pontificio» que es España, Electra es una esperanza de purificación, una visión de la «Jerusalén nueva».

Assim, ainda que o caso concreto seja tomado como ponto de enfoque para a denúncia, ao melhor estilo realista do micro pelo macro, o que se revela é o princípio da incongruência entre o caráter elevado que justificaria o poder da Igreja e a forma como usa de tal poder. Ou mais, o que se busca é uma revisão sobre seu direito/legitimidade de deter tal poder.Esse exercício, todavia, não se volta para a

legitimidade da fé, nem tampouco a tira de seu lugar excelso, ainda que a obra se guie, em geral, por uma estética e episteme realistas. A crença cristã, convertida nos valores que dela advém e afastada da institucionalização religiosa, parece, como expressão do "bem", buscar uma forma de convivência com o progresso social de uma sociedade mais pautada no pensamento moderno, cientificista e/ou racional, bem representado na figura de Máximo. Um determinado tipo de crença subjugado ao dogma religioso é que não tem mais lugar ou entra em decadência em tal conjuntura; o que se vê em Pantoja. Comenta Pío Baroja:

Luchan [en Electra] dos principios que se agitan en nuestra sociedad moderna: la rebeldía, por un lado, que sueña en la conquista del mundo para el bien, para la ciencia, para la belleza, para la vida; el dogma, por el otro, que quiere afirmar la vida, para ganar el cielo, con los rumores del órgano; tiene la inmensa poesía de las decadencias, de las cosas que han sido (BAROJA, 1973, p. 105).

Também à época, Martínez Ruiz chega a falar de uma Electra galdosiana símbolo de uma Espanha "rediviva y moderna", fundada na ciência como "nuevareligión" que teria em Galdós um "profeta". Efetivamente, Galdós viria a ser tomado como espécie de emblema – "jefe espiritual", nas palavras de Elizalde (1974, p. 588) –, referência para a depois chamada "geração de 98", em expressão cunhada por Martínez Ruiz. Deixando de lado os questionamentos sobre a validade da busca de uma unidade que defina o grupo de artistas espanhóis que despontaram em finais do século XIX e inícios do século XX, poder-se-ia afirmar que permanece mesmo como uma constante a problemática do conflito entre uma Espanha dita moderna e uma sociedade, como diria Baroja, "de las cosas que han sido". O credo na ciência como saída para tal contexto – ou parte da realidade – visto como decadente não deixa de ser, como assevera Trigo (1988), um modo moderno de crença baseada em outra forma de investigação da "re-ligação" do homem com o cosmos, o todo, a realidade das coisas do mundo.



Escena de Electra en el Teatro Español

A tal ponto também parece ter chegado Martínez Ruiz que, tomando como premissa a interpretação de que Pantoja simbolizaria a fé e Máximo a ciência, a partir do processo de indefinição e posterior resolução de Electra assevera que “el pensador debe saber que las dos soluciones son indiferentes y que las dos – lacienciayalafe – sonbellassupercheríascon que pretendemos acallarnuestrasconciencias”. Por detrás do aparente carácter imediatista da obra, há que se ressaltar o perene que habita na ideia de que há uma necessidade humana de procura constante de formas de explicação da realidade e suas problemáticas.

A linha de interpretação de Martínez Ruiz, pois, de que ambos os caminhos levam ao mesmo fim é coerente com o princípio de que a tentativa de substituição do mito ou da fé pela ciência não deixa de ser uma tentativa mais, igualmente fruto do constructo humano; e como tal, igualmente suscetível à falibilidade. Coaduna com tais proposições o estudo desenvolvido por Kidd (1995). Segundo o autor, por detrás do melodrama, ou na desconstrução dele, Galdós opera um questionamento sobre a própria validade dos substitutos à fé que se erigem na sociedade moderna e na própria obra. Chamando a atenção para um “pervasive relativism of human action and cognition” presentenaobra, relacionadoao “disconcerting fact that truth does not always form an alliance with science, liberalism, justice, or even the supernatural”, Kidd apontapara a construção galdosiana de “conflicting truths”. Segundo o autor, é da tensão entre essas e os desejos humanos que se instaura a problemática realmente profunda da obra. Contudo, como bem lembra Larios (2002, p. 77), o mímema galdosiano, pela resolução final, parece abandonar tal abertura: decide-se pelo direcionamento argumentativo que dá credibilidade ao potencial de concepção

