

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



SOBRE A REPRESENTAÇÃO DO MEDO EM *THAT PRETTY PRETTY, OU A PEÇA DE*

*VIOLAÇÃO* DE SHEILA CALLAGHAN

TRABALHO DE PROJECTO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ENCENAÇÃO

---

Nuno Miguel de Sousa Capelo Cardoso

Lisboa, Maio 2012

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

SOBRE A REPRESENTAÇÃO DO MEDO EM *THAT PRETTY PRETTY, OU A PEÇA DE*

*VIOLAÇÃO* DE SHEILA CALLAGHAN

Nuno Miguel de Sousa Capelo Cardoso

Trabalho de Projecto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Encenação, realizado sob a orientação científica do Professor Doutor Armando Nascimento Rosa e co-orientação da autora Sheila Callaghan.

Lisboa, julho 2011

## Resumo

O presente trabalho de projeto completa a encenação *That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação*, apresentada em novembro de 2010 no Teatro Taborda, no contexto do Mestrado de Teatro – ramo de Encenação da Escola Superior de Teatro e Cinema. O espetáculo parte da peça *That Pretty, Pretty; Or, the Rape Play* da autora norte-americana Sheila Callaghan e dos temas violência, guerra, tortura, violação e medo, através de um olhar feminino, e aborda-os com humor negro.

A abordagem teórica que aqui se propõe foca-se mais na representação do medo na peça referida. A análise e o estudo iniciam-se nos conceitos de representação e de medo, progredindo para uma análise dramatúrgica da peça e um estudo sobre a autora. De seguida são aplicados estes conhecimentos na encenação do espetáculo. É desenvolvida uma dialética entre a dramaturgia e a encenação, a partir destes conceitos e referências.

Conclui-se que, com as referências e investigações efetuadas constrói-se uma estética de espetáculo específica e particular, onde se conjuga a violência do discurso com o humor negro, num estilo de distanciamento de representação de emoções.

Mais se acrescenta que a complementar o presente trabalho, anexam-se um registo videográfico do espetáculo, bem como todo um conjunto de materiais referenciais e documentais do processo, da investigação e do espetáculo.

Palavras-chave: Representação, Medo, Teatro, *That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação*, Sheila Callaghan.

## Abstract

This work completes the show *That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação*, premiered in November 2010 at Teatro Taborda, in the context of Escola Superior de Teatro e Cinema's Master in Theatre. The show was made from the North American dramaturge Sheila Callaghan's play *That Pretty, Pretty; Or, the Rape Play*. The subjects on the play are: violence, war, torture, rape and fear, with a feminist touch, presented with a lot of humor.

This theoretical approach is focused on the representation of fear on the play and afterward on the show. For that, is made a study on the concepts of fear and representation. Later the investigation proceeds on the author and her work. After that is made an analysis on the play and on the show, with the representation of fear as a premise. It is settled an interchangeable relation between the dramaturgy and the direction of the show.

For conclusion, with the references and the material brought from the investigations made on the themes it is build a show with a specific and particular shape, where the violence resides in the speech with a humorous tone, and the acting of the emotions is made with a style of detachment.

In addition is there attached a video recording of the show and a bunch of material with references and documents of the process, investigation and the show.

Keywords: Representation, Fear, Theatre, *That Pretty, Pretty: Or, the Rape Play*, Sheila Callaghan.

## Agradecimentos

aos orientadores

o professor Armando Nascimento Rosa

e a autora Sheila Callaghan,

aos meus colegas de Mestrado Ana Luena, Ricardo Correia, Mário Redondo, Nelson Boggio, com quem discuti, partilhei, aprendi e me apoiei durante esta viagem,

aos meus professores Eugénia Vasques, David Antunes, Carlos J. Pessoa, Maria João Serrão, Rui Pina Coelho,

ao júri,

a toda a equipa TPP: Cão Danado, Oficina, Teatro da Garagem, ao CIAC, pelas condições proporcionadas à vinda da autora,

a César Lima pelo saber especializado,

ao Rui Torres pelo apoio e aconselhamento,

a Paula Braga pelas referências,

ao meu primeiro grande Mestre, Ricardo Pais,

a todos aqueles com quem partilhei este privilégio de fazer Teatro,

ao meu irmão, meu primeiro mentor,

aos meus pais pela oportunidade,

à Sónia Figueiredo por todo o apoio, paciência e saber,

e à minha filha, pelo amor, compreensão e tempo dispensado.

## Índice

<b>Índice</b> .....	<b>6</b>
<b>Introdução</b> .....	<b>15</b>
<b>1</b> .....	<b>17</b>
<b>Sobre o Medo</b> .....	<b>17</b>
1.1. sobre o medo.....	17
1.2. sobre as emoções .....	26
1.3. sobre as expressões do medo.....	31
1.4. sobre a Ciência do Medo .....	34
<b>2</b> .....	<b>38</b>
<b>Sobre a Representação</b> .....	<b>38</b>
<b>3</b> .....	<b>47</b>
<b>Sobre <i>That Pretty Pretty</i>; or, <i>The Rape Play</i> de Sheila Callaghan</b> .....	<b>47</b>
3.1. sobre a autora.....	47
3.2. sobre a peça.....	50
<b>4</b> .....	<b>61</b>
<b><i>Sobre a Representação do Medo em That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação</i></b> .....	<b>61</b>
4.1. sobre a representação do medo.....	61
4.2. sobre o medo em <i>That Pretty, Pretty; Or, The Rape Play</i> .....	66
4.3. sobre <i>That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação</i> .....	68
4.4. sobre a representação do medo em <i>That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação</i> .....	78
<b>Conclusão</b> .....	<b>92</b>
<b>Referências</b> .....	<b>95</b>
<b>Anexo 1</b> .....	<b>109</b>
<b>Anexo 2</b> .....	<b>110</b>

## CONTEÚDO DOS ANEXOS

### ANEXO 1

#### DVD 01

[vídeo]

*That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação* de **Sheila Callaghan**

Encenação **Nuno M Cardoso**

Local: Teatro Taborda – Data: 28 novembro 2010. Duração: 1h03'41". Maiores de 18.

coprodução **o Cão Danado e Companhia | Teatro Oficina | Teatro da Garagem**

Ficha Técnica e Artística

*That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação*

**Sheila Callaghan**

Tradução

**Nuno Fernandes**

Dramaturgia e Encenação

**Nuno M Cardoso**

com a colaboração na Encenação de

**Manuel Tur**

Cenografia

**Paulo Capelo Cardoso**

Figurinos

**Paulo Capelo Cardoso**

**Sara Barbosa**

Desenho de Luz

**Pedro Carvalho**

Elenco

**Alheli Guerrero**

**Diana Sá**

**Emílio Gomes**

**Nuno M Cardoso**

**Teresa Arcanjo**

Fotografia

**Pedro Barbosa**

**Pedro Vieira de Carvalho**

Produção Executiva

**Joana Cordoeiro**

coprodução **o Cão Danado e Companhia | Teatro Oficina | Teatro da Garagem**

## **ANEXO B**

### **DVD 02**

[dados]

#### **ANEXO A – Sheila Callaghan**

##### **Sheila Callaghan - Photos**

Sheila Callaghan – 243x355

Sheila Callaghan - 449px-2007

Sheila Callaghan - 698thx480

##### **Sheila Callaghan - Plays**

americanjack

ayravanaflyes

crawlfadetowhite

deadcit

elemental

feverdream

heatthesun

lascivious

roadkill

scab

soak

softland

strangenews

thatprettypretty

thetransitplays

twilightinthebbowl

wearenotthesehands

Sheila Callaghan – American Theatre

Sheila Callaghan – Blog

Sheila Callaghan – playReport

Sheila Callaghan – resumeCV

Sheila Callaghan – reviews

Sheila Callaghan – webpage

Sheila Callaghan – work

#### **ANEXO B – That Pretty Pretty**

that pretty pretty Sheila Callaghan\_Play

that pretty pretty Sheila Callaghan\_tradução Nuno Fernandes

That Pretty Pretty\_versão cénica\_tradução Nuno Fernandes\_dramaturgia NunoMCardoso

#### **ANEXO C – Material de Apoio**

##### **Filmes**

2LDK (2003) – IMDb

Death Proof (film) - Quentin Tarantino – wikipedia

Pretty Baby (film) – wikipedia

The Texas Chainsaw Massacre (films) – wikipedia

##### **Imagens**

internet and rehearsal photos (21)

# Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

## Notícias

JN\_A menina que amou demais  
Publico\_A menina que amou demais  
Publico\_Dia da Violencia

## Peça

Charles L Mee - Big Love  
That Pretty Pretty - Cortes Versao Cenica  
That Pretty Pretty - Press Quotes  
That Pretty Pretty - Tabela de Blocos  
That Pretty Pretty - Tabela Personagens e Elementos Cénicos

## Tortura

Abu Ghraib torture and prisoner abuse – wikipedia

## ANEXO D – Música

01\_inPUBLICO\_PROLOG\_Controlling Crowds – Archive – Controlling Crowds  
02\_inJF\_Happiness – Happiness – Jónsi & Alex – Riceboy Sleeps  
03\_outVA\_Pretty Baby\_Time 120 – Kay Starr  
04\_inJFTaste of Blood – Taste of Blood – Archive – Lights  
05\_RodStory\_Don't Let Me Be MisunderstoodKILL BILL\_cut – Santa Esmeralda – Kill Bill, Vol. 1 OST  
06\_inJF\_Biko – 04 Biko – Bloc Party – Intimacy  
07\_inVideo\_Bach - Cello Suite No 1.1 - Prelude (Master And Commander) – Varie  
08\_in3W\_ACTOVTRack01b  
09\_HelicopterTrack 29  
10\_Machine GunShot  
11\_HelicopterTrack 30\_12Christmas  
12\_GunShot  
13\_End\_Don't Dictate – Don't Dictate – Penetration – Sniffin' Glue: The Essential Punk Accessory

## ANEXO E – Imagens

### Produção Cão Danado - Oficina - Teatro Taborda

#### Ensaios

##### ESMAE

[© Fotos Nuno M Cardoso | Local – ESMAE | Data 26/11/2009]

TPPF01 - Teresa Arcanjo  
TPPF02 - Emílio Gomes  
TPPF03 - Diana Sá  
TPPF04 - Manuel Tur  
TPPF05 - adereços de ensaio  
TPPF06 - Diana Sá + Teresa Arcanjo  
TPPF07 - Teresa Arcanjo  
TPPF08 - Teresa Arcanjo  
TPPF09 - Diana Sá  
TPPF10 - Alheli Guerrero

##### Oficina

[© Fotos Pedro Vieira de Carvalho | Local - Teatro Oficina | Data - 04/12/2009]

IMG\_0001 - Emílio Gomes + Manuel Tur + Alheli Guerrero  
IMG\_0004 - Alheli Guerrero  
IMG\_0007 - Emílio Gomes

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

IMG\_0011 - Emílio Gomes + Alheli Guerrero  
IMG\_0115 - Alheli Guerrero  
IMG\_0118 - Alheli Guerrero  
IMG\_0126 - Teresa Arcanjo + Alheli Guerrero  
IMG\_0138 - Alheli Guerrero + Teresa Arcanjo  
IMG\_0145 - Teresa Arcanjo + Emílio Gomes  
IMG\_0166 - Manuel Tur  
IMG\_0192 - Diana Sá  
IMG\_0207 - Diana Sá  
IMG\_0209 - Teresa Arcanjo + Diana Sá + Emílio Gomes  
IMG\_0210 - Diana Sá + Teresa Arcanjo + Emílio Gomes  
IMG\_0220 - Diana Sá  
IMG\_0234 - Diana Sá + Emílio Gomes  
IMG\_0247 - Teresa Arcanjo  
IMG\_0272 - Emílio Gomes + Diana Sá + Manuel Tur  
IMG\_0274 - Manuel Tur  
IMG\_0282 - Diana Sá + Manuel Tur + Emílio Gomes  
IMG\_0325 - Emílio Gomes  
IMG\_0350 - Emílio Gomes + Manuel Tur  
IMG\_0352 - Diana Sá + Teresa Arcanjo + Emílio Gomes + Manuel Tur  
IMG\_0356 - Diana Sá + Teresa Arcanjo + Manuel Tur  
IMG\_7247 - Diana Sá  
IMG\_7260 - Teresa Arcanjo  
IMG\_7280 - Diana Sá + Emílio Gomes  
IMG\_7281 - Diana Sá + Emílio Gomes  
IMG\_7284 - Teresa Arcanjo  
IMG\_7287 - Teresa Arcanjo  
IMG\_7288 - Diana Sá + Teresa Arcanjo  
IMG\_7297 - Teresa Arcanjo  
IMG\_7313 - Alheli Guerrero  
IMG\_7316 - Manuel Tur  
IMG\_7331 - Diana Sá  
IMG\_7348 - Manuel Tur + Alheli Guerrero  
IMG\_7357 - Diana Sá  
IMG\_7359 - Diana Sá  
IMG\_7392 - Emílio Gomes  
IMG\_7404 - Alheli Guerrero + Emílio Gomes  
IMG\_7453 - Alheli Guerrero  
IMG\_7457 - Teresa Arcanjo  
IMG\_7460 - Teresa Arcanjo  
IMG\_7461 - Teresa Arcanjo  
IMG\_7463 - Diana Sá  
IMG\_7470 - Teresa Arcanjo + Diana Sá  
IMG\_7495 - Emílio Gomes  
IMG\_9221 - Diana Sá + Teresa Arcanjo + Emílio Gomes  
IMG\_9288 - Diana Sá  
IMG\_9292 - Diana Sá  
IMG\_9300 - Teresa Arcanjo  
IMG\_9311 - Diana Sá + Teresa Arcanjo  
IMG\_9370 - Emílio Gomes + Diana Sá  
IMG\_9373 - Emílio Gomes + Diana Sá + Manuel Tur

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

IMG\_9382 - Emílio Gomes + Diana Sá + Manuel Tur  
IMG\_9397 - Manuel Tur + Alheli Guerrero  
IMG\_9423 - Alheli Guerrero  
IMG\_9456 - Emílio Gomes + Diana Sá + Teresa Arcanjo  
IMG\_9462 - Teresa Arcanjo + Alheli Guerrero + Diana Sá  
IMG\_9476 - Emílio Gomes + Manuel Tur + Alheli Guerrero  
IMG\_9496 - Emílio Gomes  
IMG\_9510 - Emílio Gomes  
IMG\_9522 - Manuel Tur + Alheli Guerrero  
IMG\_9525 - Emílio Gomes  
IMG\_9541 - Emílio Gomes + Alheli Guerrero  
IMG\_9554 - Emílio Gomes + Alheli Guerrero  
IMG\_9630 - Teresa Arcanjo  
IMG\_9631 - Teresa Arcanjo  
IMG\_9633 - Teresa Arcanjo  
IMG\_9646 - Teresa Arcanjo  
IMG\_9647 - Teresa Arcanjo  
IMG\_9652 - Emílio Gomes  
IMG\_9681 - Teresa Arcanjo + Diana Sá  
IMG\_9683 - Teresa Arcanjo + Diana Sá  
IMG\_9694 - Teresa Arcanjo + Diana Sá  
IMG\_9705 - Manuel Tur  
IMG\_9706 - Manuel Tur  
IMG\_9735 - Emílio Gomes  
IMG\_9741 - Diana Sá  
IMG\_9777 - Diana Sá + Emílio Gomes  
IMG\_9779 - Diana Sá

### **Espetáculo**

[© Fotos Pedro Barbosa | Local - Teatro Taborda | Data - 23/11/2010]

IMG\_2160 - Diana Sá + Teresa Arcanjo + Emílio Gomes  
IMG\_2161 - Diana Sá  
IMG\_2165 - Diana Sá  
IMG\_2169 - Diana Sá + Teresa Arcanjo + Emílio Gomes  
IMG\_2170 - Diana Sá  
IMG\_2171 - Teresa Arcanjo + Emílio Gomes  
IMG\_2173 - Teresa Arcanjo + Emílio Gomes  
IMG\_2175 - Teresa Arcanjo + Diana Sá + Emílio Gomes  
IMG\_2181 - Diana Sá + Emílio Gomes  
IMG\_2193 - Alheli Guerrero + Emílio Gomes  
IMG\_2199 - Diana Sá + Teresa Arcanjo  
IMG\_2201 - Alheli Guerrero + Emílio Gomes  
IMG\_2208 - Emílio Gomes + Nuno M Cardoso  
IMG\_2209 - Emílio Gomes + Nuno M Cardoso  
IMG\_2211 - Diana Sá  
IMG\_2218 - Nuno M Cardoso + Emílio Gomes + Diana Sá  
IMG\_2220 - Nuno M Cardoso + Emílio Gomes + Diana Sá  
IMG\_2222 - Diana Sá  
IMG\_2225 - Diana Sá + Emílio Gomes  
IMG\_2227 - Diana Sá + Emílio Gomes  
IMG\_2231 - Alheli Guerrero + Nuno M Cardoso

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a *Peça de Violação*

IMG\_2234 - Emílio Gomes + Diana Sá + Teresa Arcanjo + Nuno M Cardoso  
IMG\_2238 - Teresa Arcanjo + Nuno M Cardoso  
IMG\_2240 - Diana Sá + Teresa Arcanjo + Emílio Gomes + Nuno M Cardoso  
IMG\_2241 - Teresa Arcanjo + Diana Sá + Nuno M Cardoso + Emílio Gomes + Alheli Guerrero  
IMG\_2245 - Emílio Gomes  
IMG\_2246 - Diana Sá + Emílio Gomes  
IMG\_2249 - Emílio Gomes + Alheli Guerrero  
IMG\_2253 - Emílio Gomes  
IMG\_2260 - Nuno M Cardoso + Alheli Guerrero  
IMG\_2270 - Nuno M Cardoso + Alheli Guerrero  
IMG\_2305 - Alheli Guerrero  
IMG\_2331 - Emílio Gomes  
IMG\_2336 - Alheli Guerrero  
IMG\_2338 - Alheli Guerrero  
IMG\_2340 - Alheli Guerrero + Emílio Gomes  
IMG\_2342 - Teresa Arcanjo  
IMG\_2345 - Diana Sá  
IMG\_2347 - Teresa Arcanjo + Diana Sá  
IMG\_2349 - Nuno M Cardoso + Teresa Arcanjo + Diana Sá  
IMG\_2355 - Nuno M Cardoso  
IMG\_2358 - Nuno M Cardoso  
IMG\_2360 - Teresa Arcanjo  
IMG\_2363 - Teresa Arcanjo + Diana Sá  
IMG\_2364 - Nuno M Cardoso + Teresa Arcanjo + Diana Sá  
IMG\_2366 - Nuno M Cardoso

### **Produção Rattlestick Playwrights Theater - USA**

thatpretty pretty\_poster - Rattlestick Playwrights Theater

TPP01 - TPP15 © Photos Sara Krulwich / The New York Times - Sheila Callaghan - Rattlestick Playwrights Theater –  
director Kip Fagan

### **Produção Theatre Exile - USA**

Charlotte Ford and Christie Parker in Theatre Exile's *That Pretty Pretty*; or, *The Rape*  
Play – director Joe Canuso

## **ANEXO F – Vídeos**

### **Ensaios**

CIMG0307 – CIMG0342 | Local: Oficina

### **Espetáculo**

*That Pretty Pretty* - 20100128 - Teatro Taborda

### **Materiais**

#### **Jane Fonda**

Jane Fonda - Workout [Beginners] - MY FITNESS WORKOUT

Jane Fonda - Workout [Advanced] - MY FITNESS WORKOUT

#### **Sheila Callaghan**

Entrevista Sheila Callaghan – 2010/11/24 - Teatro Taborda

UALR Promo for Sheila Callaghan

#### **The Texas Chainsaw**

The Texas Chainsaw Massacre - Original Trailer 1974

The Texas Chainsaw Massacre - Original Trailer 2003

# Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

## **Vídeos**

Barbarella - Jane Fonda Performing Space Sex

Jack the Zipper – Squelaer

## **ANEXO G – Figurinos**

FIG01\_PROLOGO

FIG02\_QUADRO I

FIG03\_QUADRO II

FIG04\_QUADRO IIIa

FIG05\_QUADRO IIIb

FIG06\_QUADRO IV

FIG07\_QUADRO V

FIG08\_QUADRO VI

FIG09\_EPILOGO

## **ANEXO H – Montagem**

### **Teatro Taborda**

Teatro Taborda - AUDITORIO Planta Varas

Teatro Taborda - AUDITORIO Planta Varas

Teatro Taborda - ESQUEMA VARAS

Teatro Taborda - Rider Técnico

That Pretty Pretty - calendário montagem apresentação – Taborda

That Pretty Pretty - Desenho de Luz – Oficina

That Pretty Pretty - Rider técnico – Oficina

## **ANEXO I – Divulgação**

### **Cartaz**

TO\_MUPL\_prettypretty\_2010\_TTaborda

### **Comunicação Social**

Correio da Manhã\_peça de violação

Público Ipsilon\_pg41\_web20101119

Folha de Sala\_Teatro Taborda

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

“Quem não tem medo da vida também não tem medo da morte.”  
Arthur Schopenhauer

“Todos os homens têm medo. Quem não tem medo não é normal; isso nada tem a ver com a coragem.” Jean-Paul Sartre

### “O Medo como Orientador da Nossa Vida

Uma vez que estamos sós no mundo, ou pelo menos não tão sós como gostaríamos de estar, temos o dever de dominar as nossas explosões, de fazer com que as explosões inevitáveis da nossa maldade ou da nossa bondade paradoxais vão aproximativamente no sentido do fim aproximativo. Quanto ao fim, talvez não seja lá muito importante determiná-lo com a precisão sádica que encontramos no sistema do mundo e no destino quando ambos se associam para determinar a posição do homem no espaço e no tempo.

