

Bela no Palco: entre parateatralidade e teatro

Cristina Cruz

Mestre em Literatura pela UA

Palavras-chave: Florbela Espanca, poesia, teatralidade, Augusto Sobral, Hélia Correia, António Cândido Franco.

Keywords: Florbela Espanca, poetry, theatricality, Augusto Sobral, Hélia Correia, António Cândido Franco.

Oh yes, I'm the great pretender
Just laughing and gay like a clown
I seem to be what I'm not, you see
I'm wearing my heart like a crown
Pretending that you're still around

«The Great Pretender»

Letra e música de Buck Ram,
Versão da banda Queen (1987)

1. A Musa Florbela

Mulher e poeta, personagem principal do seu próprio drama, Florbela Espanca criou um universo literário que configura uma recriação própria e individualizante da realidade, verdadeira geografia poética da sua mundividência íntima. Neste microcosmo excêntrico, eivado de persistentes indícios biográficos, proliferam várias *personae*, máscaras de si própria, que, aproximando-a de uma verdade interior, a afastam, em consciente desejo de incomunicação, da mediocridade do mundo real.

Espectadores/leitores desta viagem labiríntica por entre os fragmentos soltos de um eu à procura de unidade, somos constantemente confrontados com essas figurações

plurais de si. Ficção e realidade interligam-se, assim, num jogo obsidiante e sedutor, porque, neste universo paralelo, detecta-se, a cada passo, uma inclinação obsessiva pelo artifício, pelo fingimento, pela encenação. Florbela inventa-se a si mesma, numa estética da pose e da teatralidade, que prefigura já claramente a tendência modernista para a espectacularidade do *happening* modernista e para a despersonalização de raiz dramática.

Contudo, não só por meio do exercício da escrita criou Florbela um mundo outro no qual se refugiava: também no palco da vida sentiu necessidade de se ocultar por detrás de diversas máscaras dissimuladoras. Na realidade, Florbela *outrava-se* por detrás de uma pose, de uma imagem construída, com o intuito de manter incólume uma intimidade inalienável, como, de modo perspicaz, inferiu Agustina Bessa-Luís, no notável prefácio que antecede *As Máscaras do Destino*: «Há em Florbela um certo culto do trajo: as pérolas, os chapéus, as peles. E não era vaidade. Mas o que são os vaidosos senão os que temem a sua nudez? Os que evitam o retrato da alma para não lhe descobrir tormento e debilidade?» (Bessa-Luís, 1988: 12). Ora, não é o teatro florbeliano, antes de mais, projecto estético (e vital) que permite mascarar a dor e a carência?

A teatralidade é, pois, indeligiável da figura de Florbela e, por isso, o teatro, metáfora convencional da existência humana, pode igualmente (para além de estreitas classificações genológicas) tomar-se como emblema da globalidade da sua obra. Tanto a sua lírica, como a sua ficção narrativa, a sua prosa confessional (diário e cartas), pontuadas por fugidios ou mais persistentes relâmpagos biográficos, constituem projecções *teatralizadas* da escritora no universo factício da sua criação literária que assim se dá a ler/ver como personagem. Este processo de encenação da própria vida seduziu, desde sempre, a imaginação teatral. De Florbela, poder-se-á dizer que é personagem (re)criada, dramaturga de si mesma: na sua história de dor, os factos são o cenário indispensável à representação de si própria. A sua trajectória vital propiciou a multiplicação exorcizante de máscaras que visavam resguardá-la da tragédia e infelicidade, conferindo-lhe um excesso identitário associado a uma personagem *dramática* e *dramatizável*.

Florbela *dramática*, porque tudo nela é construção, é pose, é triunfo do factício, enfim tudo nela é teatral. A obra florbeliana instaura uma estética que privilegia o artifício, em sintonia com a qual a autora se metamorfoseia em imagens de si mesma. O mundo fictício que edifica protege-a, antes de mais, de toda a iniquidade da vida real. Se é verdade que, em Florbela, tudo se nos apresenta como simulacro e construção, não é menos verdade que a trágica encenação que constitui a sua vida é, em última análise, a verdadeira matéria-prima da sua obra.

