

Columbina e *Pierrot* – A Evidência de Traços do Expressionismo em *Três*

Máscaras de José Régio¹

Pierrot and Columbine - Evidence of Traces of Expressionism in José Régio's Three Masks

Maria José M. Madeira D'Ascensão

Instituto Politécnico de Portalegre, Portugal

Resumo:

Três Máscaras, um texto dramático da autoria de José Régio, insere-se na tradição realista do teatro social de atualidade da época, todavia denuncia já alguns traços do expressionismo. Com efeito, nesta fantasia dramática, duas personagens, Columbina e *Pierrot*, assinalam, numa fase embrionária, alguns lineamentos indicativos da principal temática do teatro expressionista, na medida em que — sonhadores, tristes, sofredores e humilhados nas e pelas respetivas posições socioeconómicas específicas — manifestam interesse no alcance da individualidade e do carácter do homem livre orgulhosamente associal. Acusam, assim, um certo antagonismo perante a generalidade social padronizadora, visando assinalar uma ética individual.

Palavras-chave: José Régio, *Três Máscaras*, Teatro, Expressionismo, Personagens.

Abstract:

Three Masks, a dramatic text written by Jose Régio, is part of the realistic tradition of social theatre of the time, nevertheless betrays already some traces of expressionism. Indeed, in this dramatic fantasy, two characters, Columbine and *Pierrot*, indicate, in an initial state, some indicative guidelines from the main theme of expressionist theatre, taking into account that — dreamy, sad, suffering and humiliated in their respective positions and specific socio-economic status — show interest in reaching individuality and the condition of a free man proudly asocial. They accuse, thus, a certain antagonism towards the normalizing social generality, aiming to mark an individual ethics.

Keywords: Jose Régio, *Three Masks*, Theatre, Expressionism, Characters.

¹ Comunicação apresentada no dia 4 de Novembro de 2013, no Colóquio Internacional “Figuras de Ficção IV” (4 e 5 de novembro de 2013), organizado pelo CLP — Universidade de Coimbra (Publicada in Reis, Carlos (ed.). *Figuras de Ficção 4 - Actas do Colóquio Internacional*. Centro de Literatura Portuguesa [in CD Room].).

“PIERROT — A minha verdade fugiu do seu poço
esta noite de Entrudo.”

(José Régio, *Três Máscaras*)

Três Máscaras constitui uma fantasia dramática da autoria de José Régio. Tendo sido publicada, pela primeira vez, em 1934, na revista literária *Presença*; integrou, juntamente com a peça *Jacob e o Anjo* e um posfácio do próprio autor, numa segunda versão final, o *Primeiro Volume de Teatro*, em 1940. Ainda, em 1957, complementou, com *O Meu Caso* e *Mário ou Eu Próprio – o Outro*, a coletânea *Três Peças em um Acto*. Visando a época a que se reporta este texto dramático em consonância com a história do teatro em Portugal, podemos concluir que ele estaria tecido em linhas Realistas e Naturalistas. De facto, segundo Teixeira (Régio, 2005, vol. I: 13) remetia-se, mesmo, à:

“tradição realista do teatro social de actualidade [sic] que dominava, então, a cena e a escrita dramática portuguesas (Alfredo Cortez, Carlos Selvagem, Ramado Curto) se bem que, através das figuras de Columbina e Pierrot, ecoe aqui também já a lição modernista de Almada, linhas dramáticas que irão conhecer diverso sucesso na dramaturgia do futuro autor de Benilde.”

