

MARCELINO MESQUITA

TEATRO COMPLETO

I



MMVI

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

INTRODUÇÃO

I. Uma situação geracional

Em 2 de Janeiro de 1908 morre D. João da Câmara. Vale a pena lembrar o que, dois dias depois, escreveu Raul Brandão:

Morreu anteontem de albuminúria o pobre D. João da Câmara. Tinha feito anos no dia 27. Conheci-o sempre, até nos maiores frios, de casaco de alpaca, a sorrir...

Agora é que eu sinto todo o encanto desse homem falando baixinho, a olhar a gente por cima das lunetas. Andou mal vestido. Não soube o valor do dinheiro. Desceu aos desgraçados com uma ternura e uma simplicidade de fidalgo e de santo. Nos últimos quatro anos ganhou alguns contos de réis: deu tudo, levaram-lhe tudo. Até de madrugada o procuravam para lhe pedir dinheiro emprestado. E nunca o ouvi queixar-se, nem dizer mal de ninguém. Foi um poeta e um santo. Deixa, além de algumas obras admiráveis, uma peça incompleta, com poucas cenas escritas — *As Comadres de Panóia* —, e talvez se lhe encontrem também apontamentos de outra em que tanto falou e em que tanto sonhou — *O Sermão da Montanha*.¹

¹ Raul Brandão, *Memórias*, tomo 1, 4 de Janeiro de 1908.

Para além da qualidade intrínseca da sua obra, D. João da Câmara definiu caminhos e criou referências mais ou menos consensuais, ainda hoje, na inovação do teatro português: renovou a tradição veneranda do teatro histórico, fez a passagem do ultra-romantismo para um certo realismo precursor, ajudou a introduzir o simbolismo. E, dentro desta linha de criação dispersa, intuitiva e nem sempre rigorosa, definiu uma matriz de sucesso e criou um estilo que permaneceria no teatro português até pelo menos ao primeiro quartel do século xx — ou mais ainda.

No plano geracional imediato, Marcelino Mesquita (Marcelino António da Silva Mesquita, 1856-1919), com menos talento mas maior segurança artesanal, prolonga essa linha sólida e constante, aproveitando o bom momento da organização e produção cénica do nosso teatro, pese embora o envelhecimento físico e cultural de alguns dos seus intérpretes. De uma forma ou de outra, porém, Marcelino Mesquita, de certo modo acompanhado por Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931) e até por Júlio Dantas (1876-1962), continua a percorrer as linhas definidas e concretizadas por D. João da Câmara.

*Ora é interessante verificar que a geração de dramaturgos que sucedeu a Marcelino lhe reconhece, com maior convicção, a prioridade e mesmo a correlativa qualidade. Veja-se Ramada Curto, que estreou em 1905 com *O Estigma*, dramalhão parecido com o *Fim de Penitência* de Marcelino Mesquita; em 1956, na sessão comemorativa do centenário do autor, afirmou: «Marcelino Mesquita foi para mim uma admiração de toda a minha vida: [...] Acompanhei-o na vida numa situação semelhante à do acólito pelo sacerdote. [...] Tem peças que sustentam orgulhosamente o paralelo com o que de melhor se escreveu lá fora», lê-se na imprensa da época². Também por ocasião do centenário, Carlos Selvagem, reconhecendo embora a evidente irregularidade da obra de Marcelino, «culpa em grande parte dos seus próprios excessos de temperamento, que, pela in-submissão e pelo arreganho das atitudes, excitara em vida a*

² Palavras lidas na reposição de *Peraltas e Sécias* (22 de Novembro de 1956), no Teatro Nacional de D. Maria II.

irritação dos invejosos, a incompreensão dos medíocres e o azedume dos próprios admiradores», salienta que

quaisquer que sejam, pois, as reservas e objecções a pôr hoje à unidade e expressão formal da sua obra de dramaturgo — pois foi também contista, jornalista, poeta lírico —, não se pode recusar admiração e respeito pela vibração poética e viril com que a sua voz potente sacudiu, durante um quarto de século, o sonolento torpor duma dramaturgia.³

Da geração da Presença, assinala-se João Pedro de Andrade, que lhe reconhece uma «tendência trágica, por vezes doentia», superior à de D. João da Câmara⁴. E já fora da cronologia acima definida, mas no âmbito de uma continuidade da criação dramática, assinala-se a posição de Luiz Francisco Rebello, que considera a Dor Suprema «o protótipo do nosso drama naturalista», reconhecendo «tão grande contenção, tão grande economia»⁵.

