

# O Livro do Tempo: Escritas e reescritas

## Teatro Greco-Latino e sua recepção II

**Maria de Fátima Silva, Maria do Céu  
Fialho & José Luís Brandão  
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

*A LAGARADA* DE RAMÓN OTERO PEDRAYO OU A TRAGÉDIA  
CLÁSSICA COMO INSTRUMENTO RENOVADOR DA VISÃO DA GALIZA  
(Ramón Otero Pedrayo's *Lagarada*, or classical tragedy as an instrument for  
renovation of Galicia's image)

CARME FERNÁNDEZ PÉREZ-SANJULIÁN (carme@udc.gal)  
Universidade da Coruña. Grupo ILLA

RESUMO - Análise da obra *A Lagarada* (1929), tradicionalmente definida como uma tragédia rural de fundo dionisíaco, com o intuito de revisar a função dos elementos clássicos que nela aparecem (em especial, as referências às *Bacantes* de Eurípides) e a relação com outros elementos míticos e simbólicos.

PALAVRAS CHAVE - Teatro galego, Otero Pedrayo, *A lagarada*, *As Bacantes*, Eurípides.

ABSTRACT - Analysis of *A Lagarada* (1929), a play traditionally defined as a rural Dionysian tragedy, in order to review the presence and function of features of classical drama (focusing in particular on the allusions in the play to Euripides's *The Bacchae*) and their juxtaposition and interplay with other mythical and symbolic elements of the work.

KEYWORDS - Galician drama, Otero Pedrayo, *A Lagarada*, *Bacchae*, Euripides.

## 1. INTRODUÇÃO

As décadas de 20 e 30 do passado século supõem uma época de brilhante criação literária na Galiza, interrompida pela sublevação militar de 1936. A partir da constituição em 1916, na Coruña, das *Irmandades da Fala*, organização que actua como detonante tanto no nível ideológico como cultural, são muitas as iniciativas de todo o tipo que vão tomando forma (criação de jornais, revistas e editoriais, desenho de colecções e prémios literários, apoio a grupos teatrais e à primeira escola de dramaturgia...), todas elas orientadas para a construção e consolidação de referentes colectivos dotados de valor identitário.

Durante esta etapa foram as pessoas aderentes as que ostentaram o protagonismo cultural; assim, com activo papel tanto no âmbito da criação cultural como no político, onde se empenham na elaboração de um discurso político de carácter galeguista, o traço que nos permite explicar a decisiva influência que tiveram sobre o mundo cultural galego foi a sua aposta decidida pela elaboração de um discurso artístico essencialmente culto, refinado e moderno, em diálogo directo com as correntes estéticas inovadoras que, na altura, circulavam pela Europa.

Essa combinação de nacionalismo e universalismo, de respeito pela tradição e abertura à renovação, de esteticismo e compromisso ideológico, resultará numa

amplíssima produção nos mais variados campos (narrativa, relato breve, teatro, ensaio, estudos académicos, desenho...), caracterizada, sobretudo, pelo rigor formal e pela originalidade. Amplia-se o repertório temático, introduzem-se novos géneros ou trata-se certos aspectos presentes na tradição literária galega (temas populares, utilização da natureza e a paisagem...) com uma linguagem nova, claramente influenciada pelas correntes estéticas na moda naquele tempo. Esta produção supõe, pois, uma renovação radical do panorama literário galego do princípio do século XX, o que proporcionará aos seus criadores um prestígio indiscutível aos olhos das e dos contemporâneos (Carvalho Calero 1990: 231).

Um dos autores centrais desta etapa da literatura galega é Ramón Otero Pedrayo (1888-1976), prolífico autor (narrador, ensaísta, dramaturgo...), orador e político, um paradigmático representante dessa elite intelectual que dedicou os seus esforços criativos a codificar literariamente um discurso ideológico dirigido à criação de uma consciência identitária; um discurso, por sua vez, caracterizado por estar orientado para a ideação e/ou consolidação dos referentes culturais e simbólicos que, na altura, se consideravam imprescindíveis para assentar a ideia de nação<sup>1</sup> (Fernández Pérez-Sanjulián 2003: 74).