Devemos evidentemente batermo-nos contra os dois, e como o mais importante é manter a direção justa do fim talvez errado, é-nos necessário aguçar a nossa lucidez a fim de a tornarmos cortante como uma lâmina, acerada como uma seta, percuciente como uma punção. É graças a essa lucidez que funciona a nossa consciência, que não passa afinal de uma transcrição idílica do nosso medo, porque o medo lembra-nos infatigavelmente a direção justa, e se sufocarmos o nosso medo, perderemos a possibilidade de nos orientarmos numa direção determinada e daremos aqui e ali lugar a uma série de estúpidas explosões privadas, causando os piores estragos para um mínimo de resultados. É por isso que devemos conservar dentro de nós o nosso medo como um porto sempre livre de gelos que nos ajude a passar o inverno, e também como uma corrente submarina vibrando por baixo da superfície gelada dos rios.”

Stig Dagerman

## Introdução

Partir da peça *That Pretty Pretty; Or, The Rape Play* da autora norte-americana contemporânea Sheila Callaghan, e elaborar um projeto que questione a representação neste contexto concreto de encenação teatral de uma das mais primárias emoções humanas – o medo – é a proposta que se apresenta neste trabalho de projeto que acompanha a encenação de *That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação* pelo presente autor.

Nas linhas que se seguem iremos abordar os vários conceitos estruturantes do título deste trabalho, como o Medo, a Representação, a peça da autora no formato original e no de espetáculo apresentado em novembro de 2010 no Teatro Taborda.

A proposta vai mais de encontro a uma ideia de viagem do que de uma investigação arqueológica dos sentidos etimológicos, científicos ou filosóficos, porque o propósito é o de apurar sentidos para estimular a criação, e não fazer do objeto final uma experimentação prática de uma tese teórica, não uma obra, mas um “texto” (cf. Barthes, 1973) de múltiplos sentidos e leituras.

Sobre o Medo faremos paragens em definições propostas pelas neurociências, psicologia, psicanálise e filosofia. Na filosofia Aristóteles e Sartre serão os autores a indicar possibilidades de caminhos a seguir, na psicanálise será Freud e a sua distinção de diferentes tipos de medo quanto ao objeto, se referenciado – *Furcht* – ou não – *Angst*. Na psicologia, William James, um dos pais da psicologia abre finalmente caminho para uma definição mais próxima das neurociências com que nos iremos apoiar. E tal como James, Damásio nas neurociências recorre a uma das maiores mentes da história da humanidade, Charles Darwin, e ao seu estudo sobre as emoções,

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação*

nomeadamente o medo, para se fundamentarem nas teorias que propõem. E para isso faremos um pequeno desvio ao estudo das emoções, para um seu melhor entendimento.

No final deste capítulo, e porque o tema o exige, iremos entrar na obscura e tortuosa Ciência do Medo e nos dossiers da CIA sobre tortura. Não sendo um especialista em Medo e não sendo propósito aqui o de estabelecer uma tese sobre as emoções, o pequeno estudo aqui proposto serve apenas como apoio à representação teatral dessa emoção.

De seguida, apresentar-se-á uma ideia de representação, tentando não cair numa discussão filosófica, apesar do tema ser tremendamente tentador ao debate, sobretudo em matérias artísticas e teatrais. Porém, Peirce será o bordão em que nos apoiaremos para esta escalada em tão íngreme e portentosa matéria, e Pavis será a bússola relativa para o conceito de representação teatral.

Finalmente munidos dos mapas que nos guiarão para um entendimento da representação e do medo, dirigimo-nos para o destino sobre a representação do medo em *That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação*. Como companheiros de viagem levaremos a autora e a sua obra. Aprofundaremos o conhecimento sobre a sua vida e o seu processo de trabalho, as suas peças, e mais particularmente a do presente estudo, tornando-o ainda mais pertinente devido à quase total ausência de estudos específicos na língua portuguesa sobre a obra da autora, nem de encenações das suas peças em Portugal.

Por último, faremos a abordagem à encenação do autor da peça em questão. Debruçar-nos-emos sobretudo nas situações que envolvam a representação do medo. Não se conhece o todo pela parte, nem vice-versa, e não é esse o propósito. O propósito aqui é estripar a matéria que é tema do atual projeto e apresentá-la como objeto de criação, de análise e de discussão.

## Sobre o Medo (algumas considerações preliminares)

“A única coisa que devemos temer é o próprio medo.” Franklin D. Roosevelt

“ [Isaac] abraçou os joelhos de Abraão, rojou-se-lhe aos pés, pediu-lhe piedade, implorou-lhe pela sua juventude e pelas suas mais doces esperanças, falou das alegrias da casa paterna, evocou a tristeza e a solidão.” (Kierkegaard, 1959: 29)

O que é o medo? Quais as causas do medo? Há diferentes tipos de medo? De que é que podemos ter medo? Como reagimos ao medo?

Apresentaremos algumas e breves considerações sobre o medo, de diferentes áreas e de diversos pontos de vista. Não pretendendo ser uma abordagem exaustiva, nem tão pouco ensaística, visto não ser esse o propósito deste trabalho, lançaremos algumas pistas e alguns dados que ajudarão a sustentar e contextualizar o capítulo final sobre a representação do medo em *That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação* de Sheila Callaghan, numa encenação de Nuno M Cardoso. Tomaremos uma posição mais próxima da definição de medo como nos é proposta pelas neurociências<sup>1</sup>, mas não deixaremos, como referido, de apresentar outras.

### 1.1. sobre o medo

O medo é uma emoção primária<sup>2</sup> de reação a um estímulo real, hipotético ou imaginário. Esse estímulo é muitas vezes um perigo ou uma ameaça, sendo que o medo está associado à autopreservação e aos instintos, mecanismos primordiais de

---

<sup>1</sup> “O aparecimento das neurociências, nos anos 70, permitiu cruzar diversas abordagens relativas à compreensão do sistema nervoso e do cérebro em particular. Nos últimos 30 anos, a anatomia, a fisiologia, a bioquímica, a imunologia, a biofísica e a biologia molecular têm permitido desenvolver substancialmente e a todos os níveis o conhecimento em relação a este órgão. «Pensamento e sensibilidade não são senão estados de ativação cerebral induzidos por certas relações entre o mundo, o corpo, o cérebro hormonal e neuronal e a sua memória e milénios de adquiridos culturais» (A. Berthoz).” (Puzenat, 2000: 23).

<sup>2</sup> “As emoções primárias (ou básicas) têm uma tradição bem estabelecida em relação às emoções que devem fazer parte deste grupo e são rapidamente identificadas em seres humanos das mais diversas culturas e também em animais” (cf. Damásio, 2003: 47).

sobrevivência e preservação da espécie<sup>3</sup>. O medo primordial é o medo da morte, o medo da destruição ou corrupção da própria estrutura da vida.

O medo pode ser considerado pela origem do estímulo, como interior (medo cognitivo) ou exterior (medo reativo), bem como ser medido na sua intensidade, apresentando-se na sua forma mais pronunciada como terror. Tem também associadas algumas perturbações emocionais como, por exemplo, a ansiedade, a preocupação, o nervosismo, o pavor e a fobia. As respostas físicas ao medo são as de fuga ou paralisia. Numa descrição neurofisiológica, trata-se de uma ativação do sistema nervoso autónomo e de um “conjunto de respostas associadas, i.e., acompanha-se da segregação da adrenalina, de alterações do ritmo cardíaco e de alterações metabólicas, como o aumento de insulina” (Freitas-Magalhães & Batista, 2009: 3), sendo controlado por um circuito neuronal localizado na zona da amígdala:

Os núcleos da amígdala enviam ordens para o hipotálamo e para o tronco cerebral, o que tem como resultado várias ações paralelas. O ritmo cardíaco altera-se, o mesmo acontecendo com a tensão arterial, o ritmo respiratório e o estado de contração dos intestinos. Os vasos sanguíneos da pele contraem-se. Cortisol é segregado para o sangue, o que altera o perfil metabólico do organismo, em preparação para um consumo adicional de energia. [...] o processo de imagens no córtex cerebral é afetado pela emoção em curso. Por exemplo, recursos cognitivos como a atenção e a memória do trabalho são ajustados em consonância. Certos tópicos de ideação tornam-se improváveis [...] Em poucas centenas de milissegundos, o fluxo emocional consegue transformar o estado de várias vísceras, o meio interno, a musculatura estriada do rosto e da postura, e até o ritmo da nossa mente e os temas dos nossos pensamentos. (Damásio, 2010: 147-148)

Questionámo-nos, tal como Pape e Puzenat, se podemos explicar o medo “apenas à luz de considerações físicas” (2000: 21-23). A resposta é dual, o “apenas” deixa muito espaço de resposta, como nos propõe a conversa entre Jean-Pierre Changeux e Paul Ricoeur: “une naturalization des intentions qui prenne en compte *à la fois* les états physiques internes de notre cerveau *et* son ouverture au monde avec échanges

---

<sup>3</sup> “J.-P. C. Le niveau le plus élémentaire, qu’on le veuille ou non, est celui de la survie de l’individu et de l’espèce. Ce désir de vivre, cette poussée vers la vie qui résulte de l’activité d’ensemble de neurones que Panskepp, dans sa théorie des émotions, qualifie de «motivation» est propre aux êtres vivants supérieurs et à l’espèce humaine en particulier. S’y ajoutent, bien entendu, les systèmes de neurones engagés dans les grands fonctions vitales, manger, boire, se reproduire.” (Changeux & Ricoeur, 2000: 233)

réciproques de significations, de représentations tournées tant vers la perception que vers l'action” (2000: 75-76).

E é na senda da múltipla resposta que não nos deixamos de confrontar com as outras áreas de “estudo das profundezas da alma humana<sup>4</sup>” (Pape & Puzenat, 2000: 23). Relembramos alma tem origem em *anima* (fem.: sopro, ar), em oposição a *animus* (masc.: animal), *corpus* (masc.: corpo) e *spiritus* (masc.: mente). E, a título de curiosidade, acrescenta-se que, popularmente, alma de outro mundo é sinónimo de medo.

Na nossa incursão aos territórios do medo considerámos três destinos distintos. No primeiro destino, a filosofia, propusemos breves paragens nos estudos sobre a emoção de Aristóteles e de Sartre. Muito mais haveria a percorrer, no entanto, decidimos contrastar com a abordagem das neurociências um estudo do filósofo do existencialismo e dois dos primeiros tratados de Aristóteles que abordam as emoções e, particularmente, o medo. E o que nos diz este segundo filósofo? Diz-nos precisamente que “[a]s emoções (paixões) são as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que elas comportam dor e prazer: tais são a ira, a compaixão, o medo e outras semelhantes, assim como as suas contrárias” (Aristóteles, 2005: 160-161). Aristóteles, quer na *Retórica*, quer na *Poética*, desenvolve dois tratados, apesar de distintos, sobre a elaboração do discurso, abordando as emoções de diferentes formas. No primeiro, mostra como as emoções podem ser usadas na argumentação e, no segundo, de forma poética e literária. E para melhor abordar a matéria sobre o discurso, analisou as emoções, definindo o medo num dos capítulos da *Retórica*:

---

<sup>4</sup> Tal como Pape e Puzenat considerámos as outras áreas de estudo da alma humana como sendo a filosofia, a psicanálise e a psicologia (cf. Pape & Puzenat 2000: 23).

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

[O] medo consiste numa situação aflitiva ou numa perturbação causada pela representação de um mal iminente, ruinoso ou penoso. Nem tudo o que é mal se receia, como, por exemplo, ser injusto ou indolente, mas só os males que podem causar mágoas profundas ou destruições; isto só no caso de eles surgirem não muito longínquos, mas próximos e prestes a acontecer; os males demasiado distantes não nos metem medo. Com efeito, toda a gente sabe que vai morrer, mas, como a morte não está próxima, ninguém se preocupa com isso. Se o temor é isto, forçoso é admitir que as coisas temíveis são as que parecem ter um enorme poder de destruir ou de provocar danos que levem a grandes tristezas. É por isso que os sinais dessas eventualidades inspiram medo, pois mostram que o que tememos está próximo. O perigo consiste nisso mesmo: na proximidade do que é temível. (Aristóteles, 2005: 174)

Temos aqui então uma relação do medo não só com o que o provoca, “um mal”, como ainda com o tempo, a iminência desse mal, “a proximidade do que é temível”. Aristóteles desenvolve uma hipótese sobre aqueles que sentem medo: “Se o medo é acompanhado pelo pressentimento de que vamos sofrer algum mal que nos aniquila, é óbvio que aqueles que acham que nunca lhes vai acontecer nada de mal não têm medo, nem receiam as coisas, as pessoas e os momentos que, na sua maneira de pensar, não podem provocar medo. Assim, pois, necessariamente, sentem medo os que pensam que podem vir a sofrer algum mal e os que pensam que podem ser afetados por pessoas, coisas e momentos” (Aristóteles, 2005: 175). Avança ainda que, para que se possa sentir medo, é necessário que se tenha alguma esperança numa salvação por que valha a pena lutar, articulando desse modo os princípios trágicos da existência, o temor e a esperança. Kierkegaard exemplifica isso magistralmente com a parábola de Abraão e Isaac (Cf. Kierkegaard, 1959).

Por outro lado, também Sartre lança no seu *Esboço de uma Teoria das Emoções* uma hipótese do sentido do medo:

[O] verdadeiro sentido do medo: é uma consciência que, através duma conduta mágica, visa negar um objeto do mundo exterior, uma consciência que irá até ao ponto de se aniquilar a si própria para, desta maneira, aniquilar simultaneamente o objeto. (Sartre, n.d.: 98)

Sartre propõe-nos a existência de diferentes tipos de medo, que “tendem a constituir um mundo mágico que utiliza o corpo como meio de encantamento” (Sartre, n.d.: 104). No entanto, detém-se em três específicos tipos de medo: o terror, o medo

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a *Peça de Violação*

passivo e o medo ativo. Para este filósofo existencialista “o terror é um estado extremamente penoso, insuportável até, sendo por isso inconcebível que um estado corporal apreendido por si e em si, possa aparecer à consciência com esse caráter atroz” (Sartre, n.d.: 63). Enquanto o medo passivo, para o autor francês, revela-se numa conduta de evasão perante o perigo que exteriormente deixa indefeso o sujeito face ao perigo, expressando-se fisicamente com o desfalecimento, a batida cardíaca mais fraca, o empalidecimento e conseqüente desmaio, sendo esse desmaio na realidade considerado como um refúgio. Um processo de aniquilação e de negação do perigo “que comandou uma conduta mágica” (Sartre, n.d.: 97). Sartre avança ainda que a supressão do objeto da consciência é efetivamente realizada através da supressão da própria consciência, não sendo isso uma representação fisiológica de desordem: “O que ela representa é a realização brusca das condições corporais que acompanham vulgarmente a passagem do estado de vigília ao sono” (Sartre, n.d.: 97). Por fim, o medo ativo é visto como sendo uma conduta racional revelando-se através da fuga. No entanto, este tipo de medo está, para Sartre, também ligado à ideia de aniquilamento e negação:

Não fugimos para nos pormos ao abrigo do perigo: fugimos, sim, à falta de não nos podermos aniquilar por meio de desmaio. A fuga é como que um fingimento do desmaio, uma conduta mágica que consiste em negar o objeto ameaçador com todo o nosso corpo, derrubando a estrutura vetorial do espaço em que vivemos e criando bruscamente uma direção possível, *do outro lado*. É uma maneira de o esquecer, de o negar. É da mesma maneira que os pugilistas novatos se lançam sobre o adversário, ou seja, fechando os olhos: querem suprimir a existência dos punhos deste, recusam-se a vê-los e, para isso, suprimem simbolicamente a sua eficácia. (Sartre, n.d.: 97-98)

Neste ensaio não queremos, como já referimos, tomar uma posição, apenas apresentar algumas considerações sobre o medo e, como faremos mais à frente, sobre as emoções - o estudo sobre o medo obrigou-nos a fazer um desvio para uma maior compreensão sobre esta emoção. Porém, voltamos agora ao percurso deixado atrás e avançamos para o nosso segundo destino, a psicanálise. Nesta área de estudo da “alma humana” fizemos apenas uma paragem: Freud.

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a *Peça de Violação*

Para Freud, a distinção entre *Angst* (medo, ansiedade) e *Furcht* (medo, temor, receio, apreensão) relaciona-se sobretudo com o objeto de medo. *Angst* refere-se a um estado emocional sentido pelo sujeito, sem referência ao objeto, caracterizado pela preparação e expectativa de uma ameaça ou perigo mesmo se desconhecido, enquanto *Furcht* implica a existência de um determinado objeto de medo e o foco está precisamente nesse objeto. Freud faz ainda referência a *Schreck* (susto, choque, medo) associado a neuroses traumáticas, correspondendo a efeitos ao perigo a que um sujeito não estaria preparado com um estado anterior de ansiedade, podendo-se deduzir que a ansiedade (*Angst*) tem propriedades que protegem o sujeito do choque (*Schreck*). Na sua *Introdução Geral à Psicanálise* Freud dedica um capítulo ao medo e à ansiedade onde refere a universalidade do medo, pois praticamente toda a gente já sentiu alguma vez medo, e distingue não só a sensação de medo como os efeitos que o medo provoca, diferenciando a visão da psicanálise das perspectivas da medicina e da psicologia, prosseguindo também na distinção entre medo *real* e medo *neurótico*:

Real fear seems quite rational and comprehensible to us. We may testify that it is a reaction to the perception of external danger, viz., harm that is expected and foreseen. It is related to the flight reflex and may be regarded as an expression of the instinct of self-preservation. And so the occasions, viz., the objects and situations which arouse fear, will depend largely on our knowledge of and our feeling of power over the outer world. [...] At other times superior knowledge promulgates fear, because it recognizes the danger earlier. [...] For the only purposeful behavior in the face of imminent danger would be the cool appraisal of one's own strength in comparison with the extent of the threatening danger, and then decide which would presage a happier ending: flight, defense, or possibly even attack. Under such a proceeding fear has absolutely no place; everything that happens would be consummated just as well and better without the development of fear. [...] I think that anxiety is used in connection with a condition regardless of any objective, while fear is essentially directed toward an object. Fright, on the other hand, seems really to possess a special meaning, which emphasizes the effects of a danger which is precipitated without any expectance or readiness of fear. Thus we might say that anxiety protects man from fright. [...] "Anxiety" generally means a subjective condition, caused by the perception that an "evolution of fear" has been consummated. (Freud, 1920: 341-342)

Freud refere a conhecida resposta ao medo, «Fight-or-Flight», lutar ou fugir (ou também conhecida por «Fight-or-Flight-or-Freeze», lutar ou fugir ou paralisar) e acrescenta que se o medo é demasiado forte acaba por paralisar qualquer possibilidade de resposta, nomeadamente a fuga.

No capítulo “Regulação Biológica e Sobrevivência” em *O Erro de Descartes*, Damásio alega que

[e]m geral, os impulsos e os instintos operam quer diretamente, através da geração de um determinado comportamento, quer através da indução de estados fisiológicos que levam os indivíduos a agir de determinado modo, de forma consciente ou não. Praticamente todos os comportamentos que resultam de impulsos e instintos contribuem para a sobrevivência quer em termos diretos, através da execução de ações de preservação da vida, quer em termos indiretos, através da criação de condições vantajosas para a sobrevivência ou da diminuição da influência de condições potencialmente adversas. As emoções e os sentimentos, são uma poderosa manifestação dos impulsos e dos instintos, constituindo uma parte essencial da sua atividade. (1995: 131)

Muito longe da psicanálise e das neurociências, o especialista em sistemas de avaliação de ameaças, Becker, conscientemente ou não, segue as indicações de Freud no que diz respeito às considerações sobre o medo *real*: “o medo real ocorre na presença de perigo e será sempre facilmente relacionado com dor e morte” (Becker, 2009: 326).

Também o compara, num sentido prático e utilitário, com preocupação e ansiedade:

Preocupação, cautela, ansiedade e apreensão têm um propósito, mas não são medo. Por isso, sempre que a consequência que teme não possa ser relacionada com dor ou morte, e não se trate de um sinal de presença de perigo, não deverá confundi-lo com medo. Pode ser que se trate de algo que valha a pena compreender e controlar, mas a preocupação não lhe trará soluções. É mais provável que o distraia de encontrar soluções reais. [...] A relação entre o medo real e a preocupação é análoga à relação entre dor e sofrimento. A dor e o medo são componentes necessários e importantes da vida. Sofrimento e preocupação são componentes destrutivos e desnecessários da vida. [...] A ansiedade, ao contrário do medo real, é sempre causada pela incerteza. (2009: 327-333)

Becker procura dar respostas ao medo, considerando-o um dom que nos permite sobreviver e uma componente necessária e importante da vida e estabelece duas regras simples sobre o medo:

Regra nº 1: o simples facto de ter medo de algo é prova evidente de que nada está a acontecer. O medo apela a poderosos recursos de previsão<sup>5</sup> que nos dizem o que pode acontecer em seguida. É precisamente o que pode acontecer em seguida que nos assusta – o que pode acontecer e não o que está a acontecer na altura. O pânico, o grande inimigo da sobrevivência, poderá ser reduzido ao adotar a Regra nº 2: o que teme raramente é o que pensa que teme – é o que associa ao medo. (2009: 322-323)

É como se o dispositivo de perceção do perigo trabalhasse aquém da consciência e, ao respondermos aos despoletadores de perceção de perigo, a possibilidade de

---

<sup>5</sup> Os elementos de previsão segundo Becker são onze: mensurabilidade da consequência, vantagem, iminência, contexto, indicadores pré-incidente, experiência, acontecimentos comparáveis, objetividade, investimento, reprodutibilidade, conhecimento. (cf. Becker, 2009: 356-357)

sobrevivência aumentasse: “a amígdala funciona mesmo que não tenhamos consciência de uma imagem ameaçadora” (Damásio, 2003: 58), estando lá a imagem de perigo antes de consciencializada, mas já percebida.