Na verdade, em *Três Máscaras*, as personagens disfarçadas de Columbina e *Pierrot* acusam traços de uma corrente estético-literária diferente da vigente na época, todavia não se enquadram no âmbito do modernismo, mas no de um movimento com este coincidente: o expressionismo. Com efeito, estas figuras ficcionais traduzem a principal temática do teatro expressionista, na medida em que neles se entrevê o confronto entre o *Homem Novo* e os homens da massa. Particularizando: estas figuras ficcionais, confrontando-se com as personagens representantes da coletividade social envolvente, experimentam estados de conflito que os destinam ao patamar supremo da espiritualidade — o da respetiva conversão no ser humano individual, fraternal, solto e adverso a amarras, distinto de uma sociedade em massa, alienadora e tipificadora. Ora, segundo Scheidl (1996: 55):

“(…) o drama expressionista, tal como a lírica, tem como fulcro o homem e percorre o caminho do protesto (com maior agressividade social do que a primeira poesia expressionista) para a possibilidade de *renovação*, conseguida através de um acto [sic] de *transformação interior*. O herói do drama expressionista tem de libertar-se dos

condicionalismos sociais e assumir-se como sujeito, construir um *mundo novo* a partir de si próprio.”

A fim de ilustrarmos a evidência de traços expressionistas nestas personagens, focar-nos-emos, então, no conhecimento aprofundado das mesmas, principiando por apresentar os contornos específicos da ação neste texto dramático. Deste modo, começaremos por inscrevê-la no tempo e no espaço: um baile de máscaras numa terça-feira de Entrudo, numa casa faustosa, em Lisboa. Da massa homogénea e tipificada de personagens anónimas disfarçadas em alegre folia, destacam-se três figuras. Estas, apartando-se da multidão, refugiam-se numa sala próxima do salão de baile, encenando um diálogo entre si e, aproveitando os respetivos disfarces, simulam um jogo de sedução previamente acordado entre elas.

Neste ludo em que se simula um triângulo amoroso, estas figuras ficcionais desempenham papéis pré-estabelecidos pelos caracteres identitários das respetivas máscaras: a de *Pierrot*, a de *Mefistófeles* e a de *Columbina*. Deste modo, a primeira afigura-se um sujeito melancólico, pertencente a um estatuto socioeconómico e profissional inferior e um poeta apaixonado silenciado por tal condição. Então, constitui um vassalo inseguro, submisso à relação amorosa; um seguidor inocente — mas obstinado —, na conquista do objeto do seu amor platónico: a personagem feminina que enverga a máscara de *Columbina*. Já a figura que enverga a máscara de *Mefistófeles* é indubitavelmente vincada pelo carácter diabólico, frio, sarcástico e encantador deste ente satânico. Na verdade, *Mefistófeles* visa, apenas, seduzir *Columbina*, por puro capricho e entretenimento. Assim, estas duas personagens masculinas, galanteando a mesma figura feminina, situam-se em dois pólos opostos, assumindo logo esta rivalidade de diferenças nas primeiras linhas de diálogo deste texto dramático (RÉGIO, 2005: 255-256):

“COLUMBINA – Estou então dentre dois fogos?

PIERROT (*avança um passo, com ambas as mãos no peito*) – O do meu coração, Columbina!

MEFISTÓFELES (*avança também um passo, dobra-se numa leve reverência*) – Columbina..., o do meu desejo.”

A tão cobiçada personagem feminina — mascarada de *Columbina* — movimenta-se com à-vontade no ambiente de fausto em que se encontra; é marcada pela beleza e exuberância e está consciente do poder de sedução que exerce sobre as personagens masculinas, pelo que encoraja a disputa que entre elas se trava.

A certo momento, a máscara que cobre estas personagens anónimas propicia o ato de confissão: a revelação daquilo que as personagens designam por “tragédias”. Com efeito, as personagens expõem gradualmente aquilo que a máscara visa tornar anónimo – os respetivos carácter e identidade (RÉGIO, 2005: 259):

“PIERROT – Não acredites! não acredites que eu não seja capaz de dizer coisas novas, coisas interessantes! A desconfiança dos outros gela-me. Tolhe-me. Faz-me dar-lhes razão. Eis a minha tragédia. Se hoje me sinto leve... livre... poderoso, é que trago esta cara pintada. E ninguém, aqui me conhece. Ninguém, aqui, tem razões para desconfiar de mim...