da realidade consoante o pensamento moderno – segundo seu caráter racional, científico –; ainda que este esteja erigido sobre as mesmas bases cristãs que desconstrói. Parece ser esse direcionamento, afinal, o fator responsável pela repercussão da obra, na esfera literária/artística e no inconsciente coletivo.

Evidentemente, a doutrina cristã estava de tal forma sedimentada que ao movimento de enaltecimento da obra galdosiana se contrapôs, como afirma Larios (2002), uma série de iniciativas da “prensa conservadora”. O confronto que se estabelece no drama, pois, parece mesmo ser refratário da divisão da sociedade espanhola de então. Com efeito, mesmo na estreia em Madrid de *Electra*, ainda segundo Larios (2002), em meio aos gritos de rechaço ao clero se poderia ver parte do público se retirando do teatro. Comenta o autor que “los ánimos estaban tan excitados que, mientras El Globo (3 y 6 de febrero) anunciaba homenajes al autor que El Imparcial del día 12 reseñaba, El Heraldo del 10 denunciaba la explosión de un petardo en la casa de Galdós” (LARIOS, 2002, p. 77). É mais adiante: “un síndrome eléctrico afectaba al país. En todas partes se quería ver la obra. En algunas ciudades, las jerarquías eclesiásticas prohibieron a los feligreses la asistencia al teatro” (LARIOS, 2002, p. 77 – grifos nossos).

Ainda que a ação efetiva que deflagra o crime do clérigo em *Electra* desponte somente no quarto Ato, é interessante reparar como a problemática da tensão entre a visão anticlerical e o pensamento cristão está presente no mímema desde muito antes, ou mesmo que o permeia por completo, como veremos no tópico seguinte.

4Pantoja, Máximo e *Electra*

O “sequestro” tem como pano de fundo na memória coletiva de então os casos ocorridos no espaço tomado como não ficcional. Não obstante, não só anteriormente à estreia da obra o público já sabia de seu conteúdo, como no interior do próprio discurso ficcional a tensão vem em crescente. A cadeia de acontecimentos que irrompem nos dois últimos atos do drama já está indicada de antemão, por exemplo, na cena X do terceiro Ato, quando Pantoja tenta subtrair *Electra* da casa de Máximo, seu futuro pretendente:

ELECTRA. (Aterrada) ¡Don Salvador! El Señor sea conmigo!
MÁXIMO. Adelante, señor de Pantoja. (PANTOJA avanza silencioso, con lentitud.) ¿A qué debo el honor...?
PANTOJA. Anticipándome a mis buenos amigos, Urbano y Evarista, que pronto volverán a su casa, aquí estoy, dispuesto a cumplir el deber de ellos y el mío.
MÁXIMO. ¡El deber de ellos... usted!
MARQUÉS. Viene a sorprendernos con aire de polizonte.
MÁXIMO. En nosotros ve, sin duda, criminales empedernidos.
PANTOJA. No veo nada, no quiero ver más que a *Electra*, por quien vengo; a *Electra*, que no debe estar aquí, y que ahora se retirará conmigo, y conmigo llorará su error. (Coge la mano de ELECTRA, que está como insensible, inmovilizada por el miedo.) Ven.
MÁXIMO. Perdone usted. (Serenamente y grave, se acerca a PANTOJA.) Con todo el respecto que a usted debo, señor de

Pantoja, le suplico que deje en libertad esa mano. Antes de cogerla debió usted hablar conmigo, que soy el dueño de esta casa y el responsable de todo lo que en ella ocurre, de lo que usted ve... de lo que no quiere ver.