É na relação com a sobrevivência que Becker compara o medo da morte com o medo de falar em público, dois exemplos de medo que parecem tão distantes. No entanto, Becker infere que o medo de falar em público é na verdade o temor de perda da identidade profundamente enraizada no nosso instinto de sobrevivência. Se a identidade de um bebê não é reconhecida pelos pais, a consequência possível é o seu abandono, o que na maior parte das vezes resulta na sua morte. Para além disso, “para todos os animais que vivem em sociedade, desde as formigas aos antílopes, a identidade é um livre-trânsito para a inclusão e a inclusão é a chave para a sobrevivência. [...] Enquanto adultos, sem a nossa identidade como membros de uma tribo ou aldeia, comunidade ou cultura, a consequência provável é o exílio ou a morte.” (Becker, 2009: 323)

Por outro lado, e voltando às origens do medo, Freud propõe que a repetição da primeira condição de medo está profundamente enraizada no sujeito através de inúmeras gerações e que o indivíduo não pode deixar de ter a capacidade de sentir medo. Para além da grande importância que essa primeira condição de medo possui pela separação do indivíduo da mãe:

We believe we know the early impression which the emotion of fear repeats. We think it is birth itself which combines that complex of painful feelings, of a discharge of impulses, of physical sensations, which has become the prototype for the effect of danger to life, and is ever after repeated within us as a condition of fear. The tremendous heightening of irritability through the interruption of the circulation (internal respiration) was at the time the cause of the experience of fear; the first fear was therefore toxic. The name anxiety—angustial—narrowness, emphasizes the characteristic tightening of the breath, which was at the time a consequence of an actual situation and is henceforth repeated almost regularly in the emotion. (Freud, 1920: 343)

Freud, discutindo o medo *neurótico*, conclui que ocorre uma situação baseada em processos somáticos em que a libido é desviada da sua função normal, provocando

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a *Peça de Violação*

desse modo ansiedade. Portanto, para Freud, “o medo *neurótico* é libido usada de forma incorreta e o medo *real* é reação ao perigo” (cf. Freud, 1920: 350) e desenvolve:

You may believe that these things are quite distinct and yet we have no criterion for distinguishing the sensations of real and neurotic fear. The desired connection is brought about by presupposing the antithesis of the ego to libido that is so frequently claimed. We know that the development of fear is the ego's reaction to danger, the signal for preparation for flight, and from this we are led to believe that in neurotic fear the ego attempts to escape the claims of its libido, and treats this inner danger as though it came from without. Accordingly our expectation that where there is fear there must be something to be afraid of, is fulfilled. But the analogy admits of further application. Just as the attempt to flee external danger is relieved by standing one's ground, and by appropriate steps toward defense, so the development of neurotic fear is arrested as fast as the symptom develops, for by means of it the fear is held in check. Our difficulties in understanding now lie elsewhere. The fear, which represents flight of the ego before the libido, is supposed to have sprung from the libido itself. (Freud, 1920: 350)

Concluindo que o medo tem um papel central no estudo psicológico das neuroses e que o desenvolvimento do medo está intimamente relacionado com a libido e o inconsciente, Freud mantém, no entanto, a observação de que o “medo *real* tem de ser considerado como uma expressão dos instintos de autopreservação do ego” (cf. Freud, 1920: 355).

E o que nos diz a psicologia, a nossa terceira paragem? Nesta “área de estudo da alma humana”, recorreremos inicialmente a um dos pais da psicologia, William James:

Fear is a reaction aroused by the same objects that arouse ferocity. The antagonism of the two is an interesting study in instinctive dynamics. We both fear, and wish to kill, anything that may kill us ; and the question which of the two impulses we shall follow is usually decided by some one of those collateral circumstances of the particular case, to be moved by which is the mark of superior mental natures. Of course this introduces uncertainty into the reaction; but it is an uncertainty found in the higher brutes as well as in men, and ought not to be taken as proof that we are less instinctive than they. Fear has bodily expressions of an extremely energetic kind, and stands, beside lust and anger, as one of the three most exciting emotions of which our nature is susceptible. The progress from brute to man is characterized by nothing so much as by the decrease in frequency of proper occasions for fear. [...] [F]ear is a genuine instinct, and one of the earliest shown by the human child. [...] Strange men, and strange animals, either large or small, excite fear, but especially men or animals advancing toward us in a threatening way. This is entirely instinctive and antecedent to experience. (James, 1905: 415-417)

Na obra citada, *The Principles of Psychology*, William James menciona o medo em dois capítulos distintos, um sobre instintos e outro sobre emoções. É do primeiro

que retirámos a citação; no segundo, James referencia-se a Charles Darwin e à expressão das emoções, que abordaremos mais à frente.

Nesta terceira paragem do nosso estudo sobre o medo deparámo-nos com abordagens tão distintas sobre as emoções e, conseqüentemente, sobre o medo, que tivemos de fazer um desvio para termos uma visão de maior abrangência. Tivemos de nos debruçar sobre as emoções.

## 1.2. sobre as emoções

(um ainda mais breve desvio às emoções.)

Até meados do século XX, a ideia dominante sobre as emoções provinha de Platão. Platão defendia que as emoções eram forças selvagens, incontroláveis e irracionais da alma. Esta teoria foi posteriormente desenvolvida e disseminada por Descartes, Locke e Hume. Aristóteles, no entanto, contraria Platão, e considera, como já referimos, que as emoções envolvem a razão e não se opõem a ela.

Mais próximo dos dias de hoje, nos anos 1970, Mac Lean, referenciando-se à evolução do ser humano e ao desenvolvimento do seu cérebro, considera que existe uma justaposição de três cérebros – reptiliano, mamífero e neomamífero - e é no tronco cerebral, reptiliano, que está implicado nas respostas aos reflexos e envolvido pelo sistema límbico, que são comandadas as emoções (cf. Puzenat 2000: 16). Sabemos no entanto que o que distingue as diferentes linhagens evolutivas são reestruturações profundas.

Hoje, então, o que é uma emoção? Ainda influenciados por William James, são tentadas várias respostas, e James, que coloca precisamente essa questão em *Mind* 9, responde:

[T]he bodily changes follow directly the PERCEPTION of the exciting fact, and that our feeling of the same changes as they occur IS the emotion. [...] Without the bodily states following on the perception, the latter would be purely cognitive in form, pale, colourless, destitute of emotional warmth. (James, 1884: 189-190)

No entanto, essa, mais uma vez, é só uma perspectiva. Lange aproxima-se da abordagem de James, mas o que dizem os seus contemporâneos, Wundt e Freud? Freud contraria completamente a teoria James-Lange:

What is an emotion in the dynamic sense? Certainly something very complex. An emotion, in the first place, includes indefinite motor innervations or discharges; secondly, definite sensations which moreover are of two kinds, the perception of motor activities that have already taken place, and the direct sensations of pleasure and pain, which give the effect of what we call its feeling tone. [...] Do not assume that what I have said here about emotions is derived from normal psychology. On the contrary, these are conceptions that have grown up with and are at home only in psychoanalysis. What psychology has to say about emotions—the James-Lange theory, for instance—is absolutely incomprehensible for us psychoanalysts, and cannot be discussed. Of course, we do not consider our knowledge about emotions very certain; it is a preliminary attempt to become oriented in this obscure region. (Freud, 1920: 342-343)

Por outro lado, Wundt considera que uma sucessão unitária de sensações é uma emoção. O pai da psicologia explica que a emoção está intimamente ligada às sensações, mas diferenciando-se destas pelo facto de que uma emoção é um processo de ordem superior, o qual inclui sempre uma sucessão de várias sensações, estando ainda dependente da intensificação do efeito produzido pela soma das diferentes sensações. (cf. Wundt, 1897: 170-171).

Mas mais uma vez, são visões redutoras. Barrett (2009), para compreender a variação nas emoções, constrói uma abordagem sobre a psicologia onde analisa diferentes perspectivas teóricas em relação às emoções. Nomeadamente:

- a) as emoções são equacionadas como instintos inatos – teorias periféricas - “«basic emotion approaches»; e.g., Allport, 1924; Ekman, 1972; Izard, 1971; MacDougall, 1908/1921; Panksepp, 1998” (Barrett, 2009: 5);
- b) as emoções são respostas que surgem através da análise do significado de uma determinada situação – teoria da atribuição da ativação - “«appraisal approaches to emotion», e.g., Smith & Ellsworth, 1985; Frijda, 1986; Scherer, 2009” (Barrett, 2009: 5);

- c) as emoções são respostas formadas pelas interações com as pessoas circundantes ou, mais radicalmente, as emoções são acontecimentos mentais que por sua vez são performances da cultura – construtivismo social - “«social constructionist approach to emotion», e.g., Dewey, 1894, 1895; Mead, 1895” (Barrett, 2009: 6);
- d) as emoções são a soma dos comportamentos emocionais – behaviorismo - “«behaviourist model», e.g., Dashiell, 1928; Dunlap, 1932; Klineberg, 1940; Landis, 1924; Meyer, 1933; Sherman, 1927” (Barrett, 2009: 6);
- e) as emoções são acontecimentos mentais que resultam da conjugação de ingredientes psicológicos mais básicos resultantes da evolução – construtivismo evolucionista - “«psychological constructionist model», e.g., James 1890” (Barrett, 2009: 6) e “Ekman 1984” (Dorsch, 2001: 299);
- f) as emoções são percepções, são conteúdos mentais e não processos – construtivismo conceptual - “«conceptual model», e.g., Barrett & Bliss-Moreau, 2009; Russell & Barrett, 1999” (Barrett, 2009: 8).

Devemos ainda acrescentar a estes a teoria dos dois fatores de Schachter e Singer, em que as emoções nascem da colaboração de dois fatores, uma ativação fisiológica inespecífica e a sua avaliação cognitiva (cf. Feldman, 2001: 350). Estas diferentes perspetivas podem ser também confrontadas em Ronald de Sousa, *Emotion*. E ele coloca questão semelhante a James: “mas então o que são as emoções?”

They might be physiological processes, or perceptions of physiological processes, or neuropsychological states, or adaptive dispositions, or evaluative judgments, or computational states, or even social facts or dynamical processes. (de Sousa, 2010)

Tal como fizemos com as considerações sobre o medo, no relativo às emoções também não deixámos de nos aproximar de uma definição mais centrada nas

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a *Peça de Violação*

neurociências, onde recorreremos mais uma vez a Damásio e a Changeux. Changeux, para abordar as emoções, subdivide o sistema de emoções em quatro grandes subsistemas que mobilizam conjuntos de neurónios do sistema nervoso autónomo que se conjugam com hormonas, manifestando-se através de um estado corporal característico, e que se concertam com as emoções fundamentais de desejo / prazer, de relação social cuja perturbação provoca ansiedade, cólera / violência ou medo (cf. Changeux & Ricoeur, 2000: 122). Podemos acrescentar que qualquer alteração, movimento ou percepção é sempre acompanhada de emoções. O corpo sente prazer ou dor e isso guia as nossas ações. Tem também outras funções como ativar a seleção da memória, favorecendo a antecipação e auxiliando nas decisões. E, contrariando Platão, um défice de emoções pode diminuir a faculdade do raciocínio.

Esta é também uma das considerações de Damásio, a importância das emoções na tomada de decisões. Para este português, as emoções são programas complexos inatos, automatizados, estabelecidos pelo genoma e modelados pela evolução e consistem em coleções de respostas reflexas cujo conjunto pode atingir níveis de elaboração e coordenação extraordinárias, essas respostas são completadas por um programa *cognitivo* (cf. Damásio, 2003: 45; Damásio, 2010: 159-160).

Minsky, um dos pioneiros na área da inteligência artificial vai mais longe e afirma que os estados emocionais não diferem muito dos processos daquilo a que chamamos pensar, aliás, que as emoções são formas de pensar (cf. Minsky, 2007: 3). Mas é possível que a integração das emoções ao nível do cérebro possa ser feita também através de processos inconscientes (cf. Pape & Puzenat, 2000: 58-59), mas há um acordo nas neurociências que o mundo das emoções é um mundo de ações levado a cabo no nosso corpo, quer por expressões faciais e posições do corpo, mudança nas vísceras e meio interno, estabelecendo uma evidente relação entre o mundo e o corpo.

E é na relação entre o mundo e o ser que Sartre também coloca o mundo das emoções, mas com uma perspectiva distinta. Sartre aborda as emoções de um ponto de vista fenomenológico, isto é, como «fenómenos da consciência». Damásio afirma que as emoções são ações acompanhadas por ideias e modos de pensar (cf. Damásio, 2010: 143), mas para Sartre “a emoção *não existe* como fenómeno corporal, visto que um corpo não pode sentir emoção, por não poder atribuir um sentido às suas próprias manifestações. Procurará imediatamente algo que esteja para além das perturbações vasculares ou respiratórias e esse algo é o *sentido* da alegria ou da tristeza” (Sartre, n.d.: 57). A emoção significa *à sua maneira* o todo da consciência ou da realidade humana, se nos colocarmos no plano existencial. Não é um acidente, porque a realidade humana não é um somatório de factos, exprimindo antes, sob um aspeto definido, a totalidade sintética humana na sua integridade. E, por isto, não se deve entender que ela é o *efeito* da realidade humana. É antes a própria realidade humana, realizando-se sob a forma de emoção

A partir daqui é impossível considerar a emoção como uma desordem psicofisiológica. Tem a sua essência, as suas estruturas particulares, as suas leis de aparecimento, o seu significado. Não poderia provir *de fora* da realidade humana. Pelo contrário, é o homem que toma *consciência* da sua emoção e, por consequência, esta é uma forma organizada da existência humana. (Sartre, n.d.: 55-56)

A emoção é uma transformação do mundo, é uma ação de tentativa de mudança do mundo, é uma relação – ou a consciência da relação – determinada entre o ser psíquico e o mundo, e essa relação é uma estrutura organizada e suscetível de descrição. Como explica Sartre, “[o] indivíduo emocionado e o objeto causador dessa emoção estão unidos por uma síntese indissolúvel. A emoção é uma certa maneira de apreender o mundo” (Sartre, n.d.: 87). Na emoção, o corpo, dirigido pela consciência, altera as suas relações com o mundo para que este mude as suas qualidades e a consciência não se limita a projetar significações afetivas sobre o mundo que a rodeia: *vive* o mundo

*novo* que acaba de construir. Vive-o diretamente, interessa-se por ele e sofre de qualidades que sempre foram esboçadas pelas condutas. Há, portanto, pontos de encontro e de conflito entre Damásio e Sartre; no entanto, tanto um como o outro recorrem a William James para situar e contrapor as suas considerações sobre as emoções, nomeadamente o medo. E é neste novelo de abordagens sobre as emoções que voltamos à nossa definição inicial de medo: emoção primária de reação funcional a um estímulo real de perigo, levando a um comportamento de sobrevivência ou, ainda, disfuncional, como no caso exemplar das fobias.

Diferenciámos medo de ansiedade e a origem do estímulo, inventariámos as respostas neurofisiológicas ao medo, mas deixámos por responder quais as reações / expressões ao medo, e é isso que faremos no próximo ponto.

### 1.3. sobre as expressões do medo<sup>6</sup>

“Todos os animais sentem medo, apenas os humanos conseguem originar prazer dele.” Philip Sherburne

Magda Arnold afirma que para cada emoção há um padrão distinto que se mantém mais ou menos constante e é reconhecido como característico dessa emoção. Quer tenhamos medo de diferentes coisas, as sensações físicas sentidas são muito parecidas, havendo por isso sempre algo semelhante de pessoa para pessoa e mesmo de humano para animal (cf. Arnold, 1960: 179).

Por outro lado, Lisa Barrett afirma algo um pouco diferente:

There is remarkable variety in emotional life. Not all mental states referred to by the same word (e.g., “fear”) look alike, feel alike, or have the same neurophysiological signature. Variability has been observed within individuals over time, across individuals from the same culture, and of course across cultures. [...] not all mental states belonging to a particular category named by an emotion word such as “fear” look alike, feel alike, or have the same neurophysiological signature from one instance to another. (Barrett, 2009: 1)

Há, no entanto, uma fonte comum a Barrett, Arnold, James, Damásio, Sartre, Freud, Niedenthal, Juslin, Västfjäll, Minsky, Lange e muitos outros, que é o extensivo

---

<sup>6</sup> ver também em 1.1 o medo, a referência à reação ao medo por Damásio (cf. Damásio, 2010: 147-148)

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a *Peça de Violação*

estudo que Darwin dedicou à expressão das emoções em humanos e animais. E relativamente ao medo, Darwin dedica profusamente a sua investigação:

No suffering is greater than that from extreme fear or horror. [...] Fear is the most depressing of all the emotions; and it soon induces utter, helpless prostration, as if in consequence of, or in association with, the most violent and prolonged attempts to escape from the danger, though no such attempts have actually been made. Nevertheless, even extreme fear often acts at first as a powerful stimulant. A man or animal driven through terror to desperation, is endowed with wonderful strength, and is notoriously dangerous in the highest degree. (1899: 77-88)

Darwin recorre a um número considerável de investigadores de várias partes do mundo com quem se corresponde para fazer o estudo sobre as expressões das emoções, nomeadamente Herbert Spencer: "Fear, when strong, expresses itself in cries, in efforts to hide or escape, in palpitations and tremblings; and these are just the manifestations that would accompany an actual experience of the evil feared. The destructive passions are shown in a general tension of the muscular system, in gnashing of the teeth and protrusion of the claws, in dilated eyes and nostrils in growls; and these are weaker forms of the actions that accompany the killing of prey." (Spencer, 1855: 596).

Darwin sugere que o medo é geralmente precedido pela surpresa, provocando o apuramento dos sentidos da visão e audição, olhos e boca bastante abertos e as sobrancelhas levantadas. E, parafraseando-o sobre as muitas expressões do medo e terror, podemos observar que um homem com medo primeiro paralisa como uma estátua, ou baixa-se como se instintivamente fugisse de ser observado, o coração bate rápida e violentamente, palpitando ou batendo contra as costelas, a pele fica instantaneamente pálida, quando o desmaio acontece. A palidez cutânea deve-se à perturbação do centro vasomotor causando a contração das pequenas artérias da pele. Para além destas perturbações pode-se também verificar um acréscimo de transpiração, com a diferença de que a pele se encontra fria - promovendo a expressão 'suores frios' - , sendo que a situação habitual é a da excitação das glândulas sudoríparas quando a superfície da pele se encontra quente. Os pelos e os cabelos eriçam e os músculos

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a *Peça de Violação*

superficiais tremem, geralmente podendo se observar inicialmente nos lábios. Conjugada com a perturbação do ritmo cardíaco a respiração acelera. As glândulas salivares funcionam deficitariamente, a boca fica seca e abre e fecha várias vezes, a voz fica rouca ou indistinta, podendo mesmo falhar. Recorrendo novamente a Damásio

[o]s músculos do rosto adotam uma máscara de receio característica. Dependendo do contexto em que surgem as imagens causadoras de receio, a pessoa vai imobilizar-se ou fugir da fonte de perigo. A imobilização ou a fuga, duas reações específicas, são controladas minuciosamente a partir de regiões separadas da substância cinzenta periaquedutal (PAG) do tronco cerebral, e cada reação tem uma rotina motora e um acompanhamento fisiológico específicos. A opção de imobilização induz automaticamente quietude, respiração superficial e uma redução do ritmo cardíaco, o que é vantajoso na tentativa de imobilidade e de evitar a atenção de um atacante; a opção de fuga acelera automaticamente o ritmo cardíaco e aumenta a irrigação sanguínea nas pernas, pois precisamos de músculos das pernas bem alimentados para fugir. Além disso, se o cérebro selecionar a opção fuga, a PAG atenua automaticamente o processamento de dor. Porquê? Para minimizar o risco de um ferimento durante a fuga poder paralisar o indivíduo que foge com uma dor intensa. O mecanismo é tão complexo que uma outra estrutura, o cerebelo, se vai esforçar por atenuar a expressão de receio. (2010: 147-148)

Nos estudos de Darwin podem-se verificar descrições de várias alterações quando o medo se torna na agonia do terror: o coração bate de forma selvagem, ou pode falhar seguindo-se o desmaio; surge uma palidez de morte, a respiração torna-se difícil, as narinas dilatam, os lábios entram em convulsão, o queixo treme, os olhos abertos e salientes fixam-se no objeto de terror, ou podem mover-se sem parar de um lado para o outro e as pupilas dilatam-se; todos os músculos do corpo ficam rígidos ou começam com movimentos convulsivos; as mãos abrem-se e fecham-se em espasmos; os braços esticam para se defender do perigo ou protegem a cabeça, assim que o medo chega a um extremo, surge o grito, acompanhado de suor, relaxamento dos músculos, seguido de prostração e de falha mental, os intestinos são afetados, os músculos do esfíncter deixam de trabalhar e não retêm as fezes.

É interessante notar que Darwin sugere que a palavra medo ('fear') provém daquilo que é súbito e perigoso, e terror ('terror'), do tremor da voz e do corpo e identifica o uso da palavra 'terror' como medo extremo. Interessante também a relação recíproca entre a expressão física das emoções e a forma como a informação emocional

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a *Peça de Violação*

é apresentada e interpretada. Darwin define a atitude como um conjunto de comportamentos (sobretudo posturas físicas) que expressam a resposta emocional de um organismo a um objeto e, segundo Niedenthal,

when individuals adopt emotion-specific postures, they report experiencing the associated emotions; when individuals adopt facial expressions or make emotional gestures, their preferences and attitudes are influenced; and when individuals' motor movements are inhibited, interference in the experience of emotion and processing of emotional information is observed. (2007: 1002-1003)

Podemos então concluir com os recentes estudos sobre a expressão ou representação corporal das emoções que existe uma relação causal entre o anterior, o sentir dos estados emocionais, e a apreensão e percepção da informação sobre as emoções. Segundo esta perspectiva, sentir uma emoção, reconhecer um estímulo emocional e reviver uma memória emocional são actividades que envolvem complexos processos mentais.

### 1.4. sobre a Ciência do Medo

“O nosso mundo vive demasiado sob a *tiranía do medo* e insistir em mostrar-lhe os perigos que o ameaçam só pode conduzi-lo à apatia da desesperança. O contrário é que é preciso: criar motivos racionais de esperança, razões positivas de viver. Precisamos mais de sentimentos afirmativos do que de negativos. Se os afirmativos tomarem toda a amplitude que justifique um exame estritamente objetivo da nossa situação, os negativos desagregar-se-ão, perdendo a sua razão de ser. Mas se insistirmos em demasia nos negativos, nunca sairemos do desespero.”