COLUMBINA – Já vais menos mal, Pierrot.

PIERROT – Porque me estou a confessar. Porque esta noite, se vim esta noite a este baile de máscaras, se te encontrei esta noite, Columbina, foi para isto: para ser nu como a verdade, assim mascarado. A minha verdade fugiu do seu poço esta noite de Entrudo...”

Entretanto, a máscara não se auto-anula. Embora materialmente expressa nos respetivos fatos, no *loup* ou nas pinturas, simbolicamente torna-se transparente e ardilosamente difunde e denuncia as verdadeiras identidades destas figuras ficcionais.

De facto, a máscara de Mefistófeles deixa transparecer o que a personagem masculina verdadeiramente representa: um sujeito demoníaco, insensível, sarcástico e frívolo. A sua “tragédia” em nada contradiz, altera ou amplifica as características do seu disfarce. Apenas enriquece, qual adorno apenso a um disfarce (RÉGIO, 2005: 267):

“MEFISTÓFELES – Sou várias vezes milionário. Fiz trinta anos há dias. Corri quase todo o mundo. Sou desejado em toda a parte. Nunca estive doente. Sei que sou belo; que sou inteligente; que sou distinto. As mulheres procuram-me, disputam-me. Os homens adulam-me. Não me lembro de ter chorado na minha vida..., talvez em criança.

COLUMBINA – É a tua tragédia?

MEFISTÓFELES – Bem: detesto o género trágico.

COLUMBINA – Não disseste que me ias falar da tua tragédia?

MEFISTÓFELES – Falei.

COLUMBINA – Só enumeraste vantagens.

MEFISTÓFELES – Que vazio!

COLUMBINA – Queres dizer que a tua tragédia é não ter nenhuma?

MEFISTÓFELES – Pouco mais ou menos.”

Favorecido num ambiente socioeconómico faustoso e despreocupado, traduz-se em Mefistófeles a crueldade, a insensibilidade e a sedução inconsequentes. Todavia, o uso da máscara nesta figura reprime, também, um traço comum que assinalava a sociedade circundante – a hipocrisia e o uso da máscara social (RÉGIO, 2005: 269):

“MEFISTÓFELES – (...) (*Silêncio breve.*) Não me obrigues a discorrer gentilmente, discretamente. Esquecer-me-ia de que estou mascarado. Ver-me-ia num salão qualquer, como nos outros dias. (*Volta-se um pouco para Pierrot.*) Ora aquilo também é sombrio, apesar das luzes. E também cheira a mofo, apesar dos perfumes! As mulheres pintam-se todas consoante a moda. Nenhuma tem cara! Usam a mesma máscara. Os homens vestem-se todos no mesmo alfaiate, sabem de cor os mesmos lugares-comuns. (*Ligeira pausa. Volta a dirigir-se a Columbina.*) Queres, então, que ostente as minhas maneiras raras, os meus sorrisos distintos, a minha óptima [*sic*] apresentação, a minha conversa interessante e insinuante...? Quem sabe? Talvez, assim, triunfe de ti; mas desprezando-te.”

Assim, insere-se a figura mascarada de Mefistófeles numa sociedade de “manequins” economicamente abastada, com uma valoração singularmente perversa, em que todos agem servilmente do mesmo modo.