PANTOJA. (Después de una corta vacilación, suelta la mano de ELECTRA.) Bien, por el momento suelto la mano de la pobre criatura descarriada o traída aquí con engaño, y hablo contigo... a quien solo quisiera decir muy pocas palabras: "Vengo por Electra. Dame lo que no es tuyo, lo que jamás será tuyo".

MÁXIMO. Electra es libre: ni yo la he traído aquí contra su voluntad ni contra su voluntad se la llevará usted.

(GALDÓS, 2002, p. 292-293).

Quanto à dinâmica entre Pantoja e Electra, praticamente tudo já está indicado em tal passagem. O aporte sobre as atitudes do mesmo é claramente denunciador de alguém que tenta ou usa de sua condição de prestígio para satisfazer seus quereres. A problemática, claro, está na natureza do papel social do indivíduo em questão. Pantoja, como figura religiosa, deveria, conforme o conjunto de valores sociais em vigência, ser exemplo de doação ao outro em detrimento de si; como alguém que, por vocação, doa sua vida à obra divina.

Ademais, a função clerical exige ainda, em tese, certa abnegação dos prazeres mundanos em função da espiritualidade. São estes fatores que sustentam o status de respeito da opinião pública para com o clérigo e fazem com que se requeira para com o mesmo um tratamento de honraria. Isso se nota exemplarmente, ao longo da obra, em Evarista, religiosa devota, e que se pode perceber bem, na passagem supracitada, na forma de tratamento de Electra e de Máximo, mesmo quando este último está manifestadamente contrapondo-se à Pantoja.

Ocorre que, coerentemente com a disposição do "estado pontifício" de que fala Baroja (1973), tal status social elevado, que deveria ser expressão de um sujeito também regido por valores elevados, consoante aquilo que o personagem carrega já no nome – Salvador –, contrapõe-se ao caráter, dentro da perspectiva crítica, corrompido. Usa, efetivamente, da condição de representante e defensor dos "bons costumes", ou seja, das regras de conduta erigidas segundo os valores cristãos em uma sociedade marcadamente católica, para agir segundo seus próprios interesses ("cumplireldeber de ellos y elmío").

É interessante reparar no peso da substantivação de "deber", no poder de representação de outrem e na ambivalência da afirmação. O dever, subintende-se, seria preservar a integridade – física, psicológica e, sobretudo, moral – de Electra, que como dama não poderia estar desacompanhada na casa de outro homem. Como representante dos valores em vigência e pela amizade com a família, representa – e se auto declara representante –, por extensão, os responsáveis pela guarda da moça. Como age, supostamente, segundo as regras de conduta valoradas coletivamente e como tem de mover-se segundo a função social que ocupa, é dever pessoal seu também portar-se de tal modo, já que não poderia ser conivente com uma atitude contrária à moral. Contudo, entendidas as intenções subjetivas de Pantoja, esse "dever" – social/moral – deixa de sê-lo, para tomar outro significado: torna-se um imperativo do indivíduo para consigo mesmo. É dizer, guiado pelo

egocentrismo, o sujeito assume para si o dever de (ou comprometimento com o) sanar seus desejos.

A representação do outro pelo posto que ocupa, ademais, passa a ser arma para a satisfação das intenções, e o fato de que para tanto tenha que seguir pelo veio da hipocrisia não consiste em problemática que aflija demasiado o personagem. O conflito entre a satisfação do querer individual e o significado do dever moral, para Pantoja, se em algum momento parece lhe incomodar, pouco parece que seja impeditivo de que tome sempre o caminho da busca da primeira em detrimento do segundo. O dever, pois, converte-se no necessitar cumprir com os determinantes do desejo de possuir Electra.