Bertrand Russell

“O medo do perigo é mil vezes pior do que o perigo real.”

Daniel Defoe

Duas razões para abordarmos a ciência do medo: as várias referências que a autora Sheila Callaghan faz à prisão de Abu Ghraib<sup>7</sup>, onde se utilizaram métodos de tortura, e a produção do medo através de métodos específicos de tortura.

On peut, selon moi, aborder le problème du mal à trois niveaux de radicalité. Le niveau descriptif des configurations du mal, des multiples formes de la violence; j'en vois au moins trois: violence dans le langage – calomnie, diffamation, trahison, faux serments, bref, destruction du langage par la rupture des pactes -, violence dans l'action – meurtre, atteinte à l'intégrité physique et

---

<sup>7</sup> Prisão no Iraque de Abu Ghraib onde militares do Exército dos Estados Unidos da América e membros de agências governamentais dos Estados Unidos da América cometeram diversos atos de abuso físico, psicológico e sexual, incluindo tortura, violação, sodomia e homicídio. Estes atos tornaram-se públicos em 2004.

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a *Peça de Violação*

psychique des autres -, enfin destructivité à l'oeuvre a niveau des institutions dans la fonction dépasse la survie de chacun des individus. (Changeux & Ricoeur, 2000: 301)

Foucault, ao escrever sobre a sociedade punitiva, identifica as diversas formas que a sociedade encontrou para punir:

1. Exilar, rechaçar, banir, expulsar para fora das fronteiras, interditar determinados lugares, destruir o lar, apagar o lugar de nascimento, confiscar os bens e as propriedades.
2. Organizar uma compensação, impor um resgate, converter o dano provocado em dívida a ser paga, converter o delito em obrigação financeira.
3. Expor, marcar, ferir, amputar, fazer uma cicatriz, deixar um sinal no rosto ou no ombro, impor uma diminuição artificial e visível, supliciar, em suma, apoderar-se do corpo e nele inscrever as marcas do poder.
4. Enclausurar. (cf. Foucault, 1997: 27)

Em Abu Ghraib não é só de uma questão de punição que se trata nem do mal que se pratica, mas os métodos e técnicas de tortura utilizados que se encontram descritos nos manuais *KUBARK*, *Counterintelligence Interrogation*, da Central Intelligence Agency e *Human Resource Exploitation - Training Manual*, também da CIA, para obtenção de informação. Há aqui uma ciência do medo, como nos descreve Naomi Klein em *The Shock Doctrine*:

Shock and Awe are actions that create fears, dangers, and destruction that are incomprehensible to the people at large, specific elements / sectors of the threat society, or the leadership. —*Shock and Awe: Achieving Rapid Dominance*, the military doctrine for the U.S. war on Iraq (2007: 3)  
The Science of Fear "They taught us psychological methods—to study the fears and weaknesses of a prisoner. Make him stand up, don't let him sleep, keep him naked and isolated, put rats and cockroaches in his cell, give him bad food, serve him dead animals, throw cold water on him, change the temperature [...] electroshock." (2007: 38)

Tortura ou, como a CIA lhe chama, “coercive interrogation” (Klein, 2007: 16), é um conjunto de técnicas criadas para desorientarem e provocarem choque nos prisioneiros de forma a estes se submeterem a dizer ou fazer coisas contra a sua

vontade. Os manuais acima referidos<sup>8</sup> descrevem que a forma de quebrar a resistência das fontes é de violentamente romper a capacidade dos prisioneiros de relacionamento e de sentido com o mundo,

[f]irst, the senses are starved of any input (with hoods, earplugs, shackles, total isolation), then the body is bombarded with overwhelming stimulation (strobe lights, blaring music, beatings, electroshock). The goal of this "softening-up" stage is to provoke a kind of hurricane in the mind: prisoners are so regressed and afraid that they can no longer think rationally or protect their own interests. (Klein, 2007: 16)

Após este estado de regressão surge um momento – que pode ser muito breve – de animação suspensa, uma espécie de choque psicológico ou paralisia, que é causado pelo trauma da destruição do mundo como se conhece, bem como a imagem de si próprio no mundo e neste momento os interrogadores reconhecem que a ‘fonte de informação’ está muito mais disponível a colaborar.

Da análise feita aos dois manuais<sup>9</sup>, constatámos que os capítulos sobre ameaças e medo são praticamente idênticos, e decidimos fazer uma recolha direta resumida, interligada e sequencial dos capítulos de ambos os manuais, expondo-os assim na sua brutalidade e espetacularidade, referenciando desta forma as atrocidades de Abu Ghraib e terminando este capítulo sobre o medo.

The threat of coercion usually weakens or destroys resistance more effectively than coercion itself. For example, the threat to inflict pain can trigger fears more damaging than the immediate sensation of pain. In fact, most people underestimate their capacity to withstand of pain. In general, direct physical brutality creates only resentment, hostility, and further defiance. (CIA, 1983: K-8)

The effectiveness of a threat depends not only on what sort of person the interrogatee is and whether he believes that is questioner can and will carry the threat out but also on the interrogator's reason for threatening. If the interrogator threatens because is angry, the subject frequently senses the fear of failure underlying the anger and is strengthened in his own resolve to resist. Threats delivered coldly are more effective than those shouted in rage. It is especially important that a threat not be uttered in response to the interrogatee's own expression of hostility. These, if ignored, can induce feelings of guilt, whereas retorts in kind relieve the subject's feelings. Another reason why threats induce compliance not evoked by the inflection of duress is that the threats grants the interrogate time for compliance. It is not enough that resistant

---

<sup>8</sup> “Alfred W. McCoy, a historian at the University of Wisconsin who documented the evolution of torture techniques since the Inquisition in his book *A Question of Torture: CIA Interrogation from the Cold War to the War on Terror*, describes the *Kubark* manual's shock-inducing formula of sensory deprivation followed by sensory overload as «the first real revolution in the cruel science of pain in more than three centuries.» (Klein, 2007: 41)

<sup>9</sup> KUBARK, *Counterintelligence Interrogation*, July 1963, Central Intelligence Agency, Secret e *Human Resource Exploitation - Training Manual* – 1983, CIA, Confidential.

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a *Peça de Violação*

source should be placed under the tension of fear: he must also discern an acceptable escape route. (KUBARK, 1963: 90-91)

The threat of death has often been found to be worse than useless. The principle reason is that it often induces sheer hopelessness; the subject feels that he is likely to be condemned after compliance as before. Some subjects recognize that the threat is a bluff and that silencing them forever would defeat the “questioner’s” purpose. If a subject refuses to comply once a threat has been made, it must be carried out. If it not carried out, then subsequent threats will also prove ineffective. (CIA, 1983: K-9)

## Sobre a Representação (algumas considerações preliminares)

“O mundo é representação.” Schopenhauer

“A verdade é a conformidade dum representação ao seu objeto.” Kant

Não nos iremos deter sobre uma noção filosófica da representação, como por exemplo nos apresenta Schopenhauer sobre o mundo, em que este é representação, não tem realidade em si e é apenas um objeto em relação a um sujeito<sup>10</sup>, ou Foucault, com a problemática da função representativa das faculdades do conhecer<sup>11</sup>, nem mesmo de Platão ou Aristóteles, apesar de estes últimos influenciarem a ideia de representação sobre a qual mais à frente nos iremos debruçar.

Tanto as ciências cognitivas como a filosofia socorreram-se da noção de representação, apesar de estarem a fazer percursos inversos: a filosofia a distanciar-se do conceito clássico de representação e as ciências cognitivas a tentar consolidar-se na noção de representação, repensando-a. Como explica Teixeira,

A ciência cognitiva não pode prescindir de uma (ou alguma) noção de representação, mas, para incorporar os resultados da reflexão filosófica contemporânea, teria de situar-se *para além* da noção tradicional de representação. A representação – entendida no sentido da representação tradicional – não pode ser mais a *arché* ou o fundamento da ciência cognitiva (mesmo porque nunca pôde sê-lo). Esta afirmação, entretanto, deve levar-nos ao desenvolvimento de uma nova visão da natureza da representação que possibilite o desenvolvimento de uma autêntica *teoria científica da cognição*, evitando que esta se desmorone sob o peso do relativismo e do culturalismo que alguns filósofos tomam como sendo uma consequência legítima e inevitável a ser derivada da crítica filosófica contemporânea da noção tradicional de representação. (2004: 42)

O questionar das noções tradicionais de representação é efetuado de forma desagregadora sobretudo pelos fenomenologistas como Sartre e Merleau-Ponty. A tentativa de repensar a noção de representação na filosofia acontece também no *Tractatus* de Wittgenstein onde é pensada a correlação da linguagem com o mundo,

---

<sup>10</sup> Se este mundo não é nada mais que representação, caso em que devia passar diante de nós como um sonho sem substância ou um fantasma aéreo que não é digno de valor, ou então se ele não é qualquer coisa diferente. (cf. Schopenhauer 1989)

<sup>11</sup> O sujeito representante, para ver claro na representação, deve transformar-se em objeto e tomar consciência da sua existência como de uma existência simultaneamente autónoma e finita, precária e determinada. A sua autorreflexão, que se tinha tornado o fundamento único das certezas últimas, é uma autolimitação que se torna o fundamento único das certezas últimas, é uma autolimitação que se torna o fundamento de toda a incerteza e de toda a precariedade: a figura do Homem, visto que pôde nascer neste terreno também pode aí desaparecer. Esta autorreflexão tem tudo para ser uma autossupressão. (cf. Foucault, 1988)

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a *Peça de Violação*

sendo este definido como a totalidade dos factos; e o facto é, por sua vez, definido como coexistência de estados de coisas, as quais são combinações de objetos. E “o nome significa o objeto”. Sendo as proposições elementares da linguagem combinações de nomes, conclui-se que a forma lógica da linguagem é a forma do mundo. A filosofia, ao querer mostrar as armadilhas da linguagem, condena-se, em última instância, ao silêncio: “[T]udo o que pode ser dito, pode ser dito claramente; e aquilo de que não se puder falar, deve ser calado” (cf. Wittgenstein, 1987). Como ainda expõe Teixeira,

Repensar o estatuto da representação na ciência cognitiva significa não apenas buscar novas parcerias filosóficas para esta disciplina, mas também repensar seu objeto e seu projeto científico a partir destas novas alianças. Uma reversão de nossa perspectiva atual sobre a ciência cognitiva pode ser obtida se deixarmos de conceber a representação como fundamento da cognição e passarmos a concebê-la *como um fenómeno que ocorre no mundo*, constituindo parte integrante deste. Nossa representação do mundo é parte do mundo e não sua condição de possibilidade. (2004: 42)

Mas antes de avançarmos para uma noção de representação nas artes é necessário clarificar a noção clássica de representação atrás referida. A teoria clássica da representação parte do princípio de estranheza entre o mundo e a mente, distinta e separada deste e, que o concebe. A representação tenta recuperar esse mundo de que a mente não é parte integrante. É estabelecida uma garantia de correspondência entre o sujeito e o objeto, com a característica que essa representação terá de ser volátil e também exterior ao mundo.

Mas então o que é representação?

Very roughly speaking, representation is a relationship between two domains, where the first is meant to “stand for” or take the place of the second. Usually, the first domain, the representor, is more concrete, immediate, or accessible in some way than the second. [...] As with all representation, it is assumed to be easier to deal with symbols (recognize them, distinguish them from each other, display them, etc.) than with what the symbols represent. (Brachman & Levesque, 2004: 3-4)

Representação é também, como nos relembra Mitchell, o conceito fundador da estética e da semiótica - “things that «stand for» other things” (1995: 11) - e é um conceito crucial da teoria política, a ideia de ‘governo representativo’ - “persons who «act for» other persons” (*id.*) - e apresentando-nos a evidência onde estas duas formas

de representação acontecem - “persons (actors) stand for other persons” (*ibid.*) - no teatro. A representação pressupõe sempre uma relação triangular de algo ou de alguém, por algo ou alguém, para alguém. E é através da representação que sabemos e entendemos o mundo e a realidade através da ação de os nomear. Para imensos filósofos o homem é *homo symbolicum*, o ser cuja característica distintiva é a da criação e manipulação de símbolos. Peirce cria uma teoria dos signos distinguindo ícone, índice (ou indicio) e símbolo, como formas de representação diferentes<sup>12</sup>.

A sign stands *for* something *to* the idea which it produces, or modifies. Or, it is a vehicle conveying into the mind something from without. That for which it stands is called its *object*; that which it conveys, its *meaning*; and the idea to which it gives rise, its *interpretant*. The object of representation can be nothing but a representation of which the first representation is the interpretant. But an endless series of representations, each representing the one behind it, may be conceived to have an absolute object at its limit. The meaning of a representation can be nothing but a representation. [...] Finally, the interpretant is nothing but another representation to which the torch of truth is handed along; and as representation, it has its interpretant again. (Peirce, 1994: 130)

Para este matemático e filósofo, fundador do pragmatismo e da semiótica, a representação<sup>13</sup> é a característica de uma coisa cuja virtude, através da produção de um efeito mental, pode colocar-se no lugar, substituindo outra coisa, e um signo é muito simplesmente aquilo que representa algo para alguém.

Representação surge inicialmente com Platão e Aristóteles como *mimésis*<sup>14</sup>, conceito relativo às artes em geral e à literatura em particular, considerando as diversas artes como modos de representação - imitação - da realidade sensível. Platão acredita que as representações não são verdadeiras e desvirtuam e afastam-nos da realidade e, portanto, têm de ser observadas com muita atenção e suspeita em nome da verdade e da moral (cf. Platão, 2005: 101-155). Aristóteles, em oposição, defende a representação do mundo através das artes, considerando esta capacidade, como já referimos, uma

---

<sup>12</sup> “A qualidade do *ícone* enquanto coisa representativa torna-a apta a ser um representamen. A secundaridade do *índice* faz dele uma relação existencial. Quanto ao *símbolo*, uma regra determina o seu interpretante, o resultado significado de um signo.” (Huisman, 2001: 175)

<sup>13</sup> “I confine the word *representation* to the operation of a sign or its *relation* to the object *for* the interpreter of the representation. The concrete subject that represents I call a *sign* or a *representamen*. I use these two words, *sign* and *representamen*, differently. By a *sign* I mean anything which conveys any definite notion of an object in any way, as such conveyers of thought are familiarly known to us.” (Peirce, 1994: 206)

<sup>14</sup> “A forma mais ingênua da representação não é a *mimésis*?” (Derrida, 1995: 152)

característica inata e necessária. Este filósofo analisa a representação de três diferentes formas, através do objeto – aquilo que é representado -, da maneira – a forma como é representado - e dos meios – os materiais usados para a representação (cf. Aristóteles, 2004).

Aproveitando a referência de representação nas artes, e distanciando-nos, ou não, da ideia de representação semiótica, aproximamo-nos finalmente da noção de representação teatral. Para Pavis, de quem nos vamos socorrer, representação é “tudo aquilo que é visível e audível sobre o palco, porém que ainda não foi recebido e descrito como um sistema de sentido, como um sistema pertinente de sistemas cênicos significantes” (2008: 22). Para Girard e Ouellet, por outro lado, “representação significa o ato de representar uma ficção num teatro e opõe-se à narração que é a ação de narrar essa mesma ficção” (1980: 18). Estes autores ainda recorrem a Platão e à diferença entre os conceitos de *diegese* - “é o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado como se fosse outra pessoa que dissesse e não ele” (Platão, 2005: 116) – e *mimésis* – “o poeta [...] profere um discurso como se fosse outra pessoa [...] por meio de imitação” (Platão, 2005: 116-117), acrescentando que “em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação, [...] que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo próprio poeta – é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopeia e de muitos outros gêneros” (Platão, 2005: 118), e sintetizam:

representação é tornar presente (ou público) um objeto ausente; verificamos ainda que deste modo se põe em evidência o duplo caráter de qualquer representação: a revelação e a substituição de uma ação, de um objeto, de uma pessoa. Esta substituição não faz desaparecer o objeto representante mas faz sim com que coexistam duas presenças, uma direta, concreta, a outra indireta, revelada pela primeira. (Girard & Ouellet, 1980: 19)

Ubersfeld refere-se a esta dupla presença através da denegação. Se, por um lado, os objetos e pessoas em cena têm uma existência concreta indiscutível, por outro, eles

estão ao mesmo tempo a ser negados, “marcados pelo sinal de menos” (2005: 21), pois têm uma característica de irrealidade, um estatuto de ilusão, de sonho, por ser teatro<sup>15</sup>.

Esta autora e professora universitária analisa a representação através da semiologia, considerando-a como um conjunto de símbolos verbais e não-verbais. A comunicação, apesar de não constituir a totalidade da função da representação, existe, tal como uma mensagem que requer para ser “decodificada [sic], uma multidão de códigos, o que permite ao teatro, aliás paradoxalmente, ser ouvido e entendido mesmo por aqueles que não dominam *todos* os códigos” (Ubersfeld, 2005: 12). E essa multiplicidade de códigos existe ao mesmo tempo nas mais diversas conjugações de substituição e de combinação<sup>16</sup>. E isso acontece porque ocorrem num espaço e num tempo teatrais.

Aqui surgem algumas das quezílias entre teatro e performance. Tanto o teatro como a performance trabalham o imaginário, mas o teatro fixa o objeto no mundo do simbólico, enquanto a performance fixa o sujeito na realidade. A performance concebe espaço real e tempo real, sem um espaço ou tempo imaginários, sofrendo de uma antipatia pela representação. Poderíamos chegar à ironia de considerar a vida como uma performance improvisada, o que nos aproxima de Derrida sobre o teatro da crueldade de Artaud: “O teatro da crueldade não é uma *representação*. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação” (1995: 152). Chegaríamos a uma conclusão que o teatro representa e a performance apresenta, mas já não é só a performance que apresenta, pois “[p]ostmodern theatre makes a presentation, not a representation” (Shepherd & Wallis 2004: 234).

---

<sup>15</sup> Mais à frente diferenciaremos teatro de performance, precisamente neste aspeto.

<sup>16</sup> “Todo o sistema de signos pode ser lido segundo dois eixos: o eixo das substituições ou *eixo paradigmático*, e o eixo das combinações ou *eixo sintagmático*. Dito de outro modo, a cada instante da representação tem-se a possibilidade de *substituição* de um signo por outro, cada um deles fazendo parte do mesmo paradigma. [...] O *eixo sintagmático* compreende o encadeamento da sequência de signos, e compreende-se como é possível – sem propriamente romper o encadeamento –, graças a uma substituição, fazer contracenarem ambos os códigos, fazer o relato passar de um tipo de signos a um outro” (Ubersfeld, 2005: 12-13).

Os problemas de identificação da representação teatral poderiam não ficar por aqui, mas “[w]hen the real is no longer what it used to be, nostalgia assumes its full meaning. There is a proliferation of myths of origin and signs of reality; of second-hand truth, objectivity and authenticity. There is an escalation of the true, of the lived experience... And there is a panic-stricken reproduction of the real and the referential” (Baudrillard 1983: 7). Tal como Auslander nos alerta no seu estudo sobre a performance, já não estamos na sociedade do espetáculo (cf. Auslander, 1999: 96), como nos propunha Debord, a preferir a imagem ao objeto, a representação à realidade, tudo o que era diretamente vivido afastou-se numa representação (cf. Debord, 2007: 7-8). E ainda:

O aspeto contemplativo do velho materialismo, que concebe o mundo como representação e não como atividade, e que finalmente idealiza a matéria, está realizado no espetáculo, onde as coisas concretas são automaticamente senhoras da vida social. Reciprocamente, a atividade sonhada do idealismo realiza-se igualmente no espetáculo pela mediação técnica de signos e de sinais, que finalmente materializam um ideal abstrato. (Debord 2007: 152)

Baudrillard alega que a sociedade atual<sup>17</sup> substituiu a realidade por sinais e símbolos e que a vida como é vivida é uma simulação da realidade. E esse *simulacrum* não é uma mediação ou uma ilusão da realidade, não é baseada na realidade, nem tem a intenção de a esconder, simplesmente torna a realidade irrelevante no atual entendimento do que é a vida. O *simulacrum* é a significação e o simbolismo da cultura e dos *media* que constroem realidades aparentes. A própria definição do real passa a ser reprodução e, no limite deste processo de reprodutibilidade, o real não é só aquilo que pode ser reproduzido, mas aquilo que já foi reproduzido. Entramos numa hiper-realidade que transcende a representação, porque é totalmente simulação:

So it is with simulation, insofar as it is opposed to representation. The latter starts from the principle that the sign and the real are equivalent (even if this equivalence is utopian, it is a fundamental axiom). Conversely, simulation starts from the utopia of this principle of

---

<sup>17</sup> “We are no longer in the society of spectacle which the situationists talked about, nor in the specific types of alienation and repression which this implied. The medium itself is no longer identifiable as such, and the merging of the medium and the message (McLuhan 7) is the first great formula of this new age. There is no longer any medium in the literal sense: it is now intangible, diffuse and diffracted in the real, and it can no longer even be said that the latter is distorted by it. Such immixture, such a viral, endemic, chronic, alarming presence of the medium, without our being able to isolate its effects spectralised” (Baudrillard, 1983: 28).

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

equivalence, from the radical negation of the sign as value, from the sign as reversion and death sentence of every reference. Whereas representation tries to absorb simulation by interpreting it as false representation, simulation envelops the whole edifice of representation as itself a simulacrum. This would be the successive phases of the image: it is the reflection of a basic reality, it masks and perverts a basic reality, it masks the absence of a basic reality, it bears no relation to any reality whatever and it is its own pure simulacrum. In the first case, the image is a good appearance - the representation is of the order of sacrament. In the second, it is an evil appearance - of the order of malefice. In the third, it plays at being an appearance - it is of the order of sorcery. In the fourth, it is no longer in the order of appearance at all, but of simulation. (Baudrillard, 1983: 8)

Para este filósofo e sociólogo pós-moderno a realidade confundiu-se com a sua própria imagem, a realidade já nem sequer tem tempo para se aparentar consigo própria, por isso a arte encontra-se por todo lado - o artifício encontra-se no centro da realidade - , e morta, também porque perdeu a sua transcendência crítica (cf. Baudrillard, 1983: 78).