As citações são variadas e, a propósito da vida e da obra, iremos acrescentando mais algumas: mas talvez a síntese contemporânea fique com Fialho de Almeida, que, sem embargo de desancar, como veremos, a Leonor Teles e a Pérola, reconheceria mais tarde em Marcelino Mesquita «um dos mais raros e fogosos temperamentos teatrais que entre nós têm existido»⁶.

II. Uma vida de palcos

Em suma: Marcelino Mesquita é, por direito próprio, uma figura central do teatro português na transição do século XIX

³ Carlos Selvagem, «Marcelino Mesquita e a sua póstuma consagração», in *Estrada Larga*, 2, Porto Ed., pp. 388 e 390.

⁴ João Pedro de Andrade, «D. João da Câmara visto no nosso tempo», in *Estrada Larga*, cit., p. 380.

⁵ Luiz Francisco Rebello, *O Teatro Naturalista e Neo-Romântico*, ed. ICP, Lisboa, 1978, p. 64.

⁶ Fialho de Almeida, *Actores e Autores*, Livraria Clássica Ed., Lisboa, 1925, p. 10.

para o século xx. *Domina a cena e a boémia jornalística e cultural lisboeta durante décadas. A sua obra dramática é vasta e variada.*

Vejamos então a tábua cronológica.

Leonor Teles (1876); Pérola (1885); O Senhor Barão (1887 — desaparecida); Os Castros (1893); A Tourada (1894 — revista escrita em co-autoria com Gualdino Gomes, música de Ciríaco de Cardoso — desaparecida); O Velho Tema (1895); Fim de Penitência (1895); Dor Suprema (1895); O Regente (1897); Ser Pai (1897 — primeira versão de Sinhá, manuscrito autografado do autor, conservado na Biblioteca do Museu Nacional do Teatro); O Tirano da Bela Urraca (1898 — opereta, música de Manoel Benjamim); O Sonho da Índia (1898); Peraltas e Sécias (1899); O Auto do Busto (1899); A Morta Galante (1900 — monólogo); Sempre Noiva (1900); Petrónio (1901 — extraída do romance *Quo Vadis*, de Henryk Sienkiewicz); Sinhá (1901); O Tio Pedro (1902); Uma Anedota (1902 — tradução francesa com o nome de Une Audition, 1905); A Noite do Calvário (1903); D. João III ou O Rei Maldito (1903 — manuscrito conservado na Biblioteca do Teatro Nacional de D. Maria II, publicada pela primeira vez nesta edição); O Mestre Régio (1904 — desaparecida); Almas Doentes (1905); Envelhecer (1909); Margarida do Monte (1910); Perina (1913); A Mentira (1914); Farsa de Inês Pereira (1913 — «acomodado livremente à cena moderna»); Pedro o Cruel (1915); Frineia (1917); Na Voragem (1917); O Cão do Regimento (1917 — monólogo em verso).

Aurélio Marques localizou alguns manuscritos desconhecidos no espólio de Marcelino Mesquita: Um Episódio de Guerra e uma comédia sem título sobre feminismo⁷.

Ora bem: este médico de grande notoriedade como dramaturgo mas de obscura prática clínica publica, em 1885, uma dissertação de licenciatura sob o tema e sob o título de Histeria: o assunto será recorrente na sua obra teatral. Mas ainda na Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa faz representar, em 1876, o drama em verso Leonor Teles, cuja estreia oficial ocorrerá no

⁷ Aurélio Marques, «Marcelino Mesquita, as ideias e convicções», in *Marcelino Mesquita*, ed. da Câmara Municipal do Cartaxo, 2006.

Teatro Nacional em 1889, com enorme sucesso. Cinco anos antes, o mesmo Nacional recusara o «episódio académico Pérola» por imoral: estreou no Teatro do Príncipe Real. A profissão e a formação científica emergem ainda assim, com muita frequência, na obra teatral: sobretudo no ramo das doenças mentais e da hereditariedade patológica, e do médico de bairro ao hospital, à casa mortuária e ao teatro anatómico.