Florbela *dramatizável*, porque a sua figura inspirou diversas transposições, tanto narrativas como dramáticas. O conjunto das metaficcões que tomam Florbela como pretexto, gravitando em torno da sua criação literária e do seu desdobramento figurativo,

inclui diferentes registos literários: poesia lírica, reflexão ensaística, ficção narrativa, produção dramática. Nestes textos, através da conjugação de *flashes* (auto)biográficos e de um sistemático diálogo intertextual, recontextualiza-se a figura de Florbela, transplantando-a para as mais diferentes tradições histórico-mitológicas – Florbela é Diana, a virgem sedutora e castradora (Correia, 2007: 534-35), a mulher celtibera adormecida na floresta, Emma Bovary (Bessa-Luís, 1998: 12-24), Musa do Alentejo (Nemésio, 1997: 164). Estilhaçada e plural, metáfora de si própria, Florbela passa a ser encarada, não como ser *vivente*, mas quase exclusivamente como ser *escrevente* – como *persona*. Assim acontece nas peças *Bela-Calígula – Impromptu Teatral*, de Augusto Sobral; *Florbela*, de Hélia Correia e *A Última Morte de Florbela Espanca*, de António Cândido Franco. De Florbela se fez teatro – e é dele que agora se fala.

2. Da obra como teatro

Parece-nos inequívoco que a escrita florbeliana exhibe uma intencional teatralidade que se transfunde com a lenda literária que a própria autora construiu, com a personagem-em-cena que mascara a mulher que se refugia da perversidade do mundo. Lírica, contística e diário reenviam o leitor para espaços cénicos de evidente espectacularidade, onde se reencenam cenas melodramáticas, atravessadas pelo factício e pelo exagero, com apelos constantes às grandes mascaradas – sustentadas, sempre, pelo substrato latente do biografismo. É, portanto, um espectáculo que fala de si, que se auto-representa. Sendo assim, poder-se-á asseverar que é verificável, na obra de Florbela, também uma notável propensão metateatral, onde a metáfora da vida como teatro constitui uma essencial linha de sentido.

O sujeito poético florbeliano é um ser poliédrico, desempenhando variadíssimos papéis, compondo imagens, que povoam e animam o seu mundo. As *personae* poéticas que aparecem textualizadas com mais frequência são as da casta, da monja, da castelã, imagens femininas de inspiração dolorista-hagiográfica, associadas ao epíteto de *Soror Saudade* que lhe foi atribuído por Américo Durão e que a autora, de imediato, adoptou:

Irmã Soror Saudade me chamaste....

E na minha alm'alma o nome iluminou-se... (Espanca, 2003: 259)

A figura da mãe funde-se com a da irmã, numa confusa e heterodoxa diluição de fronteiras entre sentimento fraternal e maternal. A imagem da mulher casta opõe-se à *femme fatale*, numa desconcertante ambiguidade em torno do que é ser mulher. No decurso deste jogo de máscaras, a autora rende-se a um jogo quase inconsequente, fruindo do prazer e do poder de ser tantas numa só ou, até mesmo:

De não ser Esta...a Outra...e mais Aquela...
De ter vivido e não ter sido Eu... (ibid.: 338)

Presente-se, na poesia florbeliana, uma imperiosa vontade de encontrar um interlocutor, um apelo constante a um Outro que ouça o que há para dizer. Em função dessa multiplicidade de destinatários implícitos, o Tu metamorfoseia-se polimorficamente, apresentando várias caras que poderão assumir uma fisionomia reconhecível (os outros, eles, o amado, o irmão, o poeta, o Santo de Assis) ou que podem encontrar-se escondidas sob a aparência de instâncias idealizadas que funcionam como catalisadores do discurso:

Ódio por ele? Não ...se o amei tanto, (...)
Ódio por ele? Não ...não vale a pena... (ibid.: 285)

Presente-se, claramente, neste exemplo, o rasto de um interlocutor que terá formulado a pergunta ao sujeito lírico. E esta situação, recorrente na lírica florbeliana, cria um procedimento poético-retórico assente na simulação da resposta a uma possível inquirição de Alguém. Alguém que, muitas vezes, não compreende o eu poético, entrando em ruptura com a sua subjectividade e alteridade, expondo o hiato de incompreensão que se abre entre o eu e o outro.