Baudrillard chega a sugerir que se aborde o Teatro da Crueldade de Artaud com humor negro, já que esta simulação dinâmica e espacial é apenas uma abjeta caricatura desse teatro total. E considera que, hoje em dia, a catarse do teatro clássico se tornou apenas homeopática através da simulação (cf. 1983: 72). Bem longe se encontra Derrida sobre este assunto no capítulo que dedica ao teatro da crueldade e ao fechamento da representação em *Escritura e Diferença*:

A arte teatral deve ser o lugar primordial e privilegiado dessa destruição da imitação: mais do que outro foi marcado por esse trabalho de representação total no qual a afirmação da vida se deixa desdobrar e escavar pela negação. (Derrida 1995: 153)

Para este pós-estruturalista a leitura da obra de Artaud propõe um fechamento da representação clássica, mas voltando a uma representação e a uma interpretação originárias, da força ou da vida, através de uma auto-apresentação do visível e do sensível puros, longe da palavra dominadora, pensando “o teatro de hoje a partir da sua história e no horizonte da sua morte” (Derrida 1995: 174).

Pensar o fechamento da representação é portanto pensar o poder cruel da morte e do jogo que permite à presença de nascer para si, de usufruir de si pela representação em que ela se furta na sua diferença. Pensar o fechamento da representação é pensar o trágico: não como representação do destino mas como destino da representação. A sua necessidade gratuita e sem fundo. Eis por que no seu fechamento é *fatal* que a representação continue. (Derrida 1995: 177)

Mas então, onde nos situamos em relação à representação teatral? Voltamos à origem e recorremos tal como Pavis à etimologia da palavra em diversas línguas. A palavra teatro deriva do grego *theatron*, que significa ‘o local onde se vê’. Por metonímia significa também a própria representação teatral, e representar deriva do latim *repraesentare* que significa ‘voltar a apresentar’, portanto tornar novamente presente. Para Girard & Ouellet, “podemos considerar a representação simultaneamente como manifestação cíclica destinada a situar os homens numa continuidade significativa e como repetição que tem como objetivo trazer à luz do dia uma faceta esquecida do universo interior” (1980: 19-20) distanciando-nos da oposição da representação dramática à manifestação pública, em que todo o homem torna-se ator numa celebração em que todo o grupo é o suporte e o pretexto, defendida por Rosseau (cf. Duvignaud & Veinstein 1976: 32-33).

Pavis, no seu *Dicionário de Teatro*, refere-se ainda ao francês (*représentation théâtrale*) e espanhol (*representación teatral*), que têm a mesma etimologia que a palavra em português, ao inglês (*theatrical performance*) e ao alemão (*Theatervorstellung*). Em francês representar pressupõe a existência de algo anterior ao que se torna presente no momento da apresentação cénica. Portanto tem como preceitos essenciais, como referimos acima, “repetição de um dado prévio e criação temporal do acontecimento cénico” (2009: 302). Em alemão *Vorstellung* propõe uma ideia de espaço e de posicionamento em relação a algo, posicionar-se diante de, ou em frente a, salientando-se a relação espetacular com aquele que assiste. Do inglês, já se falou acima sobre *performance*, salientando a relação com o presente, e já agora com a presença<sup>18</sup>, e

---

<sup>18</sup> Aconselha-se a consulta de *Liveness* de Auslander (1999) e o capítulo ‘Presence and Representation’ in *Drama / Theatre / Performance* de Shepherd & Wallis (2004) sobre a discussão deste conceito na Performance.

acrescenta-se da definição do verbo a ideia de realização de uma ação ou trabalho, e do substantivo, a competência dessa operação<sup>19</sup>.

Para finalizar, apesar de muito mais haver a dizer sobre este tema, mantemos aqui, na definição de conceito de representação teatral, uma dupla distância, não só relativa a um conceito clássico em que o texto escrito tinha um poder hegemónico relegando para um plano secundário e exterior a representação, que seria récita, mímica e ação do texto dramático, servindo-o, e daí a importância e múltipla referência a Artaud, que rompe com esta tirania; mas também de um conceito de teatro pós-dramático onde real e ficção se cruzam, e onde o real tornou-se de tal forma explícito e “permanentemente «coatuante», tomando-o de modo factual, e não apenas conceitual [sic], como *objeto* não só da reflexão, mas da própria configuração teatral” (Lehman, 2007: 164). Portanto, no centro destes dois conceitos temporais, consideramos a representação teatral não apenas como espetáculo, que existe num determinado momento e num determinado lugar cénico numa relação comunicacional de ator com espectador, mas também como um acontecimento único num determinado momento e que torna presente algo que está ausente e que constrói referências de si própria sem ser imitação de um mundo de ideias. Como propõe Dort, precisamos de “uma nova definição de representação teatral, não como uma montagem estática conjunta de pedaços de signos nem como um metatexto, mas mais como um processo dinâmico que ocorre no tempo e é efetivamente produzido pelo ator” (1988: 177-8).

Como ficou evidente, abordámos o conceito de representação teatral apenas de um ponto de vista ocidental, deixando por analisar as mais diversas conceções, de diferentes culturas, de representação teatral, mas sendo esta que abordámos a que nos serviu para a apresentação do projeto *That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação*.

---

<sup>19</sup> “Poder-se-ia jogar com a oposição da gramática geradora entre performance e competência para ilustrar uma das finalidades da representação: fazer a passagem do sistemático e da habilidade teórica (competência) à atualização prática particular (performance)” (Schechner, 1977).

## Sobre *That Pretty Pretty; or, The Rape Play* de Sheila Callaghan

“Hello Pretty Pretty” Bob Crewe & Charles Fox  
“Everybody loves a baby / That's why I'm in love with you, / Pretty Baby Pretty Baby” Kay Starr  
“I'm going to rape you now, Valerie.” Sheila Callaghan

Neste capítulo debruçamo-nos sobre a peça *That Pretty Pretty; or, The Rape Play* de Sheila Callaghan. Faremos uma análise da peça e uma abordagem à vida e obra da autora.

### 3.1. sobre a autora

"I love people with tenacity who don't take themselves too seriously -- that goes for everybody." Sheila Callaghan

Sheila Callaghan nasce a 24 de janeiro de 1973 em Queens, New York e é uma dramaturga que emergiu do movimento RAT (*Regional Alternative Theatre*) dos anos 1990. Tendo crescido e estudado em New Jersey, Callaghan leu teatro e educou-se teatralmente por autoprescrição (cf. Hart 2008: 28). Obteve o MFA em escrita teatral pela Universidade da Califórnia em Los Angeles. O seu trabalho integra a cena de teatro experimental nova-iorquino e é conhecido pelo peculiar uso da linguagem e da estrutura narrativa. A escrita de Callaghan foi descrita em diversas críticas como sendo arrebatadoramente cômica, subversivamente penetrante, tremendamente eloquente, única e completamente contemporânea, poética e imprevisível, sombria e engraçada, reconfortante e perturbadora (cf. Callaghan, n.d.), e ainda que

her plays are sexy, punky, smart, sophisticated, literate, edgy, tightly woven, big, crass, witty, exquisite. They swell with moments of the unreal but never let go a narrative thread. They expand and contract to underscore everyday grit and epic ache. (Hart 2008: 28)

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

Para além de ser uma premiada escritora de teatro<sup>20</sup>, ela foi também professora de escrita teatral e de inglês na Universidade de Columbia, Universidade de Rochester, Liceu de New Jersey, Liceu de Brooklyn, Liceu de LaGuardia e Universidade Pública da Florida, sendo, atualmente, professora de escrita criativa na Universidade de Spalding.

Algumas das suas peças são *That Pretty Pretty; Or, The Rape Play* (2007), *Fever/Dream* (2009), *Roadkill Confidential* (2010), *Lascivious Something* (2007), *We Are Not These Hands* (2007), *Kate Crackernuts* (2003), *Crawl, Fade To White* (2007), *Scab* (2005), *Crumble (Lay Me Down, Justin Timberlake)* (2004), e uma das suas mais premiadas e conhecidas peças *Dead City* (2007)<sup>21</sup>. Escreveu também para musicais e tem mais de uma dezena de peças curtas. As suas peças foram produzidas e apresentadas nos Estados Unidos no Soho Rep, Playwright's Horizons, South Coast Repertory, Clubbed Thumb, The LARK, Ator's Theatre of Louisville, New Georges, Woolly Mammoth, and Rattlestick Playwright's Theatre, entre outros e internacionalmente na Nova Zelândia, Noruega, Alemanha, República Checa e finalmente em Portugal. Têm sido publicadas pela Playscripts.com, Samuel French e em diversas antologias. Escreveu também para cinema e Televisão: *Fish Bites; Fish Tales; Killing Sarah; Big Love; Six Feet Under* e escreve atualmente para a série *The United States of Tara*, bem como para os filmes *I Dream of Jeannie* e *Over/Under*.

Fez comissão de trabalho na Playwright's Horizons, South Coast Repertory, The Playwright's Foundation, Clubbed Thumb e EST/Sloan. É artista residente em HERE Arts Center e New Dramatists e membro fundadora do coletivo DIY de escrita teatral 13P, vencedor do prémio Obie para organizações de escrita teatral.

---

<sup>20</sup> Recebeu vários prémios, nomeadamente, Princess Grace Award, Susan Smith Blackburn Award, o Whiting Award e Jerome Fellowship, Cherry Lane Mentorship Fellowship e bolsas de NYFA, NYSCA e da MAP Foundation, foi nomeada uma das “18 successful women who are changing the world” pela Marie Claire e uma das “10 Screenwriters to Watch” pela revista Variety.

<sup>21</sup> Sobre as suas peças ver anexos relativos ao seu trabalho: Sheila Callaghan – work.pdf e Sheila Callaghan – webpage.pdf.

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a *Peça de Violação*

[R]egarding her work, her passion for her craft, and to get a glimpse of an individual who is making her dreams come true. The individual, who lives a life with humor, utilizes abilities, and shares wisdom with others, becomes the genuine role model. (Rennie, 2004)

Callaghan é uma exploradora compulsiva e escolhe obsessões por todo o lado. Está constantemente à procura de novas inspirações, para além das anteriores influências que costuma citar, como David Adjmi, Lisa D'Amour, Will Eno, Melissa James Gibson, Naomi Iizuka, Young Jean Lee, Craig Lucas, Chuck Mee, Adriano Shaplin, Anne Washburn, os poetas John Ashbery, e.e.cummings, Anne Sexton e Gertrud Stein. De companhias teatrais refere Elevator Repair Service, the Natural Theater of Oklahoma e Radiohole.

I'm drawn to anything where language comes alive, I don't want language to feel strenuous — I like it to feel kind of magical with juxtapositions you wouldn't expect popping out. Language works differently in space, much differently than it works on the page. (Hart, 2008: 29)

O seu processo de escrita varia muito consoante o que está a acontecer na sua vida. Por vezes, sequestra-se no escritório um fim de semana inteiro para escrever, outras, quando não é dia de trabalho, geralmente acorda de manhã, toma conta do seu filho Cal - filho do músico e seu marido Sophocles Papavasiliopoulos<sup>22</sup> - fica por casa de pijama, come iogurte, começa a trabalhar ao meio dia, viaja pela internet, começa a entrar em pânico e acelera entre as 16h e as 18h, faz uma pausa para jantar, e recomeça às 21h até à 1h ou 2h da manhã.

Considera que escrever teatro é muito diferente de escrever para televisão ou cinema e o que funciona para a autora não é tentar escrever como as outras pessoas, mas manter-se fiel à sua voz e ser muito firme com a criação. Quando escreve para teatro, a função das outras pessoas é servir a peça, portanto o autor é o chefe. Tem visão e responsabilidade total, o que pode ser fantástico, mas também aterrador (cf. Brenner, 2011). Quando escreve o primeiro esboço de uma peça, acha fantástico, perfeito por ter

---

<sup>22</sup> Com quem formou a banda *If I told Napoleon*, onde era a vocalista.

concluído aquela parte do processo, mas depois ao reler ou ao ser lido ou trabalhado, quando assiste por exemplo a um ensaio, percebe que não está bem ou está uma confusão e é preciso voltar atrás à reescrita e nunca para o voltar atrás, não para a vontade de reescrever, não tem o sentimento de conclusão, de realização, volta sempre atrás à reescrita. Considera que é necessário perceber o que funciona ou não. E é assim que se envolve com a produção da peça, testando o que se escreve, enquanto não for dito em frente a uma audiência, não sabe o que funciona, ou não. Podem ser feitas leituras, mas afirma que é completamente diferente, quando tem público e atores que tomam posse dos papéis, sendo só após esse processo que a autora sente que aquilo é que é a peça. Finalmente está feita. Está no mundo e é onde acredita que deve estar. Pode ser imperfeita, mas finalmente está pronta.

Sheila Callaghan começou a escrever teatro verdadeiramente a partir de 1997, escrever e teatro eram as suas duas grandes paixões, ainda participou como atriz nalgumas produções, mas achou que o que fazia mais sentido era juntar as duas artes. A autora revela-nos que o seu impulso original para prosseguir a carreira no teatro, não está no escrever, mas na redescoberta do amor pela magia de o fazer<sup>23</sup>.

### 3.2. sobre a peça

A autora Sheila Callaghan começou a escrever a peça *That Pretty Pretty; or, the Rape Play* como uma piada em resposta a uma encomenda do colega e encenador Kip Fagan<sup>24</sup>, chamando-lhe uma "*psychic runoff*" de surfar na internet. Quando leram o primeiro esboço, que mais não era do que um conjunto de ideias soltas e sujas, gerou-se

---

<sup>23</sup> "The other day I was revisiting my original impulses for making a career out of theatre, and I thought of myself sneaking out of class and breaking into the tiny theatre in my high school and sitting on the empty stage in the darkness and just swelling with joy at all the possibilities to be carved out in that darkness. I still have that feeling sometimes, like the first time I enter a rehearsal room with a stunning group of actors, or when I walk into a theatre as the set is being built, wood sawed, flats painted... it's like falling in love. But that feeling is so fleeting, while this gnawing feeling of low-grade failure is pretty constant. I'm trying to come to terms with it. The art of this business is not in the making of art, which is chiefly instinctual. It's in the aggressive rediscovery of one's love of magic. Because quite often, there isn't much else to go on." (Rennie, 2004)

<sup>24</sup> Kip Fagan began working with Callaghan more than a decade ago at Seattle's Printer's Devil Theater, which Callaghan calls her first professional-development home, and directed the premiere of *That Pretty Pretty; Or, The Rape Play* at Rattlestick Theatre, 10 February 2009, NY, USA with cast: Joseph Gomez, Lisa Joyce, Greg Keller, Annie McNamara, Danielle Slavick (cf. Lahr, 2009)

entusiasmo e a história começou a surgir, mas sem um enredo convencional, fragmentos de ações com energia cinética suficiente para alimentar o pânico, e com uma linha de tempo que funciona num efeito de fecho-éclair, recuando e avançando como um instrutor de aeróbica com um ataque psicótico. O caos é remanescente da sobrecarga de informação da internet, mas o enredo tem imenso humor, negro, e centra-se num homem (Owen) que escreve um guião de cinema sobre “as ‘merdas fodidas’ que as gajas passam. Violações, e bebés, e fazer strip, e tornarem-se em objetos pelos media...”, para o seu amigo Rodney (cf. Hart 2008: 28-29). As personagens<sup>25</sup> incluem duas irmãs – pelo menos é o que dizem a todos - feministas e ex-strippers, Agnes e Valerie, que andam de terra em terra a chacinar cristãos de direita e a publicar o massacre no blog que têm. Agnes descreve-se como sendo um “monstro maluco, magrinho e obsessivo” que abusa do sexo. Valerie é “uma fufa zangada e super boa”, ou pelo menos é o que diz ser no blog<sup>26</sup>. Em *Pretty Pretty*, o jogo de identidade, sexualidade e género é omnipresente (cf. Robb, 2010). Atingindo um expoente surreal em Jane / Jane Fonda, a primeira – Jane - empregada de quarto de hotel, espelho feminino e serviçal da segunda - Jane Fonda<sup>27</sup> - ícone sexual e feminista que surge como uma musa hiper-real e perfeita para tonificar a vida e o corpo quer em tempos de guerra, violência, abuso doméstico ou peso em excesso.

---

<sup>25</sup> Sobre as personagens ver mais informação na tabela em anexo: tabela that pretty\_personagens\_elementos cénicos.pdf.

<sup>26</sup> “Former strippers Agnes and Valerie are kick-ass women who fight against leering men by hitting up pro-life conventions and picking up a drunken slob and killing him in their motel room. Or is Agnes just a character on Valerie’s blog? Or are they both just characters in a screenplay being written by Owen, while he watches Jane Fonda’s workout videos for inspiration in writing women with unassailable dignity. Of course, Owen’s idea of unassailable dignity is a hot Puerto Rican lipstick lesbian who never cries, no matter how many times she’s raped” (Peikert, 2009).

<sup>27</sup> “I was all commissioned up, but I had other material that I wanted to put into a play and no one to write it for, so I wrote it for Kip, and I asked him, ‘What do you want in it?’” On the director’s wish list were an inner tube (no dice) and a Jane Fonda workout video. The latter not only made the cut but started to take over whole scenes. Fagan thinks he knows why. “She’s hypersexualized, but she’s a lot of people’s idea of what a feminist hero is,” the director says. Callaghan elaborates on a cultural trope she loves to hate: “She’s been through a lot of abuse, and she can take it. She went to Vietnam to prove her point, and the world turned on her, but she took it. Her French husband used to make her do threesomes, and even though she didn’t want to, she did it because she loved him. She’s such a survivor” (Kend, 2006).

Sheila descreve a peça como sendo “guns, gals, jello wrestling, war, and lots and lots of profanity. A fragmented exploration of the things we find really fucking hot”<sup>28</sup> (Hart, 2008). Fazendo frente com punhos bem cerrados a todas as peças que explodiam na miríade norte americana de teatro<sup>29</sup> com referências a misoginia, machismo, chauvinismo e exploração da violência e da perversidade masculina sobre o gênero feminino. Sheila troca as voltas e coloca os jogos de gênero<sup>30</sup> como forma estilística de grito feminista (humanista?) Ela cruza Abu Ghraib com Jane Fonda, a guerra no Iraque com clínicas de abortos, aeróbica com estupro, gelatina com homicídio, perversidade com beleza. Tudo isso com um humor negro e uma velocidade vertiginosa que nos deixa sem fôlego. A peça relaciona as duas personagens femininas, Agnes e Valerie, com as duas personagens masculinas, Rodney e Owen, em situações extremas de abuso, sexo, poder, violência, tortura, morte, profanação e violação. Doseadas com humor negro e a presença desestabilizadora e perturbadora de Jane / Jane Fonda, que acaba por regular, na alienação, a desumanidade das situações acima referidas. Todos estes temas e situações não são abordados nem expostos com a perspectiva de escandalizar ou chocar, pelo contrário, são apresentados muito habilmente, através do humor, da inteligência e da provocação, com muita ironia e algum sarcasmo, pondo o espectador a rir e a pensar seriamente nas situações tratadas. Há uma perícia e um jogo dramático

---

<sup>28</sup> “A pair of radical feminist ex-strippers scour the country on a murderous rampage against right-wing pro-lifers, blogging about their exploits in gruesome detail. Meanwhile, a scruffy screenwriter named Owen tries to bang out his magnum opus in a hotel room as his best friend Rodney (“The Rod”) holds forth on rape and other manly enterprises. When Owen decides to incorporate the strippers into his screenplay, the boundaries of reality begin to blur, and only a visit from Jane Fonda can help keep worlds from blowing apart. Sheila Callaghan’s *That Pretty Pretty; or, the Rape Play* is a violently funny and disturbing excavation of the dirty corners of our imaginations” (Lahr, 2009).

<sup>29</sup> “Initially, a 2005 *New York Times* preview piece that breathlessly looked forward to a season of male-oriented drama set me off. It was about a season of ‘men behaving badly,’ where the writer giddily documented all of the reprehensible characters who were thomping on the boards. It had a boys-will-be-boys-and-we’ll-pay-to-see-it kind of attitude. The play started out as a reaction to that kind of nasty, misogynistic stuff, and turned into an investigation of why we—meaning me—find it compelling and repulsive at the same time.” (Piepenburg, 2009)

<sup>30</sup> “Sheila Callaghan seems to have put third-wave feminism, Gen-Y gender confusion and macho writerly clichés in a blender set to high speed. Her manic, angry, deftly constructed *That Pretty Pretty; or, the Rape Play* whipsaws between laughs and squirms as Callaghan trawls the mucky depths of male-constructed femininity” (Kendt, 2009).

que retira o carácter realista à peça<sup>31</sup>, colocando-a a um nível de percepção por vezes de sonho, outras de pesadelo; ilusão confundida com realidade que leva o espectador a pensar em si próprio, no poder que tem e no que é exercido sobre ele<sup>32</sup>.

A autora para o título tentou criar uma tensão idêntica à peça, irreverente, mas no seu âmago séria, devido aos assuntos que trata. A peça reflete duas qualidades, tem uma capa de beleza, mas aborda assuntos de extrema violência<sup>33</sup> e tenta lidar com esses assuntos de forma envolvente e séria, mas com humor<sup>34</sup>.