Republicano, deputado em 1890-1892, em representação do Cartaxo, onde nasceu e viria a falecer, ficou na memória da época o episódio da recusa de uma condecoração concedida de viva voz por D. Carlos, por ocasião da 15.^a representação de Peraltas e Sécias, estreada em 11 de Fevereiro de 1899. O actor Carlos Santos foi intérprete frequente de Marcelino, e admirador incondicional das suas «privilegiadas faculdades de dramaturgo e de dominador absoluto do público»: mesmo no que se refere a Pedro o Cruel, elogia as «grandes situações teatrais [...] arremetida sanguinária de algumas cenas, ternura delicada de certos momentos de amor»... A seu tempo veremos se o dramalhão merece estes encómios. Muito mais os merecem os Peraltas. Carlos Santos interpretava, na estreia, o «peralta Benjamim». Conta, nas suas memórias, que Marcelino foi convidado pelo rei a subir ao camarote. Começou por recusar. Carlos Santos convence-o a não persistir nessa «desprimorosa atitude». Marcelino resigna-se, «mal-humorado, ao sacrifício», mas recusa uma condecoração: «Agradeço a Vossa Majestade a honra da distinção que pretende dispensar-me, mas vejo-me forçado a decliná-la porque sou republicano» — ao que D. Carlos, «numa expressão de bonomia sorridente e afectuosa», teria dito: «Que pena, pelo menos nesta ocasião, não sou seu correligionário»... E remata Carlos Santos que «o Marcelino estaca diante de mim e exclama, num tom de afectuosa sinceridade: — que tipo tão simpático!»⁸.

Registe-se a anedota, aliás referida com variantes por outros autores, para sublinhar a discrepância entre esta opção ideológica e o apagamento curricular de Marcelino Mesquita em

⁸ Carlos Santos, *Cinquenta Anos de Teatro*, Lisboa, 1950, pp. 94-95 e 206.

tudo o que não seja a sua própria boémia e criação teatral, quando tinha tudo para fazer uma grande carreira política antes e depois da República. Já vimos que foi vaga e brevemente deputado. Não aceitou a condecoração, mas também não beneficiou das ligações partidárias e do imenso prestígio como dramaturgo. E até o seu indiscutível republicanism e os ataques históricos aos reis também comportam aparentes incongruências: como veremos, o protagonista dos Peraltas e Sécias, afinal, é um falso revolucionário que bem se esforçou por salvar a vida de Luís XVI. E não só: em todas as peças surgem exemplos de «boa nobreza» em contraponto com a «má nobreza», como iremos vendo.

Em suma: entre actividades jornalísticas e poemas e romances mais ou menos avulsos, a vida de Marcelino Mesquita é a de um dramaturgo de grande sucesso, ainda que nem sempre merecido da mesma maneira. Em 18 de Junho de 1918, em papel timbrado do Grémio Literário, escreve ao Ministro da Instrução, Dr. José Alfredo Mendes de Magalhães, ignorando que, na Presidência de Sidónio Paes, então no poder, o cargo se intitulava «Secretário de Estado da Instrução Pública». Esta carta inédita, pertencente à Biblioteca e Arquivo do Teatro Nacional e à qual voltaremos, foi escrita rigorosamente um ano antes da morte do dramaturgo: e revela um grande desencanto pelos assuntos de teatro. Nela se lê que o Teatro Nacional, «tendo chegado à mais abjecta decadência [...] deve considerar-se não um teatro decadente, mas um teatro absolutamente morto». Não era melhor o seu estado de espírito quanto à vida nacional⁹.

Em 30 de Outubro do mesmo ano é nomeado vogal de uma comissão de reforma do Teatro¹⁰. Mas viveria apenas mais oito meses.

⁹ Carta manuscrita inédita, encontrada na Biblioteca do Teatro Nacional de D. Maria II — agradece-se o apoio na pesquisa e a disponibilidade desta e de outra documentação ao TNDM II e ao Museu Nacional do Teatro.

¹⁰ Cf. Gustavo de Matos Sequeira, *História do Teatro Nacional de D. Maria II*, vol. II, Lisboa, 1955, pp. 528-529.

Política, cultura, sociedade

Entretanto, sobretudo nas peças históricas, este republicano reflecte a sua ideologia em graus diferentes de crítica. Toca os limites do panfletário, por exemplo, em D. João III ou O Rei Maldito ou em Margarida do Monte, no que respeita a D. João V: são tiranos de dramalhão, sem qualquer distanciamento histórico. O mesmo se dirá de D. José, por interposta pessoa das violências do Marquês — mas não tanto, curiosamente, pela pessoa em si, tal como entra em cena... Mais subtil nos surge o D. Afonso V de O Regente ou o D. Fernando de Leonor Teles, ou mesmo as cortes de D. João II e D. Manuel no Sonho da Índia ou de D. Maria I nos Peraltas e Sécias, não obstante as críticas que a esse respeito fez Fialho de Almeida, como veremos adiante.