É neste contexto que devemos situar o ponto de partida do nosso estudo, pois são, finalmente, estes princípios os que orientam o conjunto da produção de Otero Pedrayo. Ele é um bom exemplo de autor que constrói um depurado discurso literário, pleno de referências culturais de todo o tipo, com uma decidida vontade de introdução dos traços do que convencionalmente se tem qualificado de “alta cultura” no discurso artístico galego. A interrelação entre estes princípios ideológicos e a utilização dos temas e/ou elementos de fundo clássico, neste caso a tragédia e o tema dionisiaco, é o que pretendemos aprofundar neste trabalho.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Foi este um processo de tipo transnacional, que se desenvolveu de modo bastante similar em todos aqueles contextos em que se estavam a produzir situações de afirmação da identidade. Tanto falemos da situação da América do XIX, tanto da Galiza, Catalunya ou Irlanda do séc. XIX, como da África pós-colonial, podemos afirmar, com A. M<sup>a</sup> Thiesse, que as publicações de literatura nacional se inscrevem em um projecto educativo dirigido a unir componentes sociais da nação na consciência da sua comunidade de destino (Thiesse 2001: 63). Um projecto educativo que, explicitado a grandes traços em discursos e textos políticos, vai ser repetidamente exposto através de todo o tipo de suportes e géneros: livros, revistas, jornais, vinhetas, actividades associativas; todos eles vão ser espaços em que as elites nacionalistas desenvolvem um discurso didáctico dirigido às e aos compatriotas; um discurso orientado a despertar a sua vontade de ser uma nação.

<sup>2</sup> A peça teve uma reedição em vida do autor, em 1969, na revista *Grial*; na breve nota editorial que a acompanha justifica-se por ser “unha peza apenas conocida mais que de referencias. Nembargantes, *A Lagarada* ten un innegábel valor representativo na modesta historia do noso teatro. [...] Coidamos así que ó reactualizala nestas páxinas emprestamos un axeitado servicio ó leitor de hoxe” (Otero Pedrayo 1969: 432). Esta edição apenas apresenta mais do que modificações gráficas e linguísticas (*arquiólogo* > *arqueólogo*; *n'hai* > *non hai*; *pateo* > *patio*; etc.); é esta segunda a seguida para fazermos as citações, regularizando só a acentuação, para além de corrigirmos algumas gralhas óbvias das duas edições.

## 2. *ALAGARADA* E O PROJECTO DE RENOVAÇÃO DO TEATRO GALEGO

*A lagarada*, publicada na editora Nós em 1929, foi definida como uma “tragédia rural de fundo dionisiaco” (Carballo Calero 1979: 21). E, certamente, tanto a ambientação, como as personagens que protagonizam a peça remetem para o mundo camponês. A primeira didascália apresenta o espaço e o tempo em que se vai desenvolver a obra:

Desenrólase na ribeira do Miño no tempo da vendima, en calquer parróquea entre os Peares e Filgueira, longe de Ourense e Rivadávia. [...] A auición no século XX con grandes anacos de outros sigros que cobren co mantelo dunha antiqüidade relativa as cousas de hoje (Otero Pedrayo 1969: 432-433).

O núcleo da acção dramática é, mais uma vez, uma declinação do confronto Eros-Tánatos. Assim, o senhor Vences, um velho e rico lavrador, caracterizado pelo seu autoritarismo quer com a própria família, quer com os seus criados, deseja uma rapariga, Basilisa, que, por sua vez, espera receber como pagamento a herança do velho. Esta hipótese frustra-se e ela, como vingança, persuade um jovem criado da casa que também gosta dela, Delmiro, para dar morte ao velho. Este aceita e quando o velho, num exercício de fanfarronice, entra na grande cuba do vinho com intenção de limpá-la, um empurrão será o meio para executar o plano preconcebido. Fogem juntos os culpados, mas Delmiro abandona Basilisa à sua sorte, convidando-a que se dirija à cidade para, talvez, se dedicar à prostituição, enquanto ele se mostra decidido a converter-se num “lobo para os homes”, isto é, num foragido.

Ao mesmo tempo, existe outra linha de acção onde a figura central é a senhora Bubela, a dona da casa, maltratada e relegada, como um trapo velho, pelo seu marido<sup>3</sup>, mas que desenvolve também um papel protagonista (“escura e eivada sibila, que está no centro da interpretación mítica [da obra] como profanación da tradición”, Carballo Calero 1979: 24). Ela, embora analfabeta<sup>4</sup>, é dona de um saber ancestral que, entre outras manifestações (“¡Ogallá as vellas non tiveramos tanta cencia!”, Otero Pedrayo 1969: 436), se revela nas velhas histórias que conta ao arqueólogo que anda à procura de restos antigos; finalmente os seus relatos dar-lhe-ão os indícios para reconhecer os lugares onde encontrar vestígios de castros ou mámoas<sup>5</sup>. Esta mulher tem, aliás, a premonição da morte

---

<sup>3</sup> “Ti sempre tan parva, ten conta de non estoupar dunha enchenta de pacencia” (Otero Pedrayo 1969: 434); “Aínda me vés con consellos, noitébrega? Cala e vai durmir” (Otero Pedrayo 1969: 434); “Isa pelica vella ténlle máis anos que a espadana da eirexa” (Otero Pedrayo 1969: 435).