If you just walked into a play called “That Pretty Pretty,” that’s a more decorative name than the play is actually. If it was just “The Rape Play,” that sounds like a date-rape play. I struggled with the title for a while. Finding a title that was multilayered felt right — or at least a title that competes with itself. The word rape has not upset people, but it engages people with the play before they even come near it. (Piepenburg, 2009)

Esta é possivelmente uma das suas peças mais políticas, mas não sendo uma peça originalmente política, é-o pelos assuntos que trata. Tem presente algumas das suas obsessões habituais, para além das características estilísticas que lhe são comuns de jogar com as estruturas narrativas - não tem um arco narrativo tradicional -, mas mesmo assim conta uma história. Habitualmente a autora interessa-se por histórias de amor e peças sobre a linguagem, e esta peça contém os seus dois interesses – há uma espécie de história de amor entre os dois homens, e o uso da linguagem funciona como um ato de agressão e violência, durante toda a peça – mas no seu cerne ataca a misoginia e a violência e lança uma provocação às questões de género e de identidade, tornando-se assim uma peça de teor político. É também uma das suas peças mais violentas e como

---

<sup>31</sup> “I’m not completely antirealism, if it’s done well, I love it. But most of the time I’m more interested in seeing people blow my mind.” (Piepenburg, 2009)

<sup>32</sup> “I don’t want to call anybody out; it’s a cultural phenomenon. Individual writers aren’t the target; the male gaze is the target, and that’s more or less in our collective unconscious.” (Kendt, 2009)

<sup>33</sup> “I’ve had women come up to me and say “I’m a victim, and I want to know if there are going to be triggers that will be set up by your play, and should I not come.” I tell them there is violence. There is violence against women. I don’t know what your triggers are, and if you’re sensitive to that kind of material, then you may not want to show up. [Pause.] I don’t want to turn people away. But I also don’t want women who have been placed in that position in any kind of psychological danger. But I would be surprised if that’s what people came away with.” (Piepenburg, 2009)

<sup>34</sup> It’s this pop-cultural version of “empowered” womanhood that Callaghan finds both hilarious on one level—and not at all funny at bottom. Hence the equivocation of the title. “I wanted to make sure that people understood that it wasn’t about anything pretty, really,” Callaghan says of adding *The Rape Play* to the marquee. “There’s a seriousness at the heart of it. It’s ribald, but I don’t just think these are fun things—I think they’re damaging on some level.” So is this Callaghan’s “in-er-face” drama? Responds Fagan, “I don’t think it is one of those plays, but it’s about that kind of play.” Callaghan, natural wordsmith that she is, deadpans: “I feel like it’s too cheeky to be in-er-face.” (Kendt, 2009)

habitualmente tem um grande número de referências. Dessas referências, salientamos as já mencionadas, Jane Fonda e Abu Ghraib, mas podemos enumerar os músicos de hard-rock Bon Jovi<sup>35</sup>, Whitesnake, Quiet Riot, ou de música erudita J. S. Bach, ou de pop e jazz Kay Starr<sup>36</sup>, ou figuras das artes e do entretenimento Howard Stern, Harold Pinter, Spielberg, Jean-Luc Godard, Martin Scorsese, Mel Gibson, Woody Allen e David Lynch, a guerra no Iraque<sup>37</sup> e Jesus Cristo. Ainda de sublinhar que um excerto é retirado de *Big Love* de Charles L. Mee<sup>38</sup> como jogo de escrita e referência de colega admiradora.

Como forma de facilitar a estruturação e leitura da peça, dividimos em blocos: um prólogo – este a autora propõe –, seis quadros<sup>39</sup> e um epílogo. O prólogo e o epílogo situam-se respetivamente nuns bastidores e num palco, tornando-se pontes referenciais de espetáculo dentro do espetáculo. Os quadros situam-se em quartos de hotel, sala de jantar, hospital e no *plateau* do filme de Owen.

Apresentamos, de seguida, sinopses de cada um dos blocos<sup>40</sup>.

No prólogo<sup>41</sup> Agnes conversa com Valerie e está bêbeda, com fome e medo de ser apanhada, odeia todos os homens e acha que Valerie a ama demais. Valerie chama

---

<sup>35</sup> “A Big-Haired Youth - I did get a subscription to Metal magazine, but I wasn't a true metalhead. I maybe went to a Bon Jovi concert. I had a Cinderella album, “Long Cold Winter.” It was a weird time to come of age because you have a burgeoning sense of your own sexuality, and your objects of desire are long-haired, permed, lipstick-wearing, Spandexed boys. I had a huge crush on all of those dudes with those pulsing pants and high kicks and beautiful glowing pink mouths” (Kendt, 2009).

<sup>36</sup> Kay Starr é referenciada como intérprete de *Pretty Baby*. A música foi composta por Tony Jackson em New Orleans em 1912 e editada em 1916, tendo inspirado o álbum homónimo de Dean Martin e o controverso filme de Louis Malle *Pretty Baby* (1978) com a jovem Brooke Shields a interpretar uma prostituta de 12 anos.

<sup>37</sup> “The war was invoked because I was attempting to illustrate our culture's skewed misogynistic idea of heroism, and the deeply brutal end to which this may take us if not excised and examined at some length. The play strives to critique the aggressive, reactionary attitude which sent out country into war, but which also pervades our media and its view of woman—as tools upon which men may enact their worst selves upon. Both attitudes seem to stem from common sources: fears of inadequacy or perceived weakness, and socialized machismo”. (Kendt, 2009)

<sup>38</sup> “Chuck Mee invites people to borrow from his work, just as he borrows from others' work. He has written several plays in which he attempts to portray strong female archetypes. The excerpt I chose depicts women referring to themselves as strong and independent simply because they don't need men. I used this excerpt because it further illuminates a reductive male point of view that seeks to describe women's identities as being defined purely by the presence (or absence) of the males in their lives.” (Kendt, 2009)

<sup>39</sup> “A dramaturgia em quadros pressupõe a presença de pausas temporais, cuja natureza é a de não terem sido vazias, mas cheias: o tempo passou, os lugares, os seres mudaram, e o quadro seguinte representa essa mudança por diferenças visíveis em relação ao quadro anterior. O quadro é a representação de uma situação complexa e nova, em sua autonomia (relativa)”. (Ubersfeld, 2005: 142)

<sup>40</sup> Usámos como referência a versão de 2007 que se encontra em anexo: *that pretty pretty Sheila Callaghan\_Play.pdf*. e a tradução para esta produção de Nuno Fernandes: *that pretty pretty Sheila Callaghan\_tradução Nuno Fernandes.pdf*.

<sup>41</sup> Prólogo: [“VALERIE e AGNES...”: pg. 1 – “... Fim de prólogo.”: pg. 3].

Agnes de burra e acredita que não se importavam se fossem apanhadas. Um indivíduo ébrio (Rod?) cantarola a canção *You Give Love a Bad Name* de Bon Jovi, que se ouve de fundo.

O Quadro I<sup>42</sup> passa-se num quarto de hotel, Valerie e Agnes estão à espera de Rodney, que chega bêbedo. Agnes dança para Rodney enquanto Valerie depois de pontapear o mini-bar começa a tirar fotos para o blog, Agnes despe-se e Rodney diz que pagou pelas duas, Valerie que ia buscar uma cola-light dá-lhe um tiro na cabeça. Valerie continua a tirar fotografias enquanto Agnes faz poses com o cadáver. Falam sobre a festa onde encontraram Rodney e Valerie confessa que já o tinha ‘fodido’ na casa de banho. Valerie começa a escrever no blog um manifesto sobre o aborto. Queixam-se do serviço de quarto e relembram o passado. Agnes quer saber se o seu marido falava dela enquanto andava a ‘foder’ a irmã. Falam de música e Agnes espanca Valerie a seu pedido. Agnes amua depois de pedir à irmã que lhe faça o mesmo e esta negar. Entra Jane Fonda a fazer aeróbica e a falar do seu treino e da sua perfeição. Cantam em conjunto *Pretty Baby* e saem a fazer aeróbica.

O Quadro II<sup>43</sup> também se passa num quarto de hotel, desta vez Jane Fonda traz os irmãos Rodney e Owen e sai. Aguardam Agnes que entra bêbeda, a cena assemelha-se à anterior, havendo a troca de géneros. Rodney dança e despe Agnes, põe cigarros acesos no corpo dela, Owen tira fotos. Rodney tortura Agnes como em Abu Ghraib, Agnes grita de prazer. Ela chama pelos dois, Owen dá-lhe um tiro na cabeça e golpeia-a com uma catana, depois bate-lhe com uma marreta. Enquanto Rodney faz poses com o cadáver, Owen tira-lhe fotografias. Há um momento em que Rodney põe a falar Agnes e ela está linda, ensanguentada e angélica a falar sobre uma cerimónia onde toca uma sonata ao piano. Isto inebria Owen. Entra Jane Fonda, fala com Owen e diz-lhe que ele

---

<sup>42</sup> Q1: [“As luzes acendem-se.”: pg. 3 – “O palco fica nú durante algum tempo.”: pg 17]

<sup>43</sup> Q2: [“JANE FONDA acompanha RODNEY e OWEN ao palco...”: pg17 – “As luzes mudam repentinamente.”: pg 26]

está a perder o juízo. Faz-se escuro e ouvem-se as vozes de Agnes e Owen a falar sobre a relação deles e episódios do passado de discussão e violência. Ouve-se som de porrada e Owen a pedir para a Agnes parar, enquanto ela ri. Agnes chama-o de ‘paneiro’ e ‘rabeta’ enquanto Owen fica quase a chorar.

O Quadro III<sup>44</sup> decorre numa sala de jantar bem-posta, com toalha de linho e serviço de prata. Agnes rebola no chão de vestido de noite. Owen usa um fato e tem uma ferida de bala na cabeça. Ele e Valerie estão sentados à mesa e esperam poder começar a comer. Estão famintos e ansiosos, mas parecem estar à espera que os outros cheguem à mesa para poderem começar. Recusam-se a olhar um para o outro. Finalmente Rodney aparece vestido de fato, senta-se à mesa e limpa os lábios com um guardanapo. Estala os dedos e Agnes pára de rebolar. Ela senta-se então à mesa. Rodney junta as mãos e os outros seguem-lhe imediatamente o exemplo. Todos murmuram uma oração de agradecimento pela refeição. Comem durante um longo e tenso período de tempo. Valerie não aguenta mais a tensão. Atira-se para o chão e começa a rebolar. Momentos depois Rodney, irritado, estala os dedos. Valerie regressa taciturna ao seu lugar. Continuam a comer. Bastante tempo depois, Agnes pergunta a Owen o que ele tem na cabeça. Valerie solta umas risadinhas. Owen parece irritado. Rodney ignora-os. Continuam a comer em silêncio durante muito tempo. Rodney refere a maneira de comer de Valerie, o que ela tenta corrigir. Jane Fonda aparece, serve-lhes mais vinho e sai. Os homens elogiam-na. Agnes pergunta se querem que ela toque piano. Owen diz que ela não sabe tocar piano. Finalmente Rodney conta uma história de quando esteve na guerra onde matou e incinerou uma série de inimigos a que lhes chama ‘atira-caca’. Elogiam a maneira engraçada de ele contar a história. Jane Fonda entra de novo. Traz consigo uma enorme bandeja de gelatina. Agnes e Valerie começam a levantar a mesa,

---

<sup>44</sup> Q3: [“Estamos na sala de jantar...”: pg. 26 – “JANE FONDA começa a fazer aeróbica de novo.”: pg. 39]

com a ajuda de Jane Fonda. Quando acabam, viram a mesa de pernas para o ar e aplicam um oleado na parte de baixo. Então Agnes e Valerie despem os seus vestidos. Têm lingerie por baixo. Ambas “snifam” uma linha de coca no rabo da outra. Entretanto, Rodney e Owen acendem charutos. Eles estão sentados na extremidade das suas cadeiras e começam a atirar dinheiro para o chão. Jane Fonda despeja a gelatina na mesa. Agnes e Valerie sobem para a mesa de gelatina. Jane Fonda pega num assobio e apita. Agnes e Valerie começam a lutar sobre a gelatina enquanto Rodney e Owen gritam de fora do “ringue” e mastigam os charutos, atirando mais dinheiro. Isto continua durante bastante tempo; um combate inteiro. Alguém ganha. O vencedor das apostas recolhe o seu dinheiro. Então Jane Fonda pega em duas almofadas de penas. Entrega uma a Agnes e a outra a Valerie. Jane tem um assobio e apita. Agnes e Valerie começam a bater uma na outra com as almofadas, às risadinhas como miúdas. Rodney e Owen observam-nas e comem pipocas. Eventualmente as almofadas rebentam e as raparigas ficam cobertas de penas e riem-se. Rodney e Owen dão vivas. Momentos depois Valerie torna-se agressiva e espanca Agnes com a sua almofada até que Agnes grita de medo. Valerie sai. Owen olha para Agnes toda suja no chão, coberta de gelatina e penas. Rodney deita as pipocas que lhe restam sobre Agnes e no chão. Owen e Rodney riem-se e batem as mãos. Rodney sai. Jane Fonda começa a limpar a porcaria. Jane lecciona Owen sobre exercício. Owen vai dando murros na mão enquanto Jane Fonda enumera características suas e vai reagindo às pancadas como se fossem nela, até que cai. Depois levanta-se entrega a Owen um vestido idêntico ao que Agnes usara e sai a fazer aeróbica. Owen abre um estojo de maquilhagem e começa a maquilhar-se, de frente para o público e a falar da sua beleza no feminino. Jane Fonda entra, puxa uma cortina e revela Rodney em calças justas de roqueiro, cabelo comprido e ‘eyeliner’. É rock&roll puro. Rodney faz playback da música *Still of the Night* dos Whitesnake.

Depois têm uma conversa intimista enquanto Owen pede que o agrida, enquanto Rodney mímica que o está a beijar. Owen diz que ama Rodney e quer ter um filho dele. Rodney sai do palco aos tropeções. Owen entra em trabalho de parto. Jane Fonda entra para o ajudar. Owen dá à luz. Jane Fonda entrega-lhe o bebé. Owen leva o bebé ao peito e dá-lhe de mamar com um ar de exaustão e júbilo maternal. Owen agradece a Jane enquanto ela sai a fazer aeróbica.

O Quadro IV<sup>45</sup> decorre novamente num quarto de hotel. Owen está a escrever o guião de um filme. Jane Fonda entra no quarto e entra na TV a fazer aeróbica, o vídeo de aeróbica é reproduzido durante toda a cena. Rodney lê o jornal e comenta as notícias que lê, nomeadamente de um tipo que fez explodir uma clínica de abortos e foi descoberto. Refere as duas irmãs que andam a chacinar homens depois da irmã delas ter morrido na explosão. Rodney diz que está de licença só uma semana. Têm fome e pedem comida no serviço de quartos. Rodney urina na cama e comenta os atributos físicos de Jane Fonda no vídeo. Owen chateia-se por não se conseguir concentrar. Lutam um com outro meio a brincar. Rodney magoa-se e chamam ‘paneleiro’ um ao outro. Entra Jane (não a Jane Fonda) trazendo um carrinho com comida. Serve-os enquanto Rodney mesmerizado vai-lhe fazendo perguntas provocatórias de índole pessoal e sexual. Jane vai respondendo educadamente e sai. Rodney começa a comer, Owen continua a escrever apontando o que aconteceu. Rodney pergunta-lhe de que trata o guião, Owen diz-lhe que é baseado numa história verídica com apontamentos sobre as gajas dos abortos que têm um blog e começa a descrever o guião e a construí-lo com Rodney, que depois da morte da irmã mais nova das tipas do blog na explosão da clínica andam de carripana a percorrer todas as convenções pró-vida a matar gajos. Mas numa noite a porto-riquenha, que é a stripper que teve a ideia toda, é agredida por um tipo,

---

<sup>45</sup> Q4: [“As luzes acendem-se novamente no quarto de hotel.”: pg. 39 – “OWEN escreve.”: pg 58]

levada para o hospital e violada pelo segurança, pelo médico e pelo enfermeiro. A irmã, a bulímica, chega ao hospital e vê a irmã toda ensanguentada e violada, sai para ir buscar uma cola-light e volta para dar um tiro de vingança na cabeça da irmã por esta ter andado a ‘foder’ com o seu marido. Rodney chama Owen de feminista, e este explica que quer escrever um argumento que faça a mãe orgulhosa, pois ela sobreviveu ao fim de todas as relações. Costumava levá-lo a convenções com gajos gordos a gritar acerca dos fetos e a heroína dela era a Jane Fonda em Hanoi. Owen acrescenta que quer sobrepor a guerra que se passa no Médio Oriente com a guerra no corpo das mulheres. Rodney faz mais algumas sugestões e Owen aceita que ele entre no filme e confessa que é Agnes que faz de bulímica. Owen recomeça a escrever e regressa-se ao vídeo de Jane Fonda.

O Quadro V<sup>46</sup> não tem indicação de espaço, pode-se sugerir que seja o *plateau* do filme de Owen, ou o que ele está a escrever a partir do final da cena anterior, ou qualquer outra coisa. O que é certo é que aparece Jane Fonda vestida com o equipamento de Hanoi Jane e começa com um discurso sobre si própria e a relação com os homens, lançando questões, aquilo que poderia ser o manifesto que a Portoriquenha terá escrito, e atirando-se para o chão em movimentos de aeróbica. Ouve-se uma versão techno de *Sleepers Awake!* da Cantata N. 140 de J. S. Bach, ou outra coisa qualquer, e entram Valerie e Agnes vestidas com roupa militar. Agnes junta-se a Jane e Valerie observa. Agnes e Jane já gritam o ‘manifesto’. Finalmente Valerie junta-se a elas. No final, arrancam o equipamento e começam a fazer uma dança do varão e a esfregarem-se umas nas outras. Rodney entra de uniforme militar, pega na espingarda e mata-as.

---

<sup>46</sup> Q5: [“As luzes mudam. JANE FONDA aparece...”: pg. 58 – “Saca de uma espingarda e executa-as uma a uma.”: pg. 62]

O Quadro VI<sup>47</sup> passa-se num hospital – *plateau* de filme de Owen – e ouvem-se bombas. Valerie está deitada na cama, toda violentada na sua bata hospitalar. Ela é a imagem da dignidade. Tem a cabeça levantada. Agnes entra de forma dramática e usa uma Burka. Valerie confunde-a com Nouri al-Maliki Mahmoud. Depois de a reconhecer abraçam-se. Falam sobre a guerra e a violência sobre a guerra. Explodem bombas e cai estuque. Falam da resistência. Agnes confessa que vinha para matar Valerie por esta ter dormido com o seu marido. Valerie incita-a a fazê-lo, mas não consegue. Entreolham-se e beijam-se apaixonadamente. Entra Owen vestido com uma bata de laboratório e traz o almoço empurrando um carrinho de comida. Vai servindo-as e cantando *Pretty Baby* e diz que era uma música que a mãe costumava cantar-lhe. Perguntam-lhe o nome e ele diz que se chama Owen. Agnes faz uma graça sobre um Owen no seu passado. Ele agride-a, agarra Valerie pelo pescoço e prepara-se para a violar. Agnes suplica que não viole a irmã. Apesar das súplicas ele viola-a e diz-lhe que ela foi muito digna, Agnes tenta atacar sem sucesso Owen, ele tira uma granada do bolso, mete-a na vagina de Valerie, diz que o faz pelo bem do seu país, do seu povo e por toda a humanidade. Puxa a cavilha. Os três encolhem-se. Escuridão.

Epílogo<sup>48</sup> passa-se em frente a uma audiência que vai fazendo perguntas a Owen acerca do seu filme e da sua vida, às quais ele vai respondendo ao microfone.

"I always try to keep myself surprised and interested" Sheila Callaghan

---

<sup>47</sup> Q6: ["A iluminação muda para uma luz suave e trémula.": pg. 62 - "Escuridão.": pg. 68]

<sup>48</sup> Epílogo: ["Após um longo momento...": pg. 68 - "Black out.": pg. 68]

4

***Sobre a Representação do Medo em That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação***

“The progress from brute to man is characterized by nothing so much as by the decrease in frequency of proper occasions for fear.”  
(James, 1905: 415)

“I’m done raping you now, Valerie. You did very well. Now I’m going to stick a grenade in your vagina and I’m going to pull the pin. Okay?” Sheila Callaghan

Neste capítulo retomamos onde ficamos no anterior, utilizamos os conceitos de representação e medo abordados nos dois primeiros capítulos e avançamos para o projeto *That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação* de Sheila Callaghan, numa encenação de Nuno M Cardoso apresentado em Novembro de 2010 no Teatro Taborda. Iremos inicialmente falar sobre a representação do medo, identificando os momentos na peça e esclarecendo algumas tomadas de decisão do processo de preparação e criação do espetáculo, abordando de seguida as condições e ideias de criação do espetáculo, concluindo com os exemplos de representação do medo em *That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação*.

#### 4.1. sobre a representação do medo

Elly A. Konijn no seu livro *Acting Emotions* (Konijn, 2000) propõe como solução para o *Paradoxo do Ator*<sup>49</sup> de Diderot a dupla consciência<sup>50</sup> do ator:

---

<sup>49</sup> Um bom ator pode não sentir nada e mesmo assim evocar no público as mais fortes emoções, na realidade segundo o autor francês, um ator deveria representar emoções sem as sentir, pois um ator sensível e emotivo nunca representará o mesmo papel com a mesma devoção e igual sucesso (cf. Diderot, 2000).

<sup>50</sup> “A double consciousness of 'sincere conviction as well as control, of involvement and control' (the style of involvement), or the dualism of 'not being himself but rather seeming to be another' (the style of detachment) or the 'dual experience of performer as role and actor' (the style of self-expression).” (Konijn, 2000: 45).

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

The concept of double consciousness can be translated into a few central aspects, which can be found as common elements in all the acting styles. These can be reformulated into the actor's tasks when portraying character-emotions on stage; The inner model of the character in the imagination, the believability of expression, the repeatability of the role as second nature, and the need to achieve spontaneity, inspiration, or presence. A closer look at these four acting tasks leads to the formulation of at least four task requirements for performing emotions, respectively; Knowledge of human behaviour and how emotions function in daily life; a well-developed expressive instrument; training of stage actions and emotional signals so they become second nature; and applying and controlling task-emotions. (Konijn, 2000, 54)

Para isso, analisa possíveis formas de resolução do dilema<sup>51</sup> através de diferentes estilos de representação<sup>52</sup> das emoções: “In contemporary theater we see three general styles which differ from each other relative to the relationship of the emotions of the actor to those of the character. These three acting styles can be classified as 1) the style of involvement, 2) the style of detachment, and 3) the style of self-expression” (Konijn, 2000: 36).