Ao contrário do padrão de herói trágico, pois, Pantoja não erra por descomedimento, pela "falha", necessária na tragédia grega para o processo de identificação, provocador da *catarsis* e reconhecedor da condição humana. Seu desvio é, exemplarmente, uma corrupção da moral, justamente aquilo que, talvez à exceção de Eurípides, era impensável como justificação para o declínio do herói. É evidente, pois, que a função crítica da obra explica tal construção. Caberia questionar, não obstante, se de dada conjectura não seria possível extrair um sentido trágico para a condição de Pantoja e como isso se relacionaria com a evidente caracterização de "vilão" que o personagem assume.

A posse de Electra converte-se em obsessão. Nesse patamar de resoluções, seria de se pensar sobre qual a margem de escolha do personagem; até que ponto detém a possibilidade de julgar os fatos e tomar uma resolução sem que tal processo esteja todo imerso no universo da cegueira da razão, esteja submetido ao crivo da paixão desmedida. Expõe Brandão (2013) sobre o sentido, no ideário grego, do amor como "faísca" que inebria os sentidos. Tomado como premissa o raciocínio de que tal sentimento e estado que proporciona no indivíduo independem de suas eleições, sendo aspecto inerente à condição humana, nos aproximáramos de uma relativização do não enquadramento de Pantoja ao padrão normal de indivíduo.

Nesse sentido, seria cabível asseverar que passa por um declínio trágico à maneira da Medéia euripídica, por exemplo, que mesmo não sendo molde de comportamento que se ajuste aos padrões de comportamento da época e aja segundo valores contrários aos vigentes, o faz justamente por sua condição humana, pelas fraquezas decorrentes dessa condição. De modo análogo, Pantoja é expressão de certo aspecto do humano, submetido às debilidades que decorrem do confronto entre os valores, que supostamente crê e tenta sustentar, e os imperativos do espírito humano, em muito instintivos e incontroláveis.

Porém, claro está, a obra dramática galdosiana, ainda que sustente reminiscências de tragicidade, segue um direcionamento distinto à estrutura da tragédia grega em vários aspectos. Da gama de distanciamentos faz-se mister destacar o modo como a construção dos personagens baseia-se em muito naquilo que representam socialmente uns para os outros. Como se sabe, o enquadramento dos personagens da tragédia grega aos valores daquela sociedade e os desvios parciais em que possam incorrer estão arrolados às ações que tomam e que se voltam contra eles mesmos. Ainda que tal procedimento não deixe de ocorrer com Pantoja na Electra de Galdós, tal ciclo de acontecimentos depende diretamente da intervenção dos demais personagens. É necessário que Máximo e o Marquês se empenhem no enfrentamento a Pantoja para que, de tal embate, saia um derrotado e um vitorioso. Esse enfrentamento, dir-se-ia, mais épico que trágico, nos aponta

para uma representação das dinâmicas humanas centradas na constante disputa ou conflito de interesses entre os sujeitos sociais. Nesse âmbito de resoluções, é premente que se eleve determinado(s) personagem(ns) como “bom(ns)” – ou melhor(es) – e outro(s) como “mau(s)” – ou pior(es). Aproximamo-nos, destarte, daquilo que no senso comum se define de forma redutora nos termos “mocinha(o)” e “vilã(o)”, de uma forma ou de outra, coerentes com a estrutura de melodrama. Sackett (1989) chama a atenção para como tal embate permeia toda a obra e abrange vários de seus elementos simbólicos. Já na Cena VII do Ato I podemos antecipá-lo:

Máximo entra corriendo tras Electra, quien ha descompuesto sus papeles, con una vara o ramita larga de chopo que esgrime como azote (a su vez, símbolo fálico que sirve como contraste entre el virilismo de Máximo y la muerte simbolizada por lo negro [del vestuario] del personaje Pantoja) (SACKETT, 1989, p. 469).

Ademais o que o símbolo fálico representa na dinâmica entre Máximo e Electra, é coerente a linha de raciocínio de Sackett, sobretudo se pensamos em que se convertem Máximo e Pantoja no fecho do drama. Há que ressaltar que, evidentemente, como vemos nos mímemas gregos que dialogam com o mito de Electra, o confronto de interesses distintos leva já na tragédia antiga os homens ao embate, sendo que um sempre se sobressai ao outro, ainda que momentaneamente. Assim será com Clitemnestra abatendo a Agamêmnon, no Agamêmnon de Ésquilo, como, por conseguinte, com Electra e Orestes derrubando Clitemnestra e Egisto.