Nesta massa coletiva em que se insere esta personagem masculina, podemos incluir, também, as restantes figuras ficcionais anónimas que figuram no espaço social copioso de *Três Máscaras* e que o próprio autor assinala como “Mulheres e homens mascarados” (RÉGIO, 2005: 255), “Um casal de mascarados” (RÉGIO, 2005: 261), “O par mascarado” (RÉGIO, 2005: 270), “A Mulher Mascarada” (RÉGIO, 2005: 261-262 e 270-271), “O Homem Mascarado” (RÉGIO, 2005: 261-262 e 271) e “os mascarados” (RÉGIO, 2005: 277). Ao serem assim referencializadas, estas personagens sofrem não apenas o anonimato, mas também uma forma de generalização, uma tipificação que anuncia o arquétipo dos homens da massa: as diversas impersonalidades que se contrapõem ao Homem Novo do expressionismo. Na verdade, segundo Santos (1998: 54):

“Os homens da massa são personagens-tipo. Não possuem uma história, não têm nome nem apelido nem uma característica específica do seu carácter. São exemplares de alienação fabricados por uma sociedade regida pelos valores do lucro e do sucesso económico, alcançado por cada um na vida.”

Desta sociedade de figuras ficcionais anónimas tipificadas e massificadas, apartam-se duas: os dois mascarados que completam o triângulo amoroso, *Pierrot* e *Columbina*.

Deste modo, e visando primeiramente a personagem que se disfarça de *Pierrot*, esta começa por, também ela, confessar uma “tragédia” – um estatuto económico inferior e uma realidade quotidiana socioprofissional apática, solitária e triste (RÉGIO, 2005: 260):

“PIERROT (*com sarcasmo e desespero, mimando ao mesmo tempo o que descreve.*) – Pois tem graça, não tem, Columbina? Sou pobre; nesta casa de gente rica e distinta; e sou amanuense! Todos os dias vou à minha repartição. Amanhã, por exemplo, sem me ter chegado a deitar: Aquilo é sombrio, nunca está limpo do pó, cheira a fechado e a mofo. Chego todos os dias à mesma hora. Sou pontual! Pontualíssimo. Um funcionário exemplar. Entro, e digo para a direita: «Bons dias, Sr. Barroso!» O Sr. Barroso é meu colega; usa chinó, e uma água-de-colónia barata no lenço. Mas deve lavar-se pouco. E responde-me: «Ora bons dias!» Volto-me então para a esquerda: «Bons dias, sr. Vidigal!» Também é meu colega. Sofre do fígado, frequenta os clubes baratos, todos os dias aparece irritado e verde. Resmunga: «Deus o salve!» Eu sento-me, enfio as minhas mangas de alpaca, principio a escrever. Escrevo, escrevo, escrevo (*quase num berro*), escrevo...! (*Breve pausa. Mudança de tom.*) E pronto. É isto a vida.”

De facto, esta personagem parece ter-se acomodado à respetiva condição que a leva a ser menosprezada por uns, alvo de indiferença por outros. Todavia, a certo momento, sente-se nela uma angústia, radica-se nela uma humilhação e nela cresce uma insurreição (RÉGIO, 2005: 263):

“PIERROT – Um funcionário modelo. Por isso os meus colegas me julgam ainda mais idiota do que eles. Diante dos homens doutra esfera, sinto-me profundamente humilhado: um amanuense! e respeitoso, nulo, tímido, serviçal... Como repararão em mim? Columbina! foi preciso mascarar-me para dizer estas coisas uma vez na vida! Porque nunca se viu um nulo tão orgulhoso. Ah, se o sr. Barroso soubesse!... se o sr. Vidigal sonhasse!... O orgulho cresce na solidão como certas plantas na sombra; alimenta-se da própria humilhação...(...)”

Com efeito, a revolta interior que a figura mascarada de *Pierrot* vive, conquanto sirva o ódio, o desprezo e a inveja que sente perante os outros, acaba por alimentar o seu próprio orgulho.

Entretanto, o diálogo de carácter confessional e o conflito interior que aquele suscita despoletam etapas de mutação da humanidade da personagem que se mascara de *Pierrot*. Desenrola-se, por conseguinte, todo um conjunto de confrontos na interioridade psíquica

desta figura que contribuirão para o enriquecimento do seu subconsciente, para a exteriorização deste e para a formação daquele que é o Homem Novo.