O que é que tem?! Tão nova e sempre triste!
Faça por 'star contente! Pois então?!
Quando se sofre o que se diz é vão...
Meu coração, tudo, calado ouviste... (ibid.: 248)

O elemento fundamental sobre o qual se edifica a lírica florbeliana é, na sua essência, o desejo irrefreável de uma personalidade que se quer exhibir, que se quer dar a conhecer, a si e aos outros. O leitor/espectador entra neste universo, sendo muitas vezes conduzido pelo próprio poeta. Atente-se, pois, nas recorrentes enunciações explicativas, que povoam a lírica florbeliana, cuja função poderíamos aproximar da do aparato didascálico. Protagonista e encenadora do seu próprio drama, Florbela Espanca impõe um cunho teatral à sua poética, guiando os leitores/espectadores no palco da leitura.

Ficar amando um homem!...Que loucura!
- Pois foi o teu olhar, a noite escura,
(Eu só a ti digo, e muito a medo...) (ibid.: 182)

No espectáculo teatral, os códigos cinésico e paralinguístico constituem recursos semióticos nucleares na construção do espectáculo, substituindo-se, muitas vezes, à linguagem verbal; também na poesia florbeliana, o corpo e a gestualidade assumem

preponderância na expressão da emoção: olhos e mãos, essencialmente usados no drama psicológico, são, em Florbela, metonímias indiciais da sensualidade feminina e da presença do corpo enquanto estratégia comunicante. Não podemos, de forma alguma, esquecer o contexto social e cultural do início do século XX, mais concretamente a situação da mulher, em que radica a sua obra. Florbela ousou, pela assunção simultânea de que era mulher e poeta, afrontar uma sociedade hipócrita e convencional. Em *Charneca em Flor*, o sujeito lírico metamorfoseia-se numa mulher destemida que se liberta das amarras que os preceitos sociais impõem.

A prosa florbéliana assume-se, por outro lado, como uma extensão natural do sujeito poético que irrompe na lírica. Poder-se-á, legitimamente, indagar como se manifesta a teatralidade que nela emerge. Também neste registo discursivo, Florbela se transforma em diversas personagens, assumindo as mais variadas máscaras. Também aqui procurou Florbela construir mundos de quimera que exprimem a sua vontade de transcendência. Em Florbela, são indissociáveis desejo de evasão e aniquilamento, e essa pulsão de morte só poderá ser apaziguada pelo artifício e pela ilusão. Segundo Agustina, «os contos são o que melhor conduz o seu mapa biográfico» (Bessa-Luís, 1998: 11). Estas narrativas, de facto, desenham retratos de vida magnificados num mundo de ficção, remetendo o leitor para a arte da encenação. As personagens que habitam este universo são, nas palavras de Renata Soares Junqueira, *obsessivas, estereotipadas, artificiais e inverosímeis*, sendo que são precisamente estes qualificativos que permitem inscrever a prosa florbéliana dentro da estética da teatralidade de que temos vindo a falar (Junqueira, 2003).

Tanto na colectânea *As Máscaras do Destino*, dedicada a Apeles, o seu «querido Morto», como em *O Dominó Preto*, as personagens vivem intensas obsessões que as alienam da realidade envolvente, apartando-as do mundo ao ponto de parecerem seres artificiais e, conseqüentemente, inautênticos e desprovidos de substância humana.

Incapaz de se desvincular da própria experiência autoral, a prosa florbéliana, assim como a lírica, é criativamente fecundada pela sua trajectória autobiográfica. Assim, contista e poeta partilham a mesma obsessão de se (re)construírem, fragmentando-se e dispersando-se em múltiplas máscaras e habitando mundos irrealis.

O Diário do Último Ano transporta o leitor para o palco da escrita do eu, supostamente mais intimista, mais confessional e, portanto, mais real. Esta expectativa cedo se revela falaciosa, pois também neste registo Florbela dramatiza a antinomia entre o eu real e um eu virtual. Um eu em crise que pretende, embora não o assuma, dar-se a conhecer e que, à semelhança do que acontece noutros registos, reconstitui um mundo de ilusão onde se refugia. Voltamos, então, a entrar no Teatro:

Imagino-me, em certos momentos, uma princesinha, sobre um terraço, sentada num tapete. Em volta...tanta coisa! Bichos, flores, bonecos...brinquedos. Às vezes

a princesinha aborrece-se de brincar e fica, horas e horas, esquecida, a cismar num outro mundo onde houvesse brinquedos maiores, mais belos e mais sólidos. (Espanca, 1998: 53)