<sup>4</sup> Na primeira didascália, é apresentada assim: “A señora Bubela, sentada na solaina, fai sinais nun guizo cunha navalla pra contar os cestos” (Otero Pedrayo 1969: 433).

<sup>5</sup> Como é habitual na obra do autor que nos ocupa, pode-se detectar um claro paralelismo

do senhor Vences<sup>6</sup> e, quando se confirma a notícia, atribui a desgraça a escuras forças demoníacas que povoam os lugares das pesquisas do arqueólogo, de modo que promete vingança; nesse momento dirige as vindimadoras para castigarem o responsável que acaba por se ver obrigado a fugir como se fosse culpado.

Recorde-se a referência ao tempo da acção que aparecia na primeira didascália: “A aución no século XX con grandes anacos de outros sigros que cobren co mantelo dunha antigüidade relativa as cousas de hoxe” (Otero Pedrayo 1969: 433). É fundamental esta última referência a um certo tempo mítico, pois levar-nos-á a outro dos traços essenciais da obra que é a mistura do real e do simbólico, traço que já fora apontado por Carballo Calero:

Esta ruda e verista maneira de tratar o tema dos personaxes campesinos, acha un contrapunto poético de función semellante aos cantos corais dos intermédios da dramaturxia grega, nas escenas de pantasía ou maxia ou de ambientación poética, que transportan a fábula a um plano simbólico, ou comentan alusivamente os acontecementos, ou suspenden o avance en liña recta da acción cara o seu funesto desenlace” (Carballo Calero 1975: 677-678).

Estas cenas “líricas” são basicamente duas, a da adega (no início do segundo acto), na qual, como personagens, falam elementos inanimados ou fantásticos, como a Pipa arcada de carvalho, a alquitara e a sombra do arrieiro; e no acto terceiro, quase no fim da obra, a das três Fadas do Monte, que remetem para um mundo mitológico, mágico ou, mesmo, demoníaco.

A incorporação destes elementos cénicos de raiz simbolista, ainda que se possa detectar uma evidente influência surrealista, confirma o critério estético que norteia a criação teatral oteriana, orientado na busca de uma linguagem teatral inovadora, afastada da que se assenta no modelo de teatro realista –a considerada canónica, tanto na cena madrilenha ou lisboeta, como no teatro galego. Esta opção, coincidente com a de outros autores europeus da altura e, em

---

entre textos formulados em diferentes gêneros, neste caso entre a peça teatral e artigos jornalísticos. Eis as palavras da senhora Bubela: “Cando de nenas andabamos no monte ca abenza –entón éranlle outros tempos...- pousabamos ó pé de disformes outeirales. É un monte que xá vosté saberá dil: chámase Medelo. Lémbrome ben dun deles; redondiño e feito o mesmo que un ovo. Dende il descubríase moita larganza de ribeira. Nas mañáns de néboa figuraba un mar. Acarón habíalle un cotiño tristeiro comesto polas ovellas, sin ningún albre, sempre frío. Chámanlle a mámoa. As nosas nais dicían que non era bó estar nil” (Otero Pedrayo 1969: 438). Agora compare-se com este artigo publicado na mesma época, ano 1927, no jornal *Vida gallega*: “Camiñando polos ermos galegos [...] atópanse moitas vegadas, isoladas ou en fato, as mámoas lexendarias. Lexendarias inda que saibamos o que son e o que significan coma lembranzas dun ciclo de cultura. Os paisanos coñécenas de longa data e o pastor da habenza sinte na viciñanza delas unha estremeza de misterio” (Otero Pedrayo 2007: 52-53). Veja-se também o texto citado na nota 9.

<sup>6</sup> “Xa mo dicía o curazón. ¡Hoxe cavaron no coto de Medelo! (*Chora con berros ouveantes*). (Otero Pedrayo 1969: 445).

especial, com claros pontos de contacto com o Valle-Inclán das *Comédias Bárbaras*, leva-o à construção de um tipo de discurso teatral que, como o dele, no seu tempo foi considerado irrepresentável<sup>7</sup> (e de difícil encenação na actualidade). Discurso teatral que, por sua vez, também sofre influência das possibilidades narrativas que o cinema incorpora aos discursos artísticos nestes primeiros anos do século XX<sup>8</sup>.