Além disso, a vivência de etapas de conflitos internos em confronto com personagens-tipo que representam a sociedade massificadora cria no sujeito a certeza de querer seguir um caminho individual, livre, puro e espiritual, sem amarras materiais. De facto, este *modus operandi* que conduz à conversão espiritual de *Pierrot* no Homem Novo é, sem dúvida, uma marca do expressionismo, tendo em conta que, citando Santos (1998: 54):

“O caminho que o protagonista deve percorrer não é uma estrada concreta, mas a consciencialização de que a sociedade em que vive aliena, destrói valores humanos e transforma os indivíduos em bonecos mecânicos sem alma.

O protagonista encontra as diversas personagens-tipo, mas existe alguém em si que o diferencia dos homens da massa e que o faz excluir uma etapa e passar à seguinte, possibilitando-lhe a «conversão»: uma alma. O final da viagem representa o triunfo da alma sobre a sociedade que se esforça por a anular, por apagar toda a sua energia, limitando o homem ao que é moral e socialmente aceitável, colocando fronteiras para além das quais o indivíduo se torna um pária.”

Deste modo, no decurso do processo de transformação de *Pierrot*, num estágio inicial, ele experimenta francamente o ódio e o desprezo em confronto com a hipocrisia, o cinismo e a perversão claramente assumidas por Mefistófeles. Posteriormente, acaba por sentir compaixão perante a outra figura masculina: um fruto da sociedade circundante; um ser humano sofredor na sua individualidade reprimida, mas merecedora da redenção, pois, segundo Teixeira (1998: 81):

“A redenção porém, é puramente individual, pois cada homem está irremediavelmente só com o seu sofrimento. Unicamente rendendo-se ao Espírito, humilhando-se, recusando-se ao mundo, morrendo e ressuscitando – dado que o único sofrimento real é o de não ser Espírito, o de ser homem, cada homem, um ser desgarrado e exilado do espírito, – é possível a cada um redimir-se.”

Na verdade, sente-se da parte de *Pierrot* uma certa empatia, quasi afinidade, pois que vê na personagem com a máscara de Mefistófeles um ser sofredor condicionado pela massa e, por isso, inibido de usufruir de uma ética individual e independente (RÉGIO, 2005: 274-275):

“PIERROT – Pois ouve tu também: só o sofrimento ensina a compreender. E eu julgo compreender-te. Por isso te perdoo. Estou a falar-te a sério. Sei que também tens sofrido...

MEFISTÓFELES (*atalha com um gesto. Voz seca, tom sarcástico*) – Não, meu *Pierrot*: Tudo, – menos isso.

PIERROT – Isso quê?!

MEFISTÓFELES – Isso: as efusões; as confissões em voz comovida; os trémulos na garganta; as confidências com os olhos vítreos; as sociedades de socorros mútuos; a confraternização no sofrimento humano; os braços do amigo estendidos para nos embalarem; o tal amor da humanidade... Pf! sinto-me vexado de falar nessas cantatas. Coro, só com a ideia... Não, meu *Pierrot*; meu terno *Pierrot*! Tudo, – menos passar por isso: a tua compreensão. Dispensó a água-benta da piedade. (...)

PIERROT – Era amanuense. Não pude suportar aquilo, e despedi-me. Nos primeiros dias, a vida pareceu-me um sonho! Agora, estou pior que dantes: Sou um miserável desempregado que vive por esmola numa água-furtada. Já tenho passado fome. O dinheiro para alugar este fato, extorqui-o à minha hospedeira, que não é rica. Há misérias que te não atingem, Mefistófeles. Mesmo assim, tenho dó de ti.”