3. Imagens de Florbela na dramaturgia portuguesa contemporânea

*Bela-Calígula (Impromptu teatral)*¹ de Augusto Sobral, um dos mais diligentes divulgadores da estética do teatro do absurdo em Portugal, coloca em cena um par tão inquietante como improvável, Florbela Espanca e Calígula, o terrível 3º imperador romano, que Camus chamou ao tablado em 1945. Numa prática revivalista, Sobral traz à memória os *clássicos impromptus* de Molière, onde «a pretexto da desmontagem do teatro se abria caminho para o confronto de tudo quanto se quisesse trazer a público» (Sobral, 1987: 4). Uma das questões que, desde logo, se impunham era a relação entre teatro e poesia, pelo que, integrada no teatro a poesia teria de ser acentuada no valor da sua palavra. A este propósito, Augusto Sobral conseguiu uma feliz articulação entre a poética florbeliana e a palavra teatral. Ancorando-o numa estética do *nonsense*, concebe um drama que só dissimuladamente parte da vida, dado que, logo na sua génese, parte do teatro; ou seja, o drama insere-se no que, em linguagem cénica, corresponde a uma manifestação de *teatro dentro do teatro*. E o teatro dentro do teatro pressente-se na menção a Pirandello, na inspiração brechtiana da «Canção da Dignidade», no tributo a Camus, na utilização do intertexto camoniano. Esta intertextualidade culta vai ao encontro das preferências do autor e encontra-se ao serviço do jogo de construção e desconstrução das personagens.

A imagem, a personalidade e a «vida interior» da poetisa alentejana são dissecadas e expostas perante o público, através de um diálogo perturbador entre a irreverente Florbela e o terrível imperador. Neste jogo cénico, confrontam-se duas personalidades paradoxalmente tão opostas e, simultaneamente, tão próximas. Encena-se um encontro desencontrado no tempo, uma situação fisicamente impossível, delineando-se, contudo, um elo entre uma cruel história de vida, emergindo mitobiografias que se entrelaçam enleadas pelos fios do incesto, do suicídio da megalomania. Em cena confrontam-se duas almas atormentadas que, orientadas pela palavra florbeliana, perante todos se desnudam, percorrendo o tortuoso rio das memórias. Num jogo obsidiante e perturbador, os dois actores metamorfoseiam-se nas máscaras de Florbela/Calígula e também

¹ A peça *Bela-Calígula* foi produzida em 1987, por encomenda do Teatro Maizum, e imediatamente levada à cena na Casa dos Tabuenses, com encenação de Rogério Vieira, cenografia de Augusto Sobral, música de Rui Luís Pereira/João Lucas e interpretação de Silvina Pereira e Manuel Cintra. Cf. «A "Bela-Calígula" regressa ao Maizum», *Diário de Notícias*, 21 de Novembro.

nas dos seus dois irmãos, Apeles e Drusila, dando voz e corpo à palavra florbeliana que estimula o duelo verbal entre as personagens, propiciando a colisão em cena dos seus universos emocionais.

Neste duelo, Calígula apresenta-se quase sempre como a personagem mais forte psicologicamente, proclamando a sua superioridade em face da mediania pequeno-burguesa de Florbela e de Portugal. No entanto, Calígula, o que ousou igualar-se aos deuses, manifesta também as suas fraquezas. Este encontro, mediado pelo poder encantatório do teatro, expõe as fragilidades de duas almas fortes, mas atormentadas, que não conseguiram ultrapassar os traumas de uma infância infeliz, o narcisismo e a demência. São, contudo, duas almas ligadas por um elo inquebrantável – a poesia.

*Florbela*², de Hélia Correia, expõe as fragilidades de uma mulher na sua mais despojada humanidade. Numa possível tentativa de desmistificação do sujeito autoral, Hélia Correia concebe um drama onde se entrecruzam o possível desamor de Hélia por Florbela, a força da parabiografia e o suporte intertextual, assim como um interessante jogo analógico com a mitologia clássica.