Todavia, duas distinções fundamentais devem ser pontuadas. A primeira, no plano da linearidade do mímema: dado o caráter que a tragédia apresenta de recorte de um mito maior, não está explicitado o processo como um todo. Mesmo nas trilogias, há algo anterior da narrativa mitológica que deve residir no pressuposto, o que institui o caráter perene da circularidade do trágico. Isso nos leva, complementarmente, à segunda distinção: o enfrentamento é sempre resposta de um embate anterior, como eterna busca de equilíbrio em que o vitorioso de um confronto deve em seguida passar ao declínio, que é resposta das ações ultrajantes cometidas no passado. Dadas as leis de funcionamento do cosmos, os atuantes na vingança não deixam de ser representação da própria natureza trágica do mundo. Os personagens são como ferramentas do destino que põem em execução a vingança divina, no caso de Ésquilo. Em Eurípides, se o confronto é das vontades umas contra as outras, a organização do cosmos impõe sobre os personagens este ciclo do qual não podem escapar, todos igualmente.

Em acordo com a perspectiva cristã, pois, a obra galdosiana apresenta certo maniqueísmo que faz com que tais determinantes não se justifiquem em um plano transcendente. Ainda que baseado em caracteres próprios do humano, que determinam os queres, vontades e imperativos dos personagens, o conflito se estrutura e se resolve no plano do social. A dinâmica entre os personagens, pois, advém da organização terrena do mundo.

As “falhas” de Pantoja, assim, não são expressões do humano como regra generalizada, são desdobramentos que, neste personagem, de forma reprovável, segundo o direcionamento argumentativo da obra, determinaram ações nefastas e

que, com algum sentido de justiça, significarão, ao fim e ao cabo e com alguma nuance de tragicidade, seu declínio. Em equilíbrio, por outro lado tal decaída significa a fortuna daqueles que o enfrentaram – e aqui assume sentido contrário à Medeia euripidiana. O infortúnio – trágico ou não –, então, estaria justificado na hipocrisia de Pantoja. Se o modo trágico tradicional da tragédia grega, bem expresso na perspectiva esquiliana, se erige a partir do sentido de justiça divina, na obra de Galdós se transformaria em justiça social. Em ambos os casos, seja como for, há um sentido elevado para a noção de justiça. Mais que um acerto de contas no plano político ou judiciário, trata-se de uma problemática de legitimidade moral.

Nesse sentido, o mesmo sentimento amoroso que leva Pantoja a ações reprováveis e o caracteriza como, na definição aristotélica, “demasiado ruim”, quando nutrido por Máximo para com Electra e vice-versa assumirá o aspecto de sentimento sublime e subsidiará atitudes vistas como nobres. O apreço exacerbado de Pantoja, nesse sentido, ao melhor estilo do Éros euripidiano, provoca um estado de ânimo quase patológico, isto é, a-normal: o processo do “ekstasis”, conforme Brandão (2011), institui esse “sair de si”, o ultrapassar do personagem/indivíduo de seu padrão de normalidade para tornar-se um outro, alguém que ultrapassou a medida. Aqui, contudo, ao contrário da tragédia grega, essa ultrapassagem assume aquilo que Kidd (1995) define como “uncomfortable desire”. O desejo que é “incômodo”, pois, porque perturba o indivíduo no choque com suas crenças, o conjunto de valores intrínsecos a seu modo de concepção da realidade.