Pois bem, no meio daquela história de desejo, interesses e morte situada num cenário rural, é a partir destes elementos não-realistas que o autor de Trasalba aproveita para inserir uma linha temática diferente: através dos depoimentos formulados pelos objectos personificados que funcionam como Coro no Acto segundo (a pipa de carvalho, a alquitara) ou da imagem da sombra do arrieiro apresenta-se um tipo de discurso (repetido ao longo da obra de Otero, tanto na sua narrativa, como no ensaio) de evocação saudosa do passado, frente a um presente capitalista, burguês. E, obviamente, a personagem do arqueólogo<sup>9</sup>, o seu labor de pesquisa no castro<sup>10</sup> e o achado do vaso campaniforme, aparecem ligados com as histórias tradicionais trasladadas através dos relatos da senhora Bubela, mas, também, com as linhas de pensamento que orientavam alguns dos projectos de pesquisa científica que se desenvolviam na Galiza no tempo da escrita da obra, nomeadamente os dirigidos desde o *Seminário de Estudos Galegos*. Nos dois casos, essa mistura de memória mítica do passado, e reconstrução da história própria, dota a peça de uma grande originalidade, para além da evidente profundidade semântica e significativa.

Torna-se óbvio, pois, que *A lagarada*, por mais que remeta para temas populares não tão divergentes de outros que se podiam ver nas peças galegas

---

<sup>7</sup> Na única recensão que teve a peça no ano da sua publicação, afirma-se: “N’ela danos Otero Pedrayo unha proba mais da sua inmensa cultura e capacidade creadora. Un xenio novo na nosa literatura teatral que lembra a Valle-Inclán na sua actual época, mais con propia orixinalidade e con gran sabor racial como toda a obra literaria do ilustre cadeirádico ourensán. Obra mais ben para leer que para representar...” (Anónimo 1929).

<sup>8</sup> A respeito da relação de Otero Pedrayo com o cinema, especialmente do seu trabalho como escritor de guiões cinematográficos nos anos 50, veja-se o estudo de Laura Tato Fontañá (2013). Neste ensaio, a autora sinala como a produção teatral oteriana de pós-guerra apresenta “en maior ou menor grao, influencias cinematográficas” (Tato Fontañá 2013: 42).

<sup>9</sup> “Hoxe están de moda – unha moda xusta, necesaria, urxente – os estudos de prehistoria. [...] Na nosa Galiza temos unha gloriosa falanxe de rapaces adicados ó estudo do misterio prehistórico da terra Nai. [...] No entusiasmo polo estudo das orixes latexa cicais a simpatia dos que sabéndose na alba dos tempos novos gostan de refrescar o espírito á sombra misteriosa da mámoa e do menhir”, “A Mámoa”, *Vida Gallega*, outubro 1926 (Otero Pedrayo 2007: 53-54)

<sup>10</sup> “Todos os paisanos saben deles. [...] Cíngueos unha croa remanecente de lendas. Por iso as vellas cando fian óllanos de lonxe cos ollos esculcadores do misterio e o rapaz do gado non chifra polos seus arredores tan destemido e xentil como un melro escuramente adiviña que pisa un chan sagrado. Baixo o luar e cando albisca o día os castros cámbianse saúdos calados e o arqueólogo escudriñalles as entrañas cunha emoción descoñecida diante os outros monumentos pois nos castros latexa a primeira faísca da patria”, “Os castros”, *Vida Gallega*, setembro 1927 (Otero Pedrayo 2007: 90-91).

precedentes ou, mesmo, vigentes na altura, introduz um discurso teatral claramente diferenciado, na linha do projecto de renovação do teatro galego que propugnaram as Irmandades da Fala (Tato Fontaiña 1997).

O interesse pelo fenómeno dramático é uma constante naqueles anos, especialmente no que visa uma ampliação do repertório disponível. Entre a elite intelectual galeguista há uma tentativa expressa de acabar com a vinculação entre língua e meio rural (transladando ao cenário ambientes senhoriais, de classe media, urbanos... ) na procura de um público burguês (Tato Fontaiña 1997: 219). As revistas e os jornais da época oferecem múltiplos artigos de reflexão centrados na necessidade de revisão dos temas e formas até àquele momento desenvolvidos pelo teatro galego (ambientação rural, estética realista, personagens estereotipadas, conteúdos esquemáticos e moralistas...) e, insistentemente, preconizam a necessidade de renovação: novas formas e temas, incorporação de estéticas inovadoras (simbolismo, expressionismo, elementos vanguardistas...) e defende-se mesmo a concepção do teatro como síntese de todas as artes, procurando a obra de arte total na linha da estética wagneriana (Marco 1991: 22).