Podemos identificar ‘o estilo de envolvimento’<sup>53</sup> (“the style of involvement”), como sendo aquele que se esforça por obter uma ilusão de ‘verdade’ e de ‘real’ na apresentação das emoções das personagens. As emoções são representadas num estilo realista – ou mesmo naturalista –, idealmente com o ator a sentir as emoções da personagem representada<sup>54</sup>. Ao nutrir a personagem com as emoções pessoais do ator, ‘o estilo de envolvimento’ presume que a atuação será assim mais credível<sup>55</sup>, mais convincente e o público ficará mais envolvido. Este processo é habitualmente referido como ‘identificação’. E o método de trabalho para atingir este fim foi originalmente apresentado por Stanislavski no sistema de construção de personagem, posteriormente

---

<sup>51</sup> “Diderot's paradox concerns the relationship between the emotions of the actor and his character during *the performance*. This distinction is not always simple to make as the methods used in contemporary acting styles apply mainly to the rehearsal phase and only implicitly to the final result in an actual performance.” (Konijn, 2000: 36).

<sup>52</sup> The word *representation* can carry overtones not simply of accurate imitation but of illusion and lying. The actor accurately copies an emotion he does not feel. And, according to the great French theorist of theatre Denis Diderot (1713-84), that is correct, for actually to feel the emotion he copied would make him a poor actor. Diderot's concept of the human body was, in Joseph Roach's words, of ‘a virtually soulless machine possessing vital drives but no will’ (1993: 130). (Shepherd & Wallis 2004: 225).

<sup>53</sup> Manteremos uma tradução literal, apesar de poder ser entendido ‘estilo’ como ‘método’ ou ‘técnica’.

<sup>54</sup> “The best that can happen is that the actor is completely carried away by the piece. He transcends his own will and lives the part, without noticing how he feels himself, without thinking about what he is doing, and everything happens as a matter of course, unconsciously and intuitively.” (cf. Stanislavsky, 1989).

<sup>55</sup> “The actor's task is to create that level of belief on stage, so that the actor is capable of experiencing the imaginary events and objects of the play with the full complement of those automatic physiological responses which accompany a real experience.” (cf. Strasberg 1988).

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

desenvolvido por Lee Strasberg, passando a ser conhecido como ‘o método’<sup>56</sup>. Segundo Stanislavski e Strasberg, o ator “vive o seu papel experienciando sentimentos análogos de cada vez que o seu papel é recriado” (cf. Stanislavski, 1989: 23). Coloca-se uma questão paralela, como é que o ator consegue sentir na repetição emoções vivas, durante os vários ensaios e apresentações:

In the style of involvement, the actor, assisted by his 'emotional memory', can activate his private emotions in such a way that these correspond with those of the character, 'new, each time'. The dramatic situation of the character is the stimulus for the emotional memory, which the actor puts to work by answering 'who, what, where, and why', the w-questions. Here one can note the influence of Pavlov, who proved that conditioning processes lead to automatic reflexes. Similarly, emotions can also be reproduced, as proponents of the style of involvement contend. As with Diderot, the primary goal here is to arouse emotions in the audience, According to the style of involvement, moving the audience, creating in them identification or empathy with a character's emotional experiences, demands the presence of similar emotions in the actors of those characters. But this is contrary to Diderot's opinion. Stanislavsky proposes that natural emotions must occur at the same time in the actor in order to arouse emotions in the audience. The style of involvement resolves, or at least obscures, the dilemma of the actor by urging the actor to enter fully into the character, by creating the illusion that the actor actually is the character. This 'solution' presumes a double consciousness on the actor's part. The actor *relives* the emotions of the character during the performance 'over and over again', but at the same time he keeps them under control. In the style of involvement the emphasis is seemingly placed on the private emotions of the actor, but actually the emphasis is placed on the character-emotions. The actor's private emotions are in the service of the character. (Konijn, 2000: 38)

Aqui o ponto de partida da representação das emoções é a personagem e as suas emoções constantes na peça. As emoções do ator servem as emoções da personagem, considerando que serão revividas, através das memórias e experiências emocionais do ator, em cada representação.

O ‘estilo de distanciamento’<sup>57</sup> (“the style of detachment”) rejeita o princípio de identificação do ator com a personagem<sup>58</sup>. Este estilo é habitualmente associado a Brecht. Os atores não só apresentam as personagens, como a si próprios, tendo opiniões

---

<sup>56</sup> ‘The method’ is considered to go even further than Stanislavsky in demanding the immersion of the actor into the emotions of the character.

<sup>57</sup> Não confundir, apesar de intimamente relacionado, com o efeito de distanciação, proposto por Brecht, pois os objetivos em Brecht são específicos. “O objectivo desta técnica do efeito de distanciação é conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos (...) para mostrar o mundo de tal forma que este se torne susceptível de ser mudado.” (Brecht, 1957: 129-139). ‘O estilo de distanciamento’ é apenas relativo à abordagem na representação das emoções.

<sup>58</sup> “Opposing viewpoints about the actor and emotions can be recognized today in, for example, the styles of acting advocated by Stanislavsky and Brecht. These styles are diametrically opposed yet they have influenced western acting equally.” (Konijn, 2000: 36).

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a *Peça de Violação*

acerca das personagens; as emoções das personagens são assim apresentadas e mostradas, não exigindo a envolvimento das emoções do ator<sup>59</sup>.

No ‘estilo de auto-expressão’ (“the style of self-expression”), a solução está na expressão das suas verdadeiras e próprias emoções. Como explica Grotowski,

O nosso método não é dedutivo, não é uma recolção. Nele tudo se centra e concentra na maturação interior do ator que se revela por uma tensão levada ao extremo, por um desnudamento completo, pelo patentear da própria intimidade – tudo isto sem egotismo ou auto complacência. O ator faz a entrega total de si mesmo. É uma técnica de transe e de integração de todos os poderes psíquicos e corporais, emergindo das profundidades do seu ser e do seu instinto, surgindo como uma espécie de transluminescência. (Grotowski, 1975: 14)

Os diretores mais representativos e conhecidos deste estilo são Jerzy Grotowski, Peter Brook, Richard Schechner e Eugenio Barba. Estes autores e diretores substituem muitas vezes os termos ator e personagem por ‘performer’ e ‘papel’, assim misturam-se os papéis no teatro com os nossos papéis sociais. As emoções das personagens são as emoções dos próprios ‘performers’ e deverão ser o mais espontâneas e verdadeiras possível (cf. Konijn, 2000, 41). A improvisação é muito importante – não a que se faz durante o período de ensaio – como componente integrante do próprio espetáculo.

Não é uma questão de se aut retratar em certas circunstâncias dadas, nem de «viver» em parte, nem de substituir a maneira distante de atuação comum no teatro épico, baseado num cálculo frio. O importante é usar o papel como um trampolim, um instrumento com o qual se estuda o que se oculta por trás da máscara quotidiana – o núcleo íntimo da personalidade – para o sacrificar, para o expor. (Grotowski, 1975: 34)

Relativamente à representação das emoções há ainda dois pontos que gostaríamos de salientar, o primeiro respeitante à relação entre as emoções do Ator e as da Personagem, o segundo relativo aos níveis de representação durante a atuação. Sobre ambos os pontos, consideramos a existência de personagem como material de trabalho<sup>60</sup>. Sobre o primeiro ponto considera-se que as emoções das personagens não

---

<sup>59</sup> “By letting go of the demand for identification or involvement and by rejecting the effort to create the illusion of reality on the stage, the style of detachment is clearly parallel to Diderot’s standpoint on acting in *Paradoxe*. Repeatability is guaranteed in the style of detachment by placing emphasis on technical mastery over the portrayal of emotions, situations, and motives. This style of acting is therefore sometimes referred to as ‘calculated’. A question raised by this style is the believability of expression, just as it is with Diderot’s ‘emotionless’ actor.” (Konijn, 2000, 39).

<sup>60</sup> The actor’s dilemma - to what extent his feelings are the same as his character’s - exists because of two closely related features of the art of stage acting. The first feature is the material: ‘Because the artist has to use the treacherous, changeable, and mysterious

são emoções reais, são representações de um comportamento que sugerem emoções, para criarem a ilusão de emoções reais convincentes e credíveis que conhecemos e que poderemos reconhecer. Portanto, as emoções das personagens em cena são, na realidade, a representação das emoções pelo ator<sup>61</sup>. A essência do drama é o conflito e as típicas emoções das personagens estão relacionadas com situações de conflito como desespero, raiva, vingança, ódio, medo, ciúme, desgosto, mas também com amor, erotismo, ternura, prazer e felicidade. Para que o público possa interpretar o comportamento dos atores que indiquem emoções, o público tem de ser no mínimo capaz de reconhecer as emoções da personagem (cf. Konijn, 2000: 34-80).

Sobre o segundo ponto, tanto o ator como a personagem podem ser vistos segundo dois níveis diferentes, logo quatro níveis de atuação, que correspondem a quatro níveis de emoções: (1) o ator como pessoa – emoções pessoais / privadas; (2) o ator como ator / fazedor (profissional) – emoções tarefa; (3) o modelo ideal (a ideia de como a personagem deverá ser representada) – emoções intencionais; (4) a personagem representada pelo ator no espetáculo – emoções da personagem. Geralmente, o público apreenderá os quatro níveis de atuação como um só. Se isso não acontecer, terá consequências na diferenciação dos diferentes tipos de emoção

Comparando diferentes formas de atuação, podem ser identificados diversos pontos em comum que são centrais na representação das emoções. Ao dramatizar as emoções em cena, o ator representa de forma o mais credível e convincente possível, criando a ilusão de espontaneidade. Ao representar emoções o ator não está só a criar

---

material of himself as his medium' (Brook, 1968: 131). The artist and the material he works with are, unlike in other art forms, united in one and the same person: The actor is at the same time the interpreter and the instrument." (Konijn, 2000, 32).

<sup>61</sup> "Concerning character-emotions, a distinction can also be made between the emotions which are indicated for the character, according to a specific interpretation of the text, and the emotions which are, in the end, portrayed in the performance. I presume that the emotions indicated as belonging to the character, according to an interpretation of the text and/or the author, will be handled during rehearsals and that the choice to present certain emotions is part of the intended emotions or the '*modèle idéal*.'" (Konijn, 2000, 166)

um efeito emocional no público, mas o público também tem um efeito recíproco no ator (cf. Konijn, 2000: 36).

Mas para este trabalho o mais relevante é de que forma é que o estudo da representação das emoções nos conduz à Representação do Medo em *That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação*. Para isso faremos o inventário das referências a medo e das situações na peça que ficcionalmente poderão ser provocadoras de medo na cena.

#### 4.2. sobre o medo em *That Pretty, Pretty; Or, The Rape Play*

Iniciamos por inventariar as referências de Medo na peça<sup>62</sup>. O medo é apenas referido quatro vezes [uma vez ‘be afraid’ (ter medo), duas vezes ‘fear’ (medo) e uma vez ‘be scared of’ (ter medo de)]:

A primeira aparição surge na página 9, Q1: “AGNES - Maybe I’m afraid of commitment.” A segunda na página 15, na primeira entrada de Jane Fonda, Q1: “JANE FONDA - Do I inspire fear in you?”. A terceira com a Agnes a bater em Owen e a apontar-lhe uma pistola, na página 24, Q2: “AGNES'S VOICE - I like it when you're scared of me. I feel like I can do anything.” A quarta e última durante a batalha de almofadas entre Valerie e Agnes, na página 31, Q2: “*After a moment, VALERIE becomes aggressive. She beats AGNES down with her pillow until AGNES is screaming in fear.*”

De seguida, identificamos os momentos<sup>63</sup> na peça<sup>64</sup> onde haja um estímulo real, hipotético ou imaginário, ou reação [fuga ou paralisia] a um estímulo [perigo ou ameaça que provoque destruição ou corrupção da própria estrutura da vida – morte, violação, amputação, trucidação, tortura] que cause medo.

---

<sup>62</sup> É efetuado o inventário dos termos na versão original, para evitar por motivos de tradução, inventariar erradamente.

<sup>63</sup> Identificaremos cada momento de Medo pela letra M, seguida de numeração sequencial.

<sup>64</sup> Em relação aos momentos são inventariados na tradução, pois aqui não haverá motivos para equívocos.

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

M1 - pg. 1: “*That Pretty Pretty*, ou a peça de violação”

Q1

M2 - pg. 2 : “AGNES - Então vamos ser apanhadas. Ou qualquer coisa. Eu não quero... hum...”

M3 - pg. 6 : “VALERIE mete a mão na carteira e saca uma pistola. RODNEY (cont.) - Espera. VALERIE atinge RODNEY na cabeça. O sangue espalha-se na parede e no chão.”

Q2

M4 - pg. 17: “RODNEY agarra AGNES pelo cabelo. Ela não reage.”

M5 - pg. 17: “RODNEY empurra AGNES para a cama, põe-lhe o joelho nas costas enquanto continua a agarrar-lhe o cabelo, e começa a rasgar-lhe a roupa. Uma vez mais ela não reage. De facto, tudo parece ter um efeito calmante e agradável sobre ela. OWEN saca de um maço de cigarros. Começa a acendê-los um a um e a colocá-los no corpo de AGNES.”

M6 – pg. 18: “RODNEY começa a atar AGNES ao estilo de Abu Ghraib. Enfia-lhe uma fronha na cabeça e liga fios eléctricos às suas mãos. RODNEY - Ele deixou-me começar contigo, ele NUNCA faz isso. Ele dá-lhe cinco choques, e de cada vez ela grita de prazer.”

M7 - pg. 18-19 “OWEN mete a mão no casaco e saca uma pistola. AGNES (cont.) - Espera. OWEN atinge AGNES na cara. De seguida tira uma catana do casaco e começa a golpeá-la. OWEN - Zás. Sente a lâmina. Deliiii-cioso! A seguir tira uma marreta do armário e começa a bater-lhe com ela. O sangue atinge a parede.”

Q3

M8 - pg. 24-25: “RODNEY - E entraram pela caverna aos gritos, e os atira-caca que estavam lá dentro passaram-se e desataram a correr para saírem pelo outro lado, e eu e o Charlie e o Artie e o Howie e o Rudy e o Jimmy e o Gary estávamos à espera com lança-chamas, e então quando o atira-caca vinha na nossa direcção nós incinerámo-lo. Mas ele ainda corria. Então incinerámo-lo outra vez, e ele continuava a correr. Corria às voltas num pequeno círculo. E estava a arder. E a pele dele estava a derreter e a cair. E havia gritos mas não era ele. Eram outros atira-caca dentro do tubo de caca. Eles também sairam a correr. Também ardiam. Eram muito mais pequenos que o primeiro atira-caca. Metade do tamanho dele. E havia um mesmo muito pequeno.”

M9 - pg. 33: “Momentos depois VALERIE torna-se agressiva. Espanca AGNES com a sua almofada até que AGNES grita de medo.”

Q6

M10 - pg. 49: “Uma bomba explode por perto. As mulheres protegem a cabeça. Caem pedaços de estuque do tecto.”

M11 - pg. 50 “AGNES saca uma arma. Ela levanta-a para atingir VALERIE, o seu braço treme.”

M12 - pg. 52-53 “OWEN dá um estalo na cara de AGNES. Ela cai. Ele agarra VALERIE pelo pescoço. OWEN - Agora vou-te violar, Valerie. VALERIE acena. Com dignidade, deita-se para

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a *Peça de Violação*

*trás e abre as pernas. AGNES - NÃAOOO! VALERIE - Está tudo bem, Agnes... OWEN prepara-se para a violação. (...) “OWEN começa a violar VALERIE enquanto AGNES observa horrificada em silêncio. AGNES começa a chorar. OWEN (cont.) - Olha, a tua irmã chora! Mas tu não vertes uma lágrima Valerie. És tão digna. Tu não vais chorar, pois não? VALERIE – Não. OWEN - Eu sei que não. Tens classe demais para isso. És digna e heróica. VALERIE - Obrigada. OWEN - Não tens de quê. (*ele vem-se*) Já acabei de te violar, Valerie. Portaste-te lindamente. VALERIE - Obrigada. OWEN - Agora vou meter-te uma granada na vagina e vou puxar a cavilha. Está bem? VALERIE - Está bem. OWEN - Está bem. AGNES - Seu cabrão! *Ela carrega sobre OWEN. OWEN atira-a de novo para o chão. Então ele tira uma granada do bolso**

OWEN - O que aqui faço hoje, faço-o pelo bem do meu país, do meu povo, e por toda a humanidade. *Ele mete a granada na vagina de VALERIE. Ele fecha os olhos.* OWEN - (calmamente) Boa noite, mestre. *Ele puxa a cavilha. Os três encolhem-se.*”

Em jeito de conclusão do inventário, avançamos que a autora usa mais as ações e situações que possam provocar medo, do que propriamente o termo em si. Deduz-se também que em Q1, Rodney paralisa antes de ser morto, em Q2, Valerie paralisa antes de ser morta e em Q6, Agnes não demonstra ter medo. Apresentaremos mais à frente as soluções cénicas para a representação dos momentos acima enumerados.

### 4.3. sobre *That Pretty Pretty*, ou a *Peça de Violação*

Considerações sobre o espetáculo.

A ideia de encenar esta peça surge com um convite<sup>65</sup>. Marcos Barbosa como diretor artístico do Teatro Oficina, na continuidade de programação que faz de trabalhar autores contemporâneos inéditos em Portugal, lança o repto a Nuno M Cardoso de encenar uma peça norte-americana de um autor contemporâneo com as características acima descritas. Nuno M Cardoso investiga e lê dezenas de peças norte-americanas inéditas em Portugal, de vários autores como Itamar Moses, Jenny Schwartz, Katherine Ryan, Rachel Axler, Will Eno, Charles L. Mee, Don DeLillo, entre outros, e decide-se por *That Pretty Pretty; Or, The Rape Play*, de Sheila Callaghan. As razões dessa

---

<sup>65</sup> “Há algum tempo atrás entreguei uma série de peças ao Nuno M, onde constavam trabalhos de autores como Itamar Moses, Jenny Schwartz, Katherine Ryan, Rachel Axler, e este *That Pretty Pretty*, de Sheila Callaghan. São todos textos da nova dramaturgia norte-americana, onde predomina uma força da linguagem, que já sentimos, por exemplo, com Will Eno. Este texto podia ter sido feito de encomenda para o Nuno M, nesta visão absurda, realista, televisiva, pop, matemática, fashion, louca e triste. É uma espécie de teatro aplicado, numa expressão que tenho alguma dificuldade em explicar, mas que tenho a certeza que será verdadeiramente clara nesse modo humano e cru como o Nuno constrói o seu teatro.” *Marcos Barbosa*

escolha prendem-se ao percurso do encenador e da vontade de trabalhar, no momento da proposta, uma peça divertida, mas forte e pertinente, que aborda, para além das relações humanas, temas da atualidade. As características de escrita da autora, não desenvolvendo uma estrutura narrativa linear, o tipo de vocabulário, a relação entre ficcional e documental, as formas de abordar o medo, a violação, a guerra, o sexo e a tortura, o uso do humor negro e a vertigem que a peça propõe, demonstram-se fatores determinantes para a decisão final de escolha da peça para a sua encenação. O passo seguinte, propôr coprodução com o Cão Danado e posteriormente com o Teatro da Garagem para apresentação do espetáculo no Teatro Taborada. Resolvidas as questões iniciais de criação de condições de pré-produção, passa-se conseqüentemente às várias fases de produção. A primeira, a passagem à tradução. A escolha do tradutor, para além das evidentes qualidades de domínio da língua inglesa e de tradução, remete-se para as características da peça e das cumplicidades prévias entre tradutor e encenador. A peça com um humor negro muito especial, necessitaria de uma tradução que mantivesse a linguagem e o grau de aspereza, mas com o humor, a rapidez e a fluidez que a versão original tem. Para além disso, a cumplicidade necessária para se puderem fazer as alterações indispensáveis para a adaptação à cena. Neste caso, com estas características é convidado Nuno Fernandes, que apresenta um mês depois a primeira versão. Essa primeira versão é trabalhada no vocabulário - o uso de gíria e calão é muito forte -, na estrutura - começando já a fazer adaptações e cortes com vista à cena - e, sobretudo, na recuperação do inglês nas músicas referenciadas e no discurso da Jane Fonda. Os cortes<sup>66</sup> efetuados na peça servem sobretudo para acelerar a dinâmica da cena e do espetáculo e elidir temas demasiado circunscritos à realidade norte-americana. Em

---

<sup>66</sup> Ver em 'ANEXO B - That Pretty Pretty' [DVD02], para comparação, as duas versões, a primeira, tradução integral: 'that pretty pretty Sheila Callaghan\_tradução Nuno Fernandes.pdf'; e a segunda, versão cénica: 'That Pretty Pretty\_versão cénica\_tradução Nuno Fernandes\_dramaturgia NunoMCardoso.pdf', bem como 'ANEXO C - Material de Apoio | Peça | That Pretty Pretty - Cortes Versão Cénica.pdf'

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a *Peça de Violação*

relação à decisão de recuperação de recuperar a versão original inglesa das músicas referenciadas é considerada pacífica, porque são também referências em Portugal na sua versão original, agilizando assim o seu reconhecimento, é no entanto mais polémica a ideia de recuperar a versão inglesa para a personagem Jane Fonda. Há duas razões manifestas, a primeira prende-se à própria personagem e as características que ela tem na peça. Jane Fonda é uma personagem real, mas que funciona aqui como uma personagem disruptiva, criando perturbação com a sua entrada, mas servindo de almofada de absorção da violência, destruição e caos. É com intuito de criar disrupção na cena e no espetáculo, dando um ritmo totalmente diferente e humorístico, que se mantém a versão original inglesa na personagem Jane Fonda, para além de que a própria Jane Fonda falaria inglês. A segunda razão relaciona-se com a escolha da atriz que representa para além de Jane Fonda, a empregada de hotel Jane. Este ponto remete-nos para mais uma questão de produção e essencial para o resultado de um espetáculo, a escolha de elenco. Sendo coprodução com o Teatro Oficina, são imediatamente propostos os dois atores residentes da estrutura: Diana Sá e Emílio Gomes, respetivamente nos papéis de Agnes e Rodney. Para o restante elenco, são contratados dois jovens atores, licenciados da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo - referenciados pela produtora Joana Neto - Manuel Tur e Teresa Arcanjo, para os papéis de Rodney e Valerie, respetivamente. Mais tarde, para a apresentação do espetáculo no Teatro Taborda, Manuel Tur é substituído pelo encenador Nuno M Cardoso, por razões de indisponibilidade de tempo do primeiro, para as apresentações em Lisboa, tendo, no entanto, acompanhado todo o processo criativo, não só como intérprete, mas também como assistente de encenação. A escolha do encenador na substituição para a personagem de Rodney prende-se com o conhecimento claro e efetivo do espetáculo e na sua capacidade de adaptação e integração em objeto e equipa conhecidos. A aposta

de trabalho numa equipa jovem deve-se à procura por parte do encenador em intérpretes com talento e disponibilidade física e emocional em trabalhar temáticas difíceis em processo de improvisação, sem criação de resistências às propostas. Faltam, no entanto, as personagens Jane e Jane Fonda, que a autora propõe que seja a mesma atriz a interpretar. Para estes papéis foi sugerida a atriz mexicana Alheli Guerrero. A proposta de trabalhar com alguém que não domine bem a elocução da língua portuguesa, não surge ao encenador como primeiro obstáculo, tentando aproveitar precisamente essa característica para potenciar a ideia e os preconceitos associados a empregada estrangeira de hotel em Jane, tal como de xenofobia, presentes na peça, e aproveitar as características físicas da atriz para a personagem de Jane Fonda. Assim, conjugando as ideias relativas à Jane Fonda e às condições técnicas referidas, é proposta a versão original inglesa para a personagem Jane Fonda. Decisão que também contaminará o título do espetáculo, mantendo parte em inglês (como referência a *Pretty Baby* de Tony Jackson, música bordão do espetáculo, bem como à música *Hello Pretty Pretty* de Bob Crewe e Charles Fox, autores da banda sonora do filme *Barbarella*<sup>67</sup>, onde Jane Fonda protagoniza no papel de símbolo sexual inter-galáctico) e traduzindo a segunda parte do título – *That Pretty, Pretty, ou a Peça de Violação* – confronto entre a dualidade e tensão presentes na peça e a sua irreverência.