O desejo de Pantoja se opõe, pois, à expressão do mesmo sentimento amoroso conjecturado segundo uma moral elevada na relação de Máximo com Electra. Entre o casal, o que se erige ao longo da obra é uma espécie de amor cavalheiresco do herói nobre para com a donzela frágil e uma paixão dessa para com aquele enaltecida da honradez do moço. O resgate de Electra arquitetado e operado por Máximo, com ajuda do Marqués e de sor Dorotea, assim, é espécie de salvamento. Vale registrar a última cena da obra em completo:

ESCENA ÚLTIMA

ELECTRA, MÁXIMO, el MARQUÉS, sor DOROTEA

MÁXIMO. (En la puerta de la izquierda.) ¡Electra!

ELECTRA. (Corriendo hacia Máximo.) ¡Ah!

PANTOJA. (Por la derecha.) Hija mía, ¿dónde estás?

MARQUÉS. Aquí, con nosotros.

MÁXIMO. Es nuestra.

PANTOJA. ¿Huyes de mí?

MÁXIMO. No huye, no... Resucita.

[Telón.](GALDÓS, 2002, p. 341).

O salvamento pelo homem da moça em perigo, evidentemente, pressupõe um enquadre à perspectiva patriarcal que, salvas as distâncias contextuais, acerca os paradigmas da sociedade espanhola refratada na obra de Galdós mais aos direcionamentos apontados nas tragédias de Sófocles e, sobressalentemente, Ésquilo, do que aquilo que ocorre em Eurípides. A aproximação a este último se dá

pela perspectiva de denúncia social; contudo, se no autor grego tal sentido coaduna com um intento de subversão da ordem patriarcal, em Galdós esta última sobrevive. A ideia de posse, pois, que se denuncia em Pantoja, também está expressa em Máximo, porém aí disfarçada em um tom de libertação e redenção. É dizer: a liberação é das mãos de alguém que a dominaria de forma reprovável, e não da dominação em si, que passa, a partir do apaziguamento, às mãos do homem honrado. Aí estando, o conflito se esvai.

Não há, em nenhum momento, a abertura à possibilidade de uma libertação no sentido feminista. O condicionamento à perspectiva falocêntrica persiste na medida em que a fortuna da jovem coexiste com a subserviência e dependência do varão para que seja “feliz” e “livre”. Essa Electra delicada e vulnerável de Galdós, pois, em nada é paralela daquela Electra impositiva de Eurípides ou mesmo da Electra de irrupções avassaladoras de Sófocles. Com efeito, a personagem galdosiana é a todo momento objeto do intento de conquista/posse por parte dos varões que a cercam. Em boa medida a primeira parte da obra estrutura-se sobre tal dinâmica; Marqués, Cuesta, Pantoja e Máximo revezam-se no acercar-se a Electra, por vezes a sós e/ou em tom confidencial.

Ainda que as motivações desses personagens, em princípio, pareçam ser análogas – conquistar a jovem, encantadora –, o desenrolar da obra mostrará que cada qual tem interesses de natureza ou com nuances distintas. Oscilam entre a paixão doentia de Pantoja, a busca de resgate e/ou reconstrução de um passado amoroso com a mãe da moça ou mesmo o intento de assumir um papel paterno. Em comum, entretanto, assumem uma postura de marcada necessidade de manipular/influir em Electra de modo a satisfazer seus próprios anseios. Fundamentalmente, são aportes dominadores que pressupõem uma organização da relação entre homens e mulheres em que aqueles disputam o controle/posse dessa.

Ficar com Máximo, destarte, aquele que só mais tarde se dará conta de seu interesse pela jovem, é a concretização da vitória deste sobre alguns dos demais; especialmente sobre Pantoja, que representa a perda de liberdade que, ao contrário do casamento aos moldes do catolicismo, significaria ademais uma prisão física (no internato) e ofensiva aos direitos da mulher: porque violenta e manchada pela hipocrisia. Ao fim e ao cabo, não há possibilidade de libertação em um sentido amplo para Electra. Contudo, a espécie de aprisionamento em que ingressa – que consolida no desfecho da obra e que planeja efusivamente antes da armadilha de Pantoja –, coerentemente com as conjunturas sociais e valores que as regem, é para ela a mais afortunada das realidades: o matrimônio.