É por isto que, na minha opinião, a vontade renovadora da cena galega se evidencia também através da introdução de outros temas e referentes, aos quais não se tem concedido excessiva atenção, elementos da tradição clássica que, tal como se pode ver na obra que aqui se analisa, dotam esta historia, em principio de tema rural, de ressonâncias cultas e de uma densidade dramática altamente complexa. Parece pertinente salientar que, embora estas referências fossem apenas parcialmente decodificáveis pelo público que podia assistir às representações de teatro galego da altura, é claro que abriam outras leituras e outros ecos ao público mais formado que já reclamava outras formas mais elaboradas de discurso teatral. É justamente esse sector de público que protagoniza os debates que têm lugar, como já se disse, na imprensa (*A Nosa Terra, El Pueblo Gallego...*) e nas revistas literárias (especialmente *Nós*), em torno do modelo de teatro a desenvolver (Tato Fontaiña 2013: 11-32); uma elite intelectual que, embora refletindo sobre a necessidade de utilizar este género para chegar a um público amplo e sobre as temáticas que podiam ser atraentes, ao mesmo tempo, já sente a necessidade de produzir textos adaptados aos seus gostos e hábitos culturais, muito distantes do teatro galego que na altura era considerado popular<sup>11</sup>. É neste marco onde se vão editar algumas peças de vincado carácter intelectual (*O Bufón d-El Rei* de Vicente Risco, *A fiestra valdeira* de Rafael Dieste ou esta que nos ocupa, entre outras) que evidenciam o peso da sua formação (quase sempre universitária),

---

<sup>11</sup> No caso de Otero Pedrayo, esta opção resultou evidente para os seus contemporâneos. Filgueira Valverde, na edição que faz do *Teatro de Máscaras* de Otero, afirma: “se Castelao maxinaba cas suas ‘máscaras’, um teatro pra o pobo, Otero movíase ao seu xeito nunha dramaturxia intelectual, universitária, chea de mencións culturalistas” (Filgueira Valverde 1975: 10).

das suas leituras (clásicas e modernas) e dos seus gostos culturais; um conjunto heteróclito de materiais com o qual aspiram a desenhar as linhas de um discurso teatral moderno, já não inserido em estéticas realistas, relacionado com outras artes e, simultaneamente, profundamente galego.

### 3. ELEMENTOS DA TRAGÉDIA CLÁSICA NA OBRA: EURÍPIDES E *AS BACANTES*

A voltar de novo n' *A Lagarada*, já no seu dia Carvalho Calero sublinhou a clara pegada d' *As Bacantes* de Eurípides, tanto na recriação do tema báquico como fundo ou na presença de elementos como o Coro<sup>12</sup>, como na evocação da loucura colectiva das mulheres. Estabeleceu, também, o paralelismo entre Penteu e, na obra, a figura do arqueólogo, e, por outra parte, entre Ágave e a senhora Bubela (Carballo Calero 1979: 24).

Nesta linha, sinalou também as conexões da peça com outra obra oteriana, *La vocación de Adrián Silva* (1950), romance onde se desenvolve com maior extensão e profundidade o tema das bacantes-ménades, uma leitura que também partilha Laura Tato Fontaiña (2013: 66-67) quem, por sua vez, assinalou a recorrência do tema na obra do autor<sup>13</sup>, remarcando a carga de sensualidade e, também, o carácter espectacular dessas cenas repetidamente recreadas.

Já no seu dia Carvalho Calero afirmara que *A lagarada* “remete às *Bacantes* de Eurípides, non só polo seu ambiente dionisiaco, senón polo motivo da vinganza das formas demoníacas negadas, ignoradas ou desafiadas polo racionalismo” (Carvalho 1975: 249). Com certeza, essa ideia é a que se introduz desde o início (Acto primeiro), quando a senhora Bubela já faz partícipe o arqueólogo das suas premonições: “Teño medo, señor. Sinto no ár algo que vai chegando. ¡Non o quero dicir! [...] Sinto nos beizos un gostar de sangue” (Otero Pedrayo 1969: 438).