A peça encontra-se articulada como um diálogo, desenvolvido por meio de uma construção triádica, entre Florbela e uma Guia, possível alter-ego da autora, e a quem cumpre orientar toda a acção. À semelhança do texto anterior, toda a peça se encontra escorada no confronto dialógico de duas personagens e também, no decurso deste duelo verbal, a poetisa se transmuda, mas em máscaras de si própria – Florbela/Criança; Florbela/Mulher; Florbela/cadáver.

O pendor judicativo que perpassa toda a obra vive essencialmente do confronto dialógico entre o discurso da Guia e o de Florbela. A conhecida megalomania, a insatisfação, o desejo irrefreável de morte, a arrogância, o narcisismo e também o talento da poetisa vivem dentro da personagem e são comunicadas ao público, numa descida aos infernos de si, inquietante e perturbadora.

A Guia funciona como crítica impiedosa de Florbela, antecipando-lhe algumas das reacções, geralmente negativas, que o seu excêntrico percurso de vida e a sua obra provocariam na sociedade. A forte tensão psicológica, provocada pelas cruéis palavras da Guia, convertem o palco num tribunal e Florbela na ré, exposta e julgada por um ser andrógino, uma espécie de anjo do mal com quem se vai debater.

² A génese da peça *Florbela* é reconduzível, outra vez ainda, ao desejo de o Grupo Teatral Maizum colocar novamente em palco a poetisa alentejana. Assim, a encenadora-actriz Silvina Pereira desafia, desta vez, Natália Correia a criar um texto dramático baseado no *drama* da amargurada Florbela. A autora de *A Pécora*, contudo, declina o convite. No entanto, é a própria Natália quem delega em Hélia Correia, numa verdadeira passagem de testemunho geracional, a tarefa de escrever uma peça de temática florbeliana. Levada à cena em 1991, refira-se que a dramaturgia de Silvina Pereira impõe alterações importantes no plano da estrutura dramática (nomeadamente pela utilização teatral da epistolografia florbeliana) e na cenografia de *Florbela*.

Ao longo do único acto, assim como no prólogo e epílogo, a intensidade dramática radica essencialmente na palavra proferida em cena. A rigorosa economia cenográfica, por seu turno, sublinha este primado absoluto de um teatro verbal. À semelhança do tratamento dramático de Sobral, o minimalismo do *décor* valoriza e intensifica a actuação e a relação actor/espectador. O entrecruzamento polifónico de vozes em cena gera intencionais efeitos de discordância. Lugar de disputa da palavra, o palco é, também em *Florbela*, lugar de expiação e de catarse de demónios íntimos.

O último texto em análise *A primeira morte de Florbela Espanca*³, de António Cândido Franco, transporta o leitor, desde logo, para um dos vectores ideotemáticos estruturantes da obra florbeliana – a morte. No entanto, ao contrário do que acontecia nos dramas de Sobral e Hélia Correia, em que a assimilação intertextual da obra florbeliana configurava um procedimento compositivo estruturante, a prática citacional é, neste caso, bastante infrequente, podendo, talvez, entender-se esta escassez como estratégia de apagamento do poético disruptivo face à hegemonia da doxa eclesiástica.

O autor, ao contrário dos anteriores, optou pela divisão clássica em três actos, um prólogo e um epílogo; no entanto, esta divisão não é vinculativa, dependendo, como defende o próprio autor, da criatividade do encenador.

Também, contrariamente aos textos anteriores, em que os actantes em cena se circunscreviam apenas a dois, neste drama verifica-se uma multiplicação de personagens, sendo que grande parte delas se relaciona com o repertório judaico-cristão. Recuperando a tradição bíblico-hagiográfica, o autor colocou no tablado a figura da excêntrica poetisa para contracenar com um séquito de personagens oriundas do universo mitológico cristão. Numa deriva *post mortem*, a alma da poetisa ascende ao plano divino, onde terá de prestar contas por todas as escolhas terrenas aos insígnos Doutores da Igreja que deliberarão acerca da sua entrada no reino dos céus.

Numa réplica do Juízo Final à escala individual, o palco funciona, uma vez mais, como um tribunal onde a poetisa se submete a perpétuo julgamento. Este, por se efectuar num plano divino, envolve uma reapreciação ética das acções praticadas em vida. Julgada e condenada pela sua vida escandalosa e pela perversidade dos seus escritos, a poetisa reclama o direito inalienável ao livre arbítrio, enfatizando o valor das obras, assente em valores evangélicos intemporais onde ecoa a mensagem franciscana – generosidade compassiva, anulação das diferenças sociais e a defesa do amor por todas as criaturas.