Conjetura-se, então, em *Pierrot*, a génese do Homem Novo que segue individualmente o seu caminho, porém subjugado a um sentimento de irmandade. Já não se vislumbra nele o ódio e o desprezo, mas sim a compaixão e a solidariedade. Na verdade, segundo as palavras de Santos (1998: 54):

“O Homem Novo vive isolado da sociedade, porque escolhe o seu caminho, carregando orgulhosamente a sua associabilidade, tal como Zaratustra. Mas, ao contrário deste, o seu sentimento para com os homens da massa, para com o «rebanho», não é de desprezo, superioridade ou ódio. O Homem Novo do expressionismo vive dominado pelo sentimento da fraternidade e taceia a estrada sobre a qual deve caminhar.”

O marco em que situamos efectivamente a personagem masculina mascarada de *Pierrot* no estatuto de Homem Novo estabelece-se já no fim do texto, na sua derradeira fala. Mitigado consigo próprio, com a sua condição socioeconómica, com os seus sentimentos perante Columbina e a sociedade envolvente – enfim, transformado, convertido, instituído num outro plano espiritual, afectivo e social – legítima, com segurança, a própria e genuína alma; promete libertar-se do seu disfarce social e da máscara *Pierrot*, e afirma-se na sua própria individualidade e independência (RÉGIO, 2005: 276):

"PIERROT (*caindo de salto aos pés de Columbina*) – Adeus, Columbina! Eu não te digo até amanhã. O nosso encontro não tem amanhã. Mas muito obrigado! Deus te pague. Nunca ninguém me fez tão bem como tu. E, agora, sim: terei coragem de partir. Já te disse que moro numa água-furtada. Tenho a Lua perto! mesmo em frente; e todas as noites! mesmo quando não haja Lua para os outros...

(...)

Sim, terei a coragem de partir. Saio pelo postigo, subo ao telhado... e um salto; um pequeno salto à borda do céu; um grande voo... Pronto! Aonde poderei ir cair, senão nos braços da Lua? Um fato de Pierrot, um simples fato vazio nas pedras da calçada... Nunca mais! nunca mais escrever datas nem fórmulas! nem dormir por esmola! nem espoliar os amigos! nem ser insultado pelos menores...! Adeus, Columbina. Lembra-te um bocadinho de mim."

No que concerne à personagem feminina mascarada de Columbina, esta passa também por estações de confronto coletivo e de conflito individual que vincam nela a necessidade de se apartar da sociedade em massa alienadora, todavia não o concretiza na acção. Na verdade, bem-sucedida e inteligente, situada num plano socioeconómico superior, Columbina apresenta-se inicialmente como uma figura exuberante e retrata a frivolidade feminina inconsequente. A certo momento, contaminada pelo discurso competitivo, confessional e catártico dos seus pretendentes, atinge um estágio de carácter espiritual em que começam a assomar a sua autenticidade e a sua humanidade. Revela, então, ser infeliz, pois não consegue libertar-se dos dogmas implícitos no ambiente déspota e machista circundante. Com efeito, neste ambiente massificado em que figuram autómatos sem identidade própria são-lhe interditas a individualidade e a independência femininas e a vazão da identidade própria e interior.

Então, esta personagem assume com revolta o facto de diariamente ter que envergar uma máscara, de forma a não se desenquadrar da realidade que respira em que convivem apenas os tais "manequins" (RÉGIO, 2005: 273):

"COLUMBINA – Mas eu sou como as outras; como todas! Se resisto fora, sem máscara, é por não poder fugir à reputação que me criaram. Passo por ser inteligente; independente; e por desprezar os homens. Sim, desprezo os manequins; mas só esses. Há em mim qualquer coisa que me distingue das outras...

MEFISTÓFELES – É muito mais inteligente, na verdade.

COLUMBINA – Mas tão fraca como elas! E todas as minhas ideias são dos livros que li, ou dos homens que me impressionaram. Sobretudo destes. A todos tenho sonhado pertencer.

E, se qualquer um fosse mais ousado, ou mais perseverante..., sim, já me teria mostrado o que sou: uma pobre mulher; uma criatura que precisa de se entregar, e pertencer a alguém... (*Pausa. Mudança de tom*) Estás admirado, Mefistófeles. As mulheres não costumam confessar estas coisas aos homens: São velhos inimigos galanteadores.”