Mais adiante, na cena terceira do Acto segundo, a partir do momento em que o arqueólogo chega ao velório do senhor Vences, na própria adega, podemos

---

<sup>12</sup> “Pódese dicir que na obra actúa un coro, constituído por vendimadores e vendimadoras. E o autor fai un hábil e moderno uso do mesmo, manexando os movementos e as palabras dos que compoñen tal coro, de xeito que o entrecruzamento de uns e outras, aínda sendo individuais pois non se prevé xénero algún de danza ou canto colectivo- produz a sensación dunha poderosa intervención concertada do pobo, da comunidade rural en cuio seo abrocha o crime” (Carballo Calero 1975: 677).

<sup>13</sup> Um exemplo é o artigo “El eco del coro de las Bacantes”, publicado em *Vida Gallega* em 1958. “Del primer cantar de la vendimia al último sorbo del ya claro vino de la resaca, la tropa humorística y terrible de las bacantes, envuelta en afectuosos velos, recorrió la noche y las almas de Galicia. Se rindió a Orfeo y le despedazó. Sopló la imaginación como un viento y los profundos orígenes animaron la superficie de los caracteres con la fuerza, el reír y al ilustre y amarga lágrima en el vaso sólo a las razas nobles concedida. Vendimia y resaca. Toda la historia y la prehistoria en poderoso y renovado mito...” (Otero Pedrayo 2007: 276-277).



ver como se desenvolve com clareza a glosa dos motivos tomados do trágico grego:

**O Arqueólogo** - (*Cuberto de terra, cun envoltório na man levado con moito cuidado, entra pola porta sacando o sombreiro*). ¡Que grande desgracia! ¡Inda o soupen fai un instante! Déixenme rezar un padrenuestro pola ialma do bo senhor Vences.

**A Señora Maria a Bubela** - (*Para a guía do rosário e queda estatuada ollando pró arqueólogo; de súpeto érguese cos ollos acesos, estende cara il os brazos murchos e berra*.)

¡Eí tendes ó causante da morte! ¡Que non teña sepoltura sagrada! ¡Que os cans lle rillen os hosos! Il cavou no monte de Medelo e chamou pola disgracia. ¡Fuxe, maldito! Vinde, fillos, homes. ¡Matádeo!

(*As mulleres, ó principio pasmadas, déixanse deseguida levar polas verbas da vella. Sinten nas ialmas un terror de séculos. [...] O Arqueólogo síntese zarandeado por duas vellas*).

**O Arqueólogo** - (*Defendendo o bulto que leva na man*). Asús! mais qué é isto? ¡Téñanse quedas que levo eiquí o vaso campaniforme!

(*As mulleres, inspiradas por unha fúria lexendaria bótanse cara il. O arqueólogo fuxe, espaventado. Ó saír, tropeza cun home que chega e o bulto cai ó chan escachándose anacos de testo que leva envoltos. Fuxe*.)

**O Roque** - (*Entrando*) Que ides facer, tolas. Valente xeito de velar os difuntos. (*Impóndose e saíndo ó patio*) Todas pra dentro. ¿Ou queredes que a Guardia Civil vos leve presas? Nista terra non hai sinón contos de bruxas.

(*As mulleres arman gran barullo na bodega e no curro. (...) A señora Bubela, desfeita polo esforzo, caíeu no chan. Inda berra*.)

**A Señora Bubela** - Espertou a cousa mala pechada no monte. Inda non pararán as desgracias. ¡Maldito, maldito sexa! E maldita tamén eu que lle abrin os ollos cóis meus contos! (Otero Pedrayo 1969: 446-447)

São muitos os elementos que aquí aparecen e que evocam o texto de Eurípides, assim como o mundo de Dioniso e os seus cultos: a função da profecia, o elemento vaticinante que está sempre presente nos parlamentos da senhora Bubela (já se citaram as suas premonições antes de se produzir a morte do senhor Vences; nesta cena, declara: “Inda non pararán as desgracias”); o ánimo trans-tornado, a loucura irracional que inunda as mulheres (“*un terror de séculos*”) e que se traduz em persecução e violéncia desatada contra um varão (diz a Bubela: “¡Fuxe, maldito! ¡Matádeo!”; “*As mulleres, inspiradas por unha fúria lexendaria bótanse cara il*”). Não podemos deixar de assinalar como, entre linhas, Otero recolhe as conotações de ruptura com os padrões normativos de cordura, racionalidade e normatividade, nomeadamente com os de submetimento à autoridade masculina, que aquelas figuras femininas de ménades ou bacantes possuíam. E,

obviamente, também na peça galega a restauração da ordem patriarcal estabelecida vem da mão masculina, já que é um homem que as freia e estabelece a ordem.