³ A singularidade do texto dramático de António Cândido Franco é, logo à partida, evidenciada pelas circunstâncias da sua produção, sendo que a sua génese não radica, como nos casos anteriores, num repto expresso lançado ao dramaturgo. A escrita da peça é, neste caso, indissociável do fascínio que sobre o autor, também académico e ensaísta, exercera a figura de Florbela Espanca. Também ao contrário dos dois outros textos, o drama de Cândido Franco não foi ainda objecto de transposição teatral e nunca passou, portanto, da letra ao tablado.

Incompreendida pelos homens, Florbela vê-se novamente vítima da intolerância, e, desta vez, da intolerância celestial de quem sempre esperou indulgência e compreensão. Nesta cenografia hierática e sacralizada, irrompe uma figura mítica – o Psicopompo – que, evocando a Saudade, resgata Florbela da condenação. A Saudade emerge, portanto, como elemento catalítico, regenerativo e de renascimento. A sua força genesiaca instaura, por isso, um ciclo de renascimento, numa clara reminiscência do conceito pascoaesiano da saudade como sentimento transformador, e não como contemplação nostálgica do passado.

Numa completa conformidade relativamente aos textos anteriores, também *A Primeira morte de Florbela Espanca* insiste na convocação de biografemas incontornáveis, em especial na presença obsidiante da morte. No entanto, enquanto para os autores precedentes a morte se assume como elemento salvífico, para António Cândido Franco ela revela-se um embuste, talvez o pior de todos por ser o mais desejado. Ao encontrar uma inesperada compaixão no ser mitológico do Psicopompo que a resgata para a vida, a existência agónica de Florbela reveste-se de crucial importância para os seus semelhantes, pois todas as pessoas, principalmente as sofredoras e incompreendidas, contribuem para a redenção do universo. Paradoxalmente, por constituir um logro, a morte acaba por impor a exaltação da vida na sua eufórica pluralidade.

Como, em inspirada formulação, sustenta Agustina Bessa-Luís na sua heterodoxa biografia, «A obra de Florbela é a obra da mulher adormecida na floresta, a deusa morena, toucada de penas de pavão e que tem na mão a flor da imortalidade» (Bessa-Luís, 1998: 24). Infatigável atriz de si própria, criadora de uma obra que, antes de mais, quis ser teatro íntimo, Florbela tem, de facto, na mão a flor da imortalidade. Mesmo se ela se confunde com a efemeridade da que foi a sua representação.

Bibliografia

- BESSA-LUÍS, Agustina (1998). «Prefácio». In ESPANCA, F. *As Máscaras do Destino (contos)*. 7ª ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 9-25.
- CORREIA, Hélia (1991). *Florbela*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- CORREIA, Natália (2007). *Poesia Completa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- ESPANCA, Florbela (1998). *Diário do Último Ano*. Edição fac-similada com prefácio de Natália Correia. 4ª ed. Venda Nova: Bertrand Editora.
- (2003). *Poesia Completa*. 4ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- FRANCO, António Cândido (1999). *A Primeira Morte de Florbela Espanca*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.

- JUNQUEIRA, Renata Soares (2003). *Florbelas Espanca – uma estética da teatralidade*. São Paulo: Fundação Editora UNESP.
- NEMÉSIO, Vitorino (1997). «Florbelas». In *Conhecimento de Poesia*. Vol. XVII (*Obras Completas de Vitorino Nemésio*). 3ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 161-164.
- SOBRAL, Augusto (2001). «Bela-Calígula». In *Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 265-309.
- SOBRAL, Augusto (1987). *Bela-Calígula*. (Programa do espectáculo). Teatro Maizum, 4.

Resumo: No presente trabalho, partindo da discussão da vertente parateatral presente na obra lírica, narrativa e diarística de Florbelas Espanca, apresenta-se uma análise sumária de três textos dramáticos que, apropriando-se desse teatro potencial, convertem a poetisa alentejana em protagonista.

Abstract: In this article we start by discussing the paratheatrical element present in Florbelas Espanca's poetry, short stories and diary and then provide a brief analysis of three plays which, through the exploration of that potential theatre, have converted the poet into a dramatic protagonist.