Em qualquer caso, toda a dramaturgia de Marcelino se coloca num plano interessante de crítica social, numa perspectiva económica e psicológica que, em peças como Dor Suprema, O Velho Tema, Envelhecer ou A Noite do Calvário, atinge momentos ainda hoje eficazes.

A política da época também é referida, num arco cronológico que sobe a Fontes Pereira de Melo (A Noite do Calvário) e à geração de políticos — dramaturgos ultra-românticos —, até ao próprio Marcelino (Os Castros). O Velho Tema e Envelhecer entram nessas águas; e noutras, as do tráfego negreiro, navegaram na juventude os velhos compadres de Ser Pai e Sinhá.

Por vezes, a já aludida deriva ultra-romântica tardia prejudica o criticismo social; e, nesse aspecto, as peças históricas são menos expressivas, pese embora o engenho de certas situações ou a mestria da linguagem e até da versificação — por todas, nesse aspecto, Leonor Teles.

Mas refiram-se ainda as remissões literárias que, por vezes, pontuam o diálogo e sublinham as situações: Ésquilo e os filósofos gregos e latinos são citados em Petrónio, Eça e Os Maias, Molière e Camilo são reconhecidos ou evocados em Envelhecer, O Auto do Busto é uma singela homenagem a Garrett, o poeta Caldas Barbosa é satirizado nos Peraltas, onde aliás se contesta o tratamento tosco conferido a Teodoro de Almeida, «um dos espíritos enciclopédicos da quadra pombalina, tendo passado a vida no estudo de ciências experimentais, lente na sua congre-

gação aos 29 anos, fazendo experiências com máquinas, vulgarizando na Recreação Philosophica e nas Cartas Physico-Mathematicas, sob forma dialogada e popular, todas as aquisições da física, da geometria e da mecânica do seu tempo, homem de cérebro largo; assinalado educador reduzido pelo Sr. Mesquita a um trôpego imbecil fanatizado por credices, no serão da marquesa, adivinhações de sentido duvidoso!»), escreveu, com indignada truculência, Fialho de Almeida¹¹. Ainda na mesma peça cita-se Marcos Portugal, Nicolau Tolentino, Beckford, Bocage. O Teatro de São Carlos é um dos símbolos criticados em Os Castros. A vicentina Maria Parda é uma das personagens de O Rei Maldito. Isabel, na Sempre Noiva, lê a Menina e Moça. D. Vicente, o pai, cita autores franceses. Pêro Aretino é o protagonista de Perina... E há muitos outros vestígios de uma sólida cultura humanista, já sem falar na leitura das Crônicas, por vezes claramente subjacentes, e dos cronistas, personagens, como Gil Vicente, no Sonho da Índia.

Ora bem: se tudo isto são sinais de cultura como forma de estar na vida, também então podemos acrescentar aqui — a gastronomia! É que em quase todas as peças há referências gastronômicas e cenas de refeições ou da falta delas, como na Dor Suprema: até o D. Pedro come os corações dos executores de Inês... A referência exaustiva não se justifica aqui, mas fique a alusão a este curioso traço existencial e dramaturgico!

III. As peças

Retomamos então uma abordagem global, para melhor integrar Marcelino Mesquita no âmago da sua geração e da continuidade que, apesar das mudanças, essa geração representa, ao menos nos seus valores mais destacados, relativamente à geração anterior. É que, por sua vez, D. João da Câmara, sem dúvida ele próprio profundamente inovador e profundamente moderno, nem por isso deixa de se reportar ao período imediatamente anterior. E, por seu lado, Marcelino Mesquita, Lopes

¹¹ Fialho de Almeida, ob. cit., p. 272.

de Mendonça e o mais jovem Júlio Dantas mantêm uma perspectiva lógica de continuidade, ainda por cima bem alicerçada num grande momento da cena portuguesa, num excelente sistema de produção artística e numa excepcional adesão do público.

Ou, como noutro lado escrevemos, «foi um bom momento para o teatro português, com cinco ou seis grandes salas regulares em Lisboa, duas no Porto e numerosas na província. Essas salas representaram o reportório moderno da época, sobretudo francês — mas também, e com assinalável regularidade, autores portugueses, e particularmente os citados Mesquita, Mendonça e Dantas, em alternância de peças históricas e peças realistas de expressão social, além de imensas manifestações episódicas menores (monólogos, farsas, cenas em verso, operetas, revistas...)»¹².