Outrossim, a ideia de vingança, neste caso, através da destruição do prezado e, ao mesmo tempo, sagrado vaso que se rompe em pedaços, evoca, de certo modo, o despedaçamento ritual presente no mito de Dioniso.

Neste sentido, resulta significativa a seguinte conversa, quando na cena final da obra, no monte de Medelo aparecem as três fadas:

A Fada da Cova da Serpe - Já hai colleita pró Noso Señor. Houbo sangue no roxo solpor

A Fada do Coto Serán - Eu apegueime a ela como a pedra da muralla se apega á hedra, funlle estilando na ialma a pezoña, funlle matando a tristeira vergoña, dinlle a paixón da vinganza.

A Fada da Carpaceira - [...] Hai que apartalos, metelos no trollo. Voltos seus hosos um fedento mollo, guisos [guizos] pró lume do inferno divino, sangue callada, ollar de asesino (Otero Pedrayo 1969: 450-451)<sup>14</sup>.

Podemos perguntar-nos, portanto: Quem é esse seu senhor? Qual é a divindade que está por detrás dessa referência ao “inferno divino”? Alude ao demo ou talvez se refira ao próprio Dioniso, acompanhado por esta tríade de irmãs, tríade intrinsecamente ligada aos mitos deste deus (Otto 1997: 127-128)? Acaso este deus, na sua multiplicidade paradoxal, tal como a definiu W. F. Otto, não aparece também relacionado com os espíritos do inferno e, obviamente, com a morte?

Não parece descabido pensar que é a ele a quem se refere Otero, num jogo de calculada ambiguidade que, antes de mais, multiplica as possibilidades de leitura e interpretação da peça.

#### 4. FINAL

Em qualquer caso, e à vista do anteriormente exposto, podemos-nos interrogar sobre as razões do interesse que Otero Pedrayo mostra por este tema.

---

<sup>14</sup> Resulta obrigado lembrar aqui a evidente referência intertextual desta cena com a inicial de *Macbeth* (citamos, pela versão galega de F. Pérez-Barreiro Nolla): *Un ermo. Tronos e lóstregos. Entran as três bruxas*. A Primeira das Bruxas - Cando imos todas tres ter outra reunión, / No lóstrego, no trono ou no trebón? / A Segunda - Cando a liorta estexa rematada / Cando estexa a batalla perdida ou ganada. / A Terceira - Iso ha de ser denantes do solpor. A noite (com tronos, vento e chuva) em que se celebra este encontro das fadas oterianas (*Son as três, son as fadas*, 126) depois de tempo de não se verem, o jeito em que logo se esvaem no ar [Acto I. Cena III], evoca a cena das bruxas com a que se abre a obra do autor inglês. Resulta curioso que Jeanne Roux, no prólogo da sua edição de *As Bacantes* de Eurípidés, qualifique esta obra como o máis shakesperiano dos dramas gregos (Roux 1970: VII).

Antonio Tovar, falando d'*As Bacantes*, assinala como nesta obra Eurípides,

se deja llevar de la experiencia religiosa báquica, que seguramente contempló en el norte en su fuerza primigenia, y sabe expresarla con fuerza dramática. [...] Eurípides ha representado bien una poderosa corriente de religión emocional arraigada profundamente en el corazón humano y manifestada universalmente en ritos que van de los alumbrados a los derviches musulmanes, los shamanes siberianos, los primeros cuáqueros o los convulsionarios (...). Curioso es que las Bacantes interesaron a los cristianos en los tiempos primitivos, incluso antes de que Clemente de Alejandría expusiera el misticismo dionisiaco como término de comparación con el misticismo cristiano (Tovar 1960: 18-20).

Finalmente, afirma:

Sólo con el despertar de la filología histórica y de los estudios sobre la religión antigua se activó el interés. Goethe, en su vejez, la considera la más bella obra de Eurípides, y a este juicio se suman muchos románticos, así Lord Macaulay [Murray, G. *Eurípides y su época*, p. 8], que ven en la obra el aliento primitivo religioso, auténtico, que la inspira (Tovar 1960: 21).