A trajetória de Electra, assim, de relativa calma inicial, passando ao deslumbramento com o planejamento do casamento, à desventura e, em seguida, à ventura, lhe abre, conforme sua perspectiva, uma vida de felicidade. Isso porque, segundo as molduras do conceito de mulher em vigência – e que partilha, evidentemente – e conforme as classificações da realidade no que tange à felicidade feminina, tal caminho é de maior aventura possível. Isso está claro quando se nota a forma de aproximação de Electra a Máximo, quando esse ainda não amadurecera seu sentimento. Neste ponto, que se desenrola ao longo do terceiro Ato, é a moça quem toma a iniciativa de acercar-se ao amado. O faz, pois, assumindo o controle da ação, tomando primeiro plano nas resoluções e negando certa perspectiva de que seria uma figura frágil. Esforço que parece direcionado a provar algo para os tios, para Máximo e, em boa medida, para si mesma.

Contudo, executa seu ato de rebeldia assumindo o papel de esposa do lar: expõe suas habilidades culinárias, cuida das crianças e auxilia Máximo naquilo que ele necessita. Com efeito, incorpora-se à rotina do moço antes como senhora da casa que como noiva. Para ela a situação significa uma atitude de rebeldia; negar ser o “angelito” é tentar afastar-se da imagem de infanta débil. Ocorre que o poder mais alto contra o qual se rebela é da pertença à família. É dizer, como jovem que busca liberar-se da dependência dos mantenedores e buscar sua própria vida. Tal revolta não ultrapassa o ambiente do palácio; em nenhuma medida é uma revolta social.

Se as Electras gregas, cada qual ao seu modo, são exemplares do feminino pelo signo do desvio de comportamento, que se desdobra em ruptura de regras e subversão da ordem estabelecida – em menor medida na Orestia e em maior na Electra de Eurípides, está claro –, a personagem galdosiana é exemplar em sentido contrário: ainda que ao início da obra seja caracterizada, sobretudo pelas palavras de Evarista e Don Urbano, como arteira, “pouco comportada” para uma dama, a postura que assume de procura de seu espaço reproduzindo o ambiente familiar em outro, um seu próprio, é modelar como comportamento de uma jovem no contexto em que se insere o mímema. Na esfera das instituições e valores sociais, não há um posicionamento de Electra no sentido de denúncia de injustiças, revisão de princípios ou proposição de transformações. Ao contrário, o que almeja é replicar a instituição familiar em que se encontra, construindo outra na qual, como distinção essencial, ocuparia diferente papel.

Os valores que regem a organização de tal instituição e concepção de que a mesma é um valor em si continuam praticamente inalterados. O câmbio de infanta protegida à esposa que protege as crianças e cuida do marido, ainda que imerso em alguma problemática, é mais um rito de passagem – esperado e coerente com a estrutura social vigente – que uma oposição às regras de conduta. A ameaça de que pudera ser mandada ao convento, pois, é fator que impulsiona a tomada de atitude de Electra rumo a tal amadurecimento, mas tampouco é visto como ato de injustiça em si.

O noivado dos jovens, que se consolida na sequência, em muito se deve à essa conduta – e condição – *assumida de antemão por Electra*, e que, evidentemente, influíra no julgamento apreciativo de Máximo para com ela. Agindo de tal maneira, Electra não só internaliza – e representa – uma concepção de que a função da mulher no matrimônio é servir ao marido, como, por extensão, condiciona sua felicidade à tal disposição da relação amorosa.

Sua revolta não é contra a condição feminina tomada como frágil por ser subjugada; mais se expressa como ânsia de ascender da fragilidade juvenil, de menina caracterizada por sua delicadeza infantil ao início da obra, para a categoria de mulher adulta, que pode assumir responsabilidades, ser capaz de escolhas acertadas e decidir seu próprio destino.

Ocorre que, se cumprir os desígnios de esposa é o melhor dos futuros e se não se admite que haja uma possibilidade outra/melhor de autossatisfação, erige-se uma aceção do feminino como inerentemente destinado à subserviência; ou então, como intrinsecamente inferior e dependente do masculino.