Ora bem: analisaremos as peças de Marcelino Mesquita pelo género dominante: mas há que referir algumas categorias e características comuns, mesmo que nem todas as peças alcancem o mesmo nível de interesse, qualidade, actualidade: mas todas são muito bem escritas, conservam um sentido cénico notável e em certas passagens, ao menos, dominam, com mestria poucas vezes igualada, a técnica do diálogo.

O teatro histórico

Há em Portugal uma respeitável tradição de teatro histórico, em prosa ou em verso, que vem de antes de Garrett mas que Garrett renovou, doutrinou e de certo modo codificou, a partir de Um Auto de Gil Vicente (1838) e do seu interessantíssimo prefácio, onde a influência do prefácio do Cromwell (1827) de Vitor Hugo não destrói a originalidade e o sentido nacional. O problema põe-se, não quanto à vetustez do género em si, que dura até hoje, mas quanto à qualidade intrínseca das peças: e esse factor passa, aí sim, pela capacidade de sobrevivência estética e de técnica dramaturgica.

¹² Duarte Ivo Cruz, *História do Teatro Português*, Ed. Verbo, Lisboa, 2001, p. 200.

Em que medida um drama em verso e em 5 actos, como é Leonor Teles, resiste até hoje, como texto teatral e como espectáculo? Gustavo de Matos Sequeira, a propósito de uma reposição em 1941, reconhece que a peça «já não pôde encontrar o antigo ambiente. Metade do público que se encantava com os dramas históricos em verso tinha desaparecido»¹³. Costa Ferreira (1918-1997), num texto escrito em 1982, recorda «uma avó romântica que ensinava a recitar a célebre fala de D. Fernando no primeiro acto: ‘Ele há tanta mulher! Mas porque fantasia / entre tantas, só uma a nossa / distingue, escolhe e quer!...’¹⁴. E já agora: no Pai Tirano, filme de António Lopes Ribeiro, Vasco Santana salva o desastre surrealista da peça representada pelo seu grupo de amadores do Grandella inserindo, completamente a despropósito mas com apoteótico sucesso, a mesma fala do pobre D. Fernando, já antes citado pelo Vasco para consolar o Chico...

A verdade é que, ainda hoje, a peça merece atenção, pelo sentido teatral, notável num então principiante e nunca desmentido, mas também pela harmonia, agilidade e qualidade dos versos. Tudo isto supera a aproximação às tradições ultra-românticas do género, então ainda muito presentes.

E da mesma forma tem interesse o conteúdo e ideologia subjacente. Os temas caros a Marcelino: a honra, a liberdade, a expressão popular, o recorte psicológico do rei, fraco mas não facínora, a própria trama política, oscilando entre um poder popular historicamente correcto e uma tradição aristocrática mais ou menos respeitada; o perfil complexo e fascinante de D. Leonor, a bravura dos diálogos com a irmã, com o Andeiro e com o Mestre de Avis; a hesitação deste, reconhecida aliás por Fernão Lopes («bom Londres é Portugal»); o confronto com D. Dinis, numa cena dramática certamente bebida nas Lendas e Narrativas de Herculano; os diálogos do rei e de Fernão Vasques e a meditação sobre as limitações e a solidão do poder, que sobem à Castro de Ferreira («Eis-me a saborear o humi-

¹³ Gustavo de Matos Sequeira, *História do Teatro Nacional de D. Maria II*, vol. II, Lisboa, 1955, p. 710.

¹⁴ Costa Ferreira, introdução a *Leonor Teles* de Marcelino Mesquita, Liv. Civilização Ed., Porto, 1983, p. 10.

lhante travo / De aparentar ser rei, sendo no fundo escravo!)); e até os fantasiosos amores do Mestre de Avis e de Helena, filha do Andeiro — tudo isto confere à peça uma respeitabilíssima qualidade poética, dramática e mesmo cénica, desde que devidamente trabalhada.

Fialho, na altura, não gostou: para ele, D. Fernando é «um bonifrate piegas», o Mestre «um boneco», Andeiro «uma cana rachada», o Infante D. Luís «uma espécie de Magalhães Lima que diz coisas com fatos de entrudo», a corte «uma parceria de amanuenses que vem a uma soirée de carnaval vestida pelo Kruz» e o povo «não existe senão pela tirada do alfaiate»!¹⁵.