A meu ver, n'*A lagarada*, Otero Pedrayo establece uma profunda relação entre, por uma parte, a presença da religiosidade 'pré-cristã' (evocada aqui com a pervivência dos mitos antigos e da interpretação mágica dos acontecimentos), profundamente panteísta e ligada à natureza<sup>15</sup>, ao mesmo tempo que sempre presente na visão camponesa do mundo, e, doutra, os ecos da experiência religiosa que se trasladam através dos cultos dionisiacos e que, com toda a sua força, são o cerne da poderosa substância poética que nos retrata Eurípides n' *As Bacantes*.

Nesta linha, não podemos deixar de assinalar a relevância significativa do arqueólogo, essa figura estranha no conjunto das *dramatis personae* da obra, e da sua impactante entrada em cena com o peça arqueológica na mão. Ele, que representa a procura do conhecimento científico e das origens, isto é, o mundo racional, faz a sua entrada no momento em que a tragédia está no ponto central (com o pranto e a imprecação da Bubela) portando o vaso, isto é, com a prova material da existência do passado pré-histórico. Aliás, esse vaso campaniforme (destruído no final) possui umas poderosas ressonâncias míticas, pois a sua

---

<sup>15</sup> C. García Gual e L. A. de Cuenca afirman, "la sensibilidad y el genio del viejo y desilusionado Eurípides ha sabido expresar toda la fuerza primitiva, bárbara y feroz, de esta historia sacra y sangrienta, con una poesía que expresa a veces los gozos de la comunión con la naturaleza en idílica libertad y otras el estremecimiento del espanto y del furor ante la pasión de Dioniso que se transforma en la pasión y muerte de Penteo" (García Gual, Cuenca 1985: 332).

presença evoca aquele mundo de crenças, de fundo panteísta, profundamente assentes no mundo cultural galego e mantidas sob os cultos cristãos que, como na tragédia grega, também representam o sagrado. Um mundo de crenças sumido já, na altura da escrita da obra, num processo de transformação irreversível, mas que, para Otero Pedrayo, continua a ser a base essencial que sustenta o conjunto de referentes culturais e simbólicos a partir dos quais será possível construir, tanto no plano ideológico como no estritamente literário, um discurso de carácter identitário para a Galiza.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- Anónimo (1929), “*A lagarada*, farsada dramática por Ramón Otero Pedrayo”, *A Nosa Terra* 260, 1 de maio.
- Carballo Calero, R. (1975), *Historia da literatura galega contemporánea*. Vigo: Galaxia.
- Carballo Calero, R. (1979), “Introducción”, in R. Carballo Calero (ed.), *Teatro Nós*. Santiago: Follas Novas, 7-33.
- Carvalho Calero, R. (1990), *Do galego e da Galiza*. Santiago: Sotelo Blanco.
- Fernández Pérez-Sanjulián, C. (2003), *A construción nacional no discurso literario de Ramón Otero Pedrayo*. A Nosa Terra: Vigo.
- Filgueira Valverde, X. (1975), “Limiar”, in R. Otero Pedrayo, *Teatro de Máscaras*. Vigo: Galaxia, 7-12.
- García Gual, C. / Cuenca y Prado, L. A. (1985), “Introducción” in *Eurípides: Tragedias. III. Helena. Fenicias. Orestes. Ifigenia in Áulide. Bacantes. Reso*. Madrid: Gredos, 325-340.
- Marco, A. (1991), “Estudo”, in R. Otero Pedrayo, *Teatro ignorado*. Santiago: Laivento, 9-56.
- Otto, W. F. (1997), *Dioniso. Mito y culto*. Madrid: Siruela.
- Otero Pedrayo, R. (1929), *A lagarada*. A Coruña: Nós.
- Otero Pedrayo, R. (1969), “*A Lagarada*. Farsada trágica para lér”, *Grial* 26: 432-452.
- Otero Pedrayo, R. (2007), *Teoría de Galicia. Artigos esquecidos en Vida gallega 1926-1963*. Vigo: Galaxia / Alvarellos.
- Roux, J. (1970), *Eurípide: Les Bacchantes I*. Paris: Les Belles Lettres.
- Shakespeare, W. (1972), *Macbeth*. Vigo: Galaxia.
- Tato Fontaiña, L. (1997), *Teatro galego 1915-1931*. Santiago: Laivento.
- Tato Fontaiña, L. (2013), *Do teatro ao cinema. Obras dramáticas e guións de Ramón Otero Pedrayo*. Santiago: Sotelo Blanco.
- Thiesse, A. M. (2001), *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*. Paris: Seuil.
- Tovar, A. (1960), “Introducción”, in *Eurípides: Tragedias. II. Las Bacantes. Hécuba*. Barcelona: Alma Máter, 13-23.