Da esfera social, tal hierarquia passa a ser considerada, por conseguinte, no âmbito da natureza das coisas e dos seres. Uma mulher que não se enquadre em tal conjectura, pois, afastar-se-ia da própria condição de mulher.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAROJA, Pío. Galdós vidente. In: *Hojas sueltas*. Madrid: Caro Raggio, 1973.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol. 3. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.
- _____. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- ELIZALDE, Ignacio. Azorín, Maeztu y el estreno de Electra, de Pérez Galdós. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 1974.
- GALDÓS, Benito Pérez. *Electra*. Introdução, estudos e notas de Elena Catena. Orientações para a representação de José Luis Alonso de Santos. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- KIDD, Michael. Playing with fire: the conflict of truth and desire in Galdós's Electra. *Anales Galdosianos*. Madrid: Castalia, 1995.
- LARIOS, Luis Federico Días Larios. Introducción. In: GALDÓS, Benito Pérez. *La de San Quintín; Electra*. Madrid: Cátedra, 2002.
- LIMA, Luiz Costa. Representação social e mímesis. In: *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- SACKETT, Theodore Alan. Electra desde la perspectiva de la crítica semiológica y arquetípica. *Revista de Literatura*. n. 102. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989.
- TRIGO, Luiz Gonzaga Godoi. O mito na cultura contemporânea. In: MORAIS, Regis de (Org.). *As razões do mito*. Campinas: Papirus, 1988.

ⁱO texto apresenta resultado parcial de pesquisas desenvolvidas pelo autor, coordenadamente, na Universidade Estadual do Oeste do Paraná e na Universidade de Vigo (Doutorado Sanduíche - processo 99999.003061/2014-00). Tais pesquisas têm orientação, no Brasil, da Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves, e na Espanha, da Profa. Dra. Carmen Luna Sélles e da Profa. Dra. Dolores Troncoso Durán.

ⁱⁱAs implicações do tema em questão, assim como do evento mencionado, tanto para com a composição da obra quanto para sua ressonância na opinião pública, são assim expostas por Larios (2002, p. 73-74): "Electra se presentaba en un clima hostil en los medios liberales contra el poder adquirido por la Iglesia en los años de la Restauración, a través sobre todo de la acción proselitista y de alianza de algunas órdenes religiosas con las clases pudientes. La red de colegios de religiosos y de universidades exclusivas, la atribución de fabulosas riquezas y los abusos de confesionario habían dado pábulo al anticlericalismo de intelectuales y clases populares. [...] En esas circunstancias se produjo el "caso Ubao" en el que la prensa implicó a la opinión pública. En marzo de 1900, Adelaida Ubao e Icaza, menor de edad y heredera de una gran fortuna, ingresó en el convento de las Esclavas del Corazón de Jesús bajo la sugestión de unos ejercicios espirituales dirigidos por el jesuita padre Cermeño y sin la autorización de su madre viuda. La reclamación de esta no surtió efecto ante la superiora de la casa de religión – que carecía de reconocimiento legal canónico – y acudió a los tribunales [...]. El tribunal denegó la petición materna [...]. La resolución provocó manifestaciones populares contra los jesuitas y el gobierno [...]. Mientras se resolvía el pleito, se rescataba de su apartamiento el drama galdosiano. Quizás entonces se introdujeran cambios "oportunos" que aproximaran la acción a los autos". Por consiguiente: "Es tan improbable que Galdós desconociera el folleto como que no se sintiera tentado a introducir en su drama elementos tomados directamente de la realidad, de igual modo que cabe dentro de lo posible que el efecto de las primeras representaciones de Electra condicionara el fallo del pleito a favor de la viuda Ubao, decidiendo la excomunión de Adelaida. [...] Hasta que se anunció la decisión favorable, fueron frecuentes las algaradas callejeras en que los viva Galdós alternaban con los muera el clero" (LARIOS, 2002, p. 74 – grifos do autor).