Ora bem: este equilíbrio histórico, psicológico e ideológico, que, como veremos, também não está ausente de outras peças, é completamente esquecido em D. João III ou O Rei Maldito, ou em Margarida do Monte, pois, em ambas, a dialéctica bem-mal, consubstanciada nos dois reis homónimos, é muito rudimentar em termos de construção da personagem, pese embora as razões e/ou opiniões históricas subjacentes.

Em qualquer caso, no que respeita pelo menos a O Rei Maldito, Marcelino teve perfeita consciência das debilidades do texto, «a maior borracheira que tenho escrito e ouvido», disse o próprio autor a Eduardo Schwalbach, que o narra nas Memórias. E acrescenta: «e continuou a rir e a passear-se de um lado para o outro com aquele todo atrevido de mosqueteiro — feltro inclinado sobre a orelha direita, monóculo petulante, barba à Guise»...¹⁶

Ora bem: tanto O Rei Maldito, que Marcelino nunca publicou e aqui se revela, como Margarida do Monte têm qualidades de feitura, sobretudo a segunda. Entretanto, na primeira estão bem marcados quatro planos distintos de actuação — o rei e os inquisidores, com o lúbrico D. João de Melo e o jesuíta Simão Rodrigues à cabeça; a «boa nobreza» e o «bom clero» — o Infante D. Luís, irmão do rei, tipo de fidalgo boémio corajoso, o próprio Duque de Bragança, apesar das hesitações, e o seu camareiro D. Vasco, o bispo de Silves e os Franciscanos; os re-

¹⁵ Fialho de Almeida, *Os Gatos*, III, Clássica Ed., Porto, 1992, p. 179.

¹⁶ Eduardo Schwalbach, *À Lareira do Passado — Memórias*, Lisboa, 1944, p. 193.

presentantes de uma «intelectualidade liberal», com Damião de Góis; e os judeus, protagonizados pelo sábio Samuel, «judeu rico, chefe da colónia», e sua filha Ester.

No ponto de vista político, para além da condenação melodramática do rei e dos inquisidores, a peça é confusa. O rei teme «um governo como os montanhesees da Suíça» (!). O abandono das praças de Safim e Azamor «é o último golpe no brio e no valor português»; «talvez fosse melhor ‘abandonar’ a Índia», pois «de lá vem a corrupção, que o mesmo é dizer, a morte!» — tese clássica com ressaibos vicentinos e camonianos. Os judeus pagam ao papa e ao rei a sua salvação, mas o rei trai-os, fica com o dinheiro e manda executá-los!

Nem tudo, porém, é mau: os diálogos doutrinários de Damião de Góis e António de Gouveia, que no final salva a sua amada Ester, são de boa qualidade; algumas cenas de bravura oitocentista aguentam bem a passagem do tempo; e o confronto entre o Duque de Bragança e o superior dos Jesuítas não fica atrás do confronto entre o Marquês de Pombal e o padre Inácio na garrettiana Sobrinha do Marquês, o que é dizer muito.

Uma nota ainda para a curiosa intervenção da Maria Parda vicentina numa «taberna nas proximidades do Rossio», de onde partirá o resgate dos judeus condenados à fogueira, efectuado pelos «bons nobres» acima referidos, que dessa forma se rebelam contra o rei e a Inquisição. Maria Parda recusa-se a cantar, «pois hoje não é dia para cantigas, é para rezas. Lembrem-se dos desgraçados que vão para as fogueiras». E ainda por cima «o rouxinol não canta sem molhar o bico». Molham-lhe o bico com duas «meias canadas»...

E no final, «Todos — Abaixo a Inquisição! (Sente-se sempre o tropel da batalha.) (Pano rápido.)»

Mais serena é a Margarida do Monte, que mereceu aplausos de Teófilo Braga, por razões de conteúdo: «Marcelino conhece como erudito e sente como artista o século XVIII; trata-o com simpatia e estudo [...] tocando com pinceladas firmes a sua tela, em que a sensualidade da época se torna sombria e trágica, ao roçar pelo satirismo de um déspota na impotência orgânica.»¹⁷

¹⁷ Teófilo Braga, «Carta» incluída na edição de *Margarida do Monte*, ed. A Editora, Lisboa, 1910.

ÍNDICE

Introdução, por DUARTE IVO CRUZ	7
LEONOR TELES	51
PÉROLA	179
OS CASTROS	263
O VELHO TEMA	343
FIM DE PENITÊNCIA	457
DOR SUPREMA	475