Na verdade, esta máscara social visa proteger os traços de individualidade – fraquezas do sexo feminino na sociedade circundante – em que vingava nada mais do que a necessidade de amar e de ser amada e não de ser apenas desejada e submetida aos caprichos de uma sociedade machista.

Esta personagem atinge, assim, pela primeira vez, um plano diferente – o único – caracterizado por um estado de consciência considerado essencial na formação do Homem Novo, pois, segundo Santos (1998: 54) “O caminho que o protagonista deve percorrer não é uma estrada concreta, mas a consciencialização de que a sociedade em que vive aliena, destrói os valores humanos e transforma os indivíduos em bonecos mecânicos, sem alma.” Todavia, a personagem feminina mascarada de Columbina não consegue, ainda, assumir a sua independência, continuando a render-se à realidade envolvente, submissamente envergando a sua máscara social coletiva. Na verdade, a única máscara de que prescinde é a de Columbina, na medida em que – mais uma vez subjugada a determinados preceitos sociais (os da festa) – ao fim das doze pancadas que marcariam a meia-noite deste baile de terça-feira de Entrudo, os mascarados teriam que remover o *loup* que os encobria.

Nesta personagem feminina ainda se encontra por percorrer o caminho até uma nova espiritualidade dominada pelo homem livre de uma estrutura social padronizadora que consegue soltar-se das amarras morais prescritas e abraçar uma moral individual. Porém, não lhe podemos negar o estado de consciência que serve de promessa a uma transformação: a conversão no estado de Homem Novo vincadamente assumido por *Pierrot*. Aquele que se assume na sua individualidade, independência, genuinidade e humanidade. Aquele, cuja riqueza interior dominada pela espiritualidade, nega a submissão à massa social vazia, oprimida e opressora. Aquele que, vivendo à parte desta, atinge o patamar da suprema bondade e do amor pois que por ela nutre, não o ódio ou o desprezo, mas o amor e a compaixão.

Nestas personagens encontramos, assim, traços, quer ínfimos quer vincados, da temática do teatro expressionista em que o sujeito detentor de uma ética individual de carácter espiritual – o Homem Novo – confronta a massa coletiva alienadora e dela orgulhosamente se insula. Deste modo, em *Três Máscaras*, denota-se uma ruptura em relação

à estética do teatro da época em Portugal e sente-se inequivocamente o grito da alma do autor dos célebres versos: “Não sei por onde vou,/ Não sei para onde vou/ Sei que não vou por aí!”²

Referências Bibliográficas:

ABREU (1998), Ana Maria: “O Jogo das Máscaras em *Três Peças em um acto* de José Régio”, *Boletim Centro de Estudos Regionais*, Vila do Conde, Câmara Municipal de Vila do Conde, n.º3, pp. 59-67.

RÉGIO (2005), José: “Três Máscaras”, *Obra Completa: Teatro II*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 253-277.

SANTOS (1998), Elsa Rita dos: “Ideias Expressionistas no Teatro de José Régio”, *Boletim Centro de Estudos Regionais*, Vila do Conde, Câmara Municipal de Vila do Conde, n.º3, pp. 54-58.

SCHEIDL (1996), Ludwig: *O Expressionismo Literário. Poesia. Prosa. Drama.*, Coimbra, Minerva, 7-20 e 54-65.

TEIXEIRA (1998), António Braz: “Breve Nota sobre Teatro de José Régio”, *Boletim Centro de Estudos Regionais*, Vila do Conde, Câmara Municipal de Vila do Conde, n.º3, pp. 79-81.

TEIXEIRA (2005), António Braz: “O Teatro de José Régio” in José Régio, *Obra Completa: Teatro I*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 9-24.

² Cf. José Régio, “Cântico Negro”.