Para a restante equipa são escolhidos cúmplices habituais do encenador, da parte do Cão Danado, Paulo Capelo Cardoso na cenografia – tendo já trabalhado como cenógrafo com o encenador em *Gretchen, Sorrisos de Bergman, Otelo, Emilia Galotti* –, Sara Barbosa nos figurinos – também diretora do Cão Danado, com quem o encenador foi também fundador –, da parte do Teatro Oficina, o ex-diretor técnico e habitual

---

<sup>67</sup> *Barbarella* surge inicialmente, em 1962, como uma heroína de banda desenhada francesa de ficção científica, criada por Jean-Claude Forest, tornando-se em 1964 no primeiro livro de banda desenhada para adultos. Mais tarde, em 1968, é adaptado ao cinema com Jane Fonda como protagonista e realização de Roger Vadim.

desenhador de luz – Pedro Carvalho, que assinou como Pedro Vieira de Carvalho, as fotografias, com Pedro Barbosa – também membro do Cão Danado e diretor de cena, assistente de montagem e de cenografia do espetáculo. A completar a equipa a cúmplice das produções em Lisboa do encenador, Joana Cordoeiro a assinar a produção executiva do espetáculo. A escolha de equipa, como é evidente, é fundada em cumplicidades já estabelecidas, por várias razões, salientando duas delas: o tempo reduzido de produção, ensaios (três semanas) e montagem (três dias) - colmatando essa deficiência com a segurança do conhecido - e o baixo orçamento de produção - garantindo assim um maior controlo de custos, gastos e despesas. Reunidas as condições de produção e de equipa, é feita a proposta à direção do Teatro da Garagem<sup>68</sup> de coproduzir e apresentar no Teatro Taborda o espetáculo, ao que respondem afirmativamente. São então programados e calendarizados os ensaios<sup>69</sup>, as montagens e os espetáculos. Os ensaios iniciam com trabalho de mesa, com a definição dos objetivos e conceitos de encenação do espetáculo, leitura e análise dramatúrgica da peça.

A leitura e análise dramatúrgica decorrem a vários níveis, num primeiro nível em trabalho de mesa, com leitura e hermenêutica do texto. Nas primeiras leituras concorre-se para uma apropriação do discurso e da tradução, com propostas de alteração de tradução que se adequam melhor à cena e ao intérprete, sem perda de sentido, coerência ou estrutura, pelo contrário, encontrando uma melhor orgânica entre palavra traduzida na peça e palavra dita na cena. Todo este processo é acompanhado pelo tradutor. Imediatamente e paralelamente executa-se um levantamento de elementos cénicos<sup>70</sup>, Tempo e Espaço presentes na peça (cf. Ubersfeld, 2005: 85-88). Este levantamento não é apenas um inventário, mas uma primeira pesquisa de elementos (cf.

---

<sup>68</sup> O Teatro da Garagem é a atual estrutura residente e programadora do Teatro Taborda.

<sup>69</sup> A maioria dos ensaios decorreram na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo – Porto.

<sup>70</sup> Ver 'ANEXO C – Material de Apoio | Peça | *That Pretty Pretty* - Tabela Personagens e Elementos Cénicos.pdf'

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a *Peça de Violação*

Ubersfeld, 2005: 71-86) que servem de material de trabalho para propostas de criação a partir do próprio texto para as improvisações. É determinada uma sequência de blocos | quadros<sup>71</sup> para uma análise mais profunda com determinação de um sistema e modelos actanciais e uma análise mais superficial estabelecendo um sistema e modelos actorais. Faz-se também a análise das personagens com diferentes linhas de pesquisa: Personagens<sup>72</sup> - análise de personagens [modelo actancial + paradigmas {x: paradigmáticos x ~x} + análise do discurso: (extensão de palavras: quantitativa = #linhas; qualitativa = # e natureza das réplicas (falas) + # aparições) + (mensagem\*)] (cf. Ubersfeld, 2005: 75-84). A mensagem\* é analisada segundo as seis funções de análise do discurso de Jakobson: f1 (referencial), f2 (conativa), f3 (emotiva ou expressiva), f4 (poética), f5 (fática) e f6 (reflexiva) (cf. Ubersfeld, 2005: 170-172). Das várias análises salienta-se o aprofundar do estudo dos conceitos abordados anteriormente de Representação e Medo, para além dos temas relacionados com o Medo (violência, abuso, sexo, violação, tortura, morte). Há uma outra questão que se releva relacionada com o género. Existe um paralelismo evidente entre os dois primeiros quadros, potenciado pela mudança do género das personagens:

Género feminino | Género Masculino

AGNES  
VALERIE

RODNEY  
OWEN

em que JANE | JANE FONDA surge como personagem disruptiva das cenas, abordando outros temas propostos na peça (misoginia, xenofobia, chauvinismo). Num

---

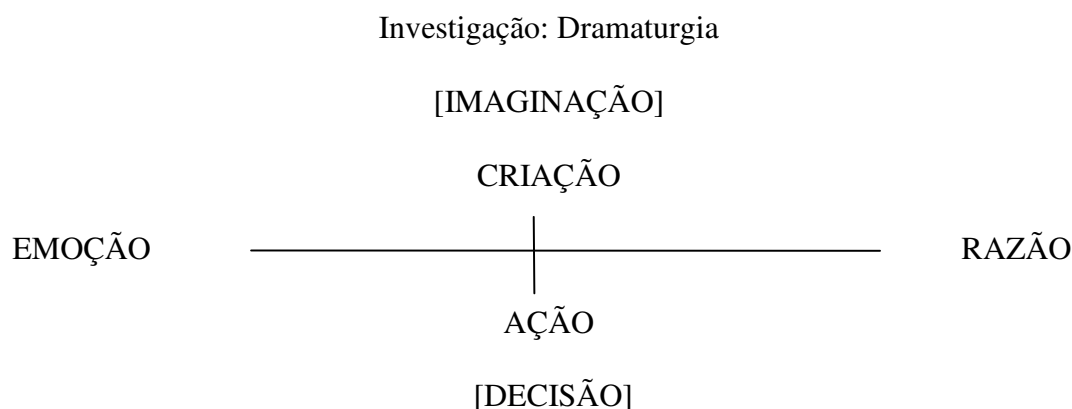
<sup>71</sup> Ver 'Capítulo 3.2 Sobre a Peça', relativamente a divisão da peça em blocos | quadros e 'ANEXO C – Material de Apoio | Peça | *That Pretty Pretty* - Tabela de Blocos.pdf'.

<sup>72</sup> Estudo de Personagens: não é sujeito nem substância => objeto (de análise) vs Personagem como Sujeito de um Discurso.

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a *Peça de Violação*

nível seguinte em leitura já em improvisação<sup>73</sup> com ações, elementos e situações (cf. Stanislavski, 1989) que a peça sugere e propõe, trabalha-se a partir da ideia de quadrado onde as ações decorrem dentro de um quadrado desenhado no chão, como local de ação e improvisação (cf. Johnstone, 1989), servindo a área exterior ao quadrado de preparação, concentração e observação<sup>74</sup>. Os elementos de trabalho são os propostos pelo texto com as premissas diversas aos momentos e objetivos pretendidos. Há num entanto um esquema relacional de trabalho proposto que inicia e termina com Dramaturgia e funciona como metodologia:

Dramaturgia: Análise | Emoções – Sensações: Decisão – Improvisação: Ação –



Durante todo o trabalho de improvisação, oscila-se entre o material dramático proveniente da peça e o que é produzido pelas propostas dos intérpretes e do encenador, construindo novos sentidos dramáticos, partindo desses novos materiais para a composição (cf. Stuart, 2010) através de decisões de encenação que provocam novas ações, improvisações, processos criativos e consequentes análises, investigações e novas decisões e propostas. A partir daí o processo de triagem e escolha e proposta é

<sup>73</sup> “Improvisation is one way to work. For some, in some instances, it brings freedom: the freedom to follow impulse and the intelligence of the moment, the freedom to follow impulse and the intelligence of the moment, the freedom to arrive at the right parameters for the structure of that moment without binding it with formality, the freedom to work at the speed of a thinking body and mind (...) improvisation can also be a way to work towards finding material that will be structured or set in the final piece.” (Burrows, 2010: 24-27).

<sup>74</sup> Ver exemplos em ‘ANEXO F – Vídeos | Ensaios’.

conduzido pelas emoções, referências, razão, instinto e reação, e pelo material que se mantém vital, com humor e que possa ou não colidir com as leituras e análises feitas anteriormente, testando e mantendo ou alterando a coerência da estrutura e conceitos primordiais.

A encenação é considerada, como a dramaturgia (cf. Pais, 2004), como sendo um processo autónomo de produção de sentidos, e não como uma tradução ou uma ilustração de um texto pré-existente (cf. Pavis, 2003). Toda a encenação oscila entre a construção e a desconstrução – improvisação e composição.

When the structure of the plays – which was once closed, coherent and narrative – breaks down, opens up and become what we – since the 1970s – have called a ‘text’ (in the semiotic sense, and as opposed to ‘work’ (Roland Barthes: 1973)), it becomes difficult to read and to perform this text ‘in one piece’ in a univocal manner. *Mise en scène* has the specific mission of finding a compromise between this opening of the semiotic ‘text’ and its own natural tendency to explain, justify and interpret the work performed in a univocal and conclusive manner. (...) *Mise en scène* is always unconscious, ideological, filling-in. (Pavis, 2010: 399)

Apesar de o presente encenador se preocupar relativamente com a virtude do texto<sup>75</sup>, mantém um respeito habitual à autoria e à obra, mas após a primeira leitura, toda a visão da peça muda. São criados espaços mentais criativos que se expandem com o material textual. A partir daí germina um conceito essencial e originador que condicionará toda a encenação e inicia um processo viral e contagioso de contaminação pelas informações recolhidas à volta e sobre a peça e todo o universo referencial das equipas que participam na criação e produção do espetáculo<sup>76</sup>. Passa-se então para uma nova fase de trabalho que parte de premissas simples de improvisação, a partir de ações,

---

<sup>75</sup> “La nature du Texte est donc intégralement symbolique, fonctionnant, comme le langage, de manière décentrée et sans clôture. Tout Texte est pluriel et introduit à une dissémination du sens. Le lecteur, désœuvré, perçoit dès lors la pluralité stéréographique des signifiants dans une promenade sans objet. Car le propre du texte est la traversée. L’oeuvre relève de la filiation à un auteur, au monde: elle se place sous l’ordre du Père. Le Texte, lui, est sans origine: citation sans guillemets, il se lit sans l’inscription du Père. L’oeuvre est organique. Le Texte peut être cassé. L’oeuvre fait l’objet d’une consommation. Le Texte est fréquemment illisible. Nota bene: ce qui fait d’une oeuvre un Texte, ce n’est pas l’époque historique de sa production, c’est son ouverture à la diffraction du sens.” (Barthes, 1973).

<sup>76</sup> “[T]he stage work must be compared to a mosaic, and no director can stick the fragments together. In this profusion of materials, the director is the person with the courage to cut and to clarify.” (Pavis, 2010: 398).

adereços, situações e relações presentes<sup>77</sup> na peça são propostas improvisações com esses pressupostos e materiais.

A partir da sugestão da autora, e da própria peça, de fragmentar a linha cronológica, trabalha-se não diretamente a história, nem a narrativa, mas as ações e situações, joga-se com os avanços e retrocessos temporais e de situações. Estica-se o conceito na própria encenação. Exploram-se as referências, fragmentam-se as propostas e alinham-se os resultados das improvisações consoante um sistema de decisão (cf. Burrows, 2010), que parte de um conceito original. Esse conceito original, nesta encenação tem como primeira ideia a relação do nascimento com a de violação, o medo primordial originário do momento do nascimento (cf. Freud, 1920) e a vontade de regresso ao útero, o aborto e a maternidade. A brutalidade da relação entre um bebê e uma violação. Um bebê como produto de uma violação e a beleza de um ser indefeso e amoroso. Lembra a anedota do bebê e da motosserra, chocante e violenta, mas que está ao nível do humor da peça e provoca a discussão de temas prementes e atuais<sup>78</sup>.

#### 4.3.1. sobre as decisões de Encenação

Nesta encenação, a ideia central do jogo cénico, não está, contrariamente ao que é habitual, nas encenações do presente autor - na relação das personagens, ou estabelecidas pelos intérpretes -, mas no absurdo e no humor da peça. A proposta é a de utilizar o material que a autora propõe e distendê-lo, explodi-lo, fragmentá-lo e tornar a conjugá-lo. A leitura inicial propôs isso. As leituras posteriores ao texto e o conhecimento do processo de criação da autora desta peça vêm confirmar a decisão. Os temas são demasiado fortes e violentos para serem tratados de uma forma realista, não é essa também a proposta da autora, que nos sugere a tónica no humor negro. O desenho

---

<sup>77</sup> Para um inventário de adereços, ações, relações e situações, consultar 'ANEXO C – Material de Apoio | Peça | *That Pretty Pretty* - Tabela Personagens e Elementos Cénicos.pdf'.

<sup>78</sup> Ver 'ANEXO C – Material de Apoio | Notícias'.

de encenação propõe tornar as situações ainda mais absurdas e surreais, não efetivando as ações violentas que a autora apresenta, mas deixando-as na ilusão, na citação, na referência e não na execução. Deixar ao espectador a imaginação das ações. E manter o surreal, o absurdo<sup>79</sup> e o humor. Para que se estenda a toda a peça o tom e que o conteúdo essencial na peça de Sheila atinja o espectador, e o que o faça questionar, tal como a autora assim o deseja<sup>80</sup>.

A metodologia utilizada e os pressupostos referidos levam a uma direção de atores onde se sublinha uma concepção não realista do jogo cénico com base nos formalismos dramaturgicos e nas intenções cénicas. Às diferentes áreas artísticas são partilhados os conceitos originais levando a que a concepção cenográfica proposta por Paulo Capelo Cardoso parta da ideia do interior de um útero – cerne da encenação -, translúcido, semitransparente e plastificado para permitir a realização de diversas manifestações surrealistas de expressão, servindo como ringue de ‘wrestling’, sala de violação, confessionário, salas de tortura, recreio, desejo, perda, ilusão, sonho, como se de dentro deste útero tremendamente artificial possa sair a enormidade do ser humano. Os figurinos propostos por Paulo Capelo Cardoso, em parceria com Sara Barbosa, propõem um universo pop, demasiado colorido, uma amplificação do real. Um ultrarrealismo para que a violência do que é dito e praticado seja impresso numa ficção potenciadora de reação. O desenho de luz de Pedro Carvalho, em cumplicidade com a plástica do espectáculo, envolve todo o ambiente numa espécie de néon a artificializar todo o espaço cénico, mas sem sublinhar o exagero. Para isso, contrasta luzes brancas e frias, quase gélidas, com as luzes azuis, vermelhas e o escuro absoluto. A sonoplastia<sup>81</sup> proposta pelo encenador, com o apoio dos habituais cúmplices, Marco Pereira e Miguel

---

<sup>79</sup> “As we understand it today, *mise en scène* need not be clear, readable and self-explanatory. Its role is not to mediate transmitter and receiver, author and audience, to ‘smooth’ things out’. Instead of simplifying and explicating, it remains deliberately opaque. After the clarity of Brechtianism, it instead favours ambiguity and vagueness.” (Pavis, 2010: 398).

<sup>80</sup> Ver reação à peça pela autora ‘ANEXO A – Sheila Callaghan | Sheila Callaghan – playReport.pdf’.

<sup>81</sup> Consultar ‘ANEXO D – Música’

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação*

Pereira, recorre a temas de música pop e elementos de ruído, para amplificar a reação emotiva. Todas estas propostas hiperbólicas servem de contraponto à interpretação dos actores que não sublinham o texto de Sheila Callaghan na sua violência. Pelo contrário, tentam criar situações de humor (negro), como forma de planificar a brutalidade dita. É nesta irrealdade plástica que as questões - porquê esta peça, porquê hoje -, voltam a surgir. Seria uma resposta fácil atirar com as notícias de morte, espancamento e violação, que nos assolam diariamente. Não são essas as razões. São outras e mais fundas, mais remotas. É anterior ao amor, é anterior à humanidade. Chama-se Medo. Um dos mais antigos, profundos e ancestrais motores de acção e reacção do ser humano como ser vivo.

Sheila Callaghan escreve *That Pretty Pretty; Or, The Rape Play* respondendo a uma encomenda do colega e encenador Kip Fagan, fazendo frente com punhos bem cerrados a todas as peças que explodiam na miríade norte-americana de teatro com referências de misoginia, machismo, chauvinismo e exploração da violência masculina sobre o género feminino. Sheila troca as voltas e coloca os jogos de género como forma estilística de grito feminista – humanista?! Ela cruza Abu Ghraib com a personagem disruptiva de Jane Fonda, a guerra no Iraque com clínicas de abortos, aeróbica com estupro, gelatina com homicídio, perversidade com beleza. Tudo isso com um humor corrosivo e uma velocidade vertiginosa que nos deixa sem fôlego. E é nessa vertigem, nessa voragem, nessa alienação, que se inscreve esta encenação. É nessa fuga para a frente que se enfrenta e estuda e se reflete e se representa este Medo. É sem parar, continuamente reagir. A explodir em respostas e risos e esgares. É longe de qualquer ‘inyerface’. É longe de qualquer paixão ou amor. É medo puro, destilado em sucessões contínuas de gestos, palavras, acções. Correr à frente do que nos persegue. E pergunta-se, ‘quando é que se pára? Onde está a vida? Onde está o amor? É só isto? Sobrevivência?’. Responde-se com as palavras da própria autora: “Fetus fetus fetus fetus holy fucking shit I love the fetus and Jesus loves the fetus too, and just remember it ain’t where life begins but where LOVE begins...” (Callaghan, 2007: 9) Nunca se ama demais. A morte é outra coisa! (Cardoso, 2009).

### 4.4. sobre a representação do medo em *That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação*

Finalmente estamos prestes a chegar ao nosso destino, àquilo que estivemos a preparar desde o início desta viagem, desde as citações iniciais sobre o medo, até à representação do medo em *That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação* de Sheila Callaghan numa encenação de Nuno M Cardoso. Após estabelecidos os conceitos de

representação e de medo, após estabelecido o estilo de representação, após um entendimento da peça e dos conceitos do espetáculo e identificados os momentos referenciados a situações de medo, chegamos à explanação das opções e decisões cênicas tomadas para representar esses momentos.

Apenas uma nota paralela, as referências literais a medo no discurso da peça, referidas no capítulo 4.2 sobre o medo em *That Pretty, Pretty; Or, The Rape Play*, no espetáculo, só a última, que faz parte da didascália é que será abordada, as duas primeiras farão parte apenas do discurso verbal, escrito na peça e oral no espetáculo, e a terceira foi suprimida do espetáculo nos cortes dramaturgicos efetuados.

As soluções cênicas - e não só cênicas - encontradas para os momentos de Medo inventariados no capítulo acima mencionado são:

M1<sup>82</sup>, a referência encontra-se no título, estando presente no material de apresentação e divulgação do espetáculo, nomeadamente na desolação e coloração pálida das fotos presentes no cartaz<sup>83</sup> de um quarto abandonado com a cama desfeita e de uma porta entreaberta por onde se pode imaginar uma cena de um crime perpetrado para lá da porta.

M2<sup>84</sup>, as duas atrizes encontram-se imobilizadas e a atriz que interpreta Agnes – Diana Sá – desacelera o discurso na frase específica, faz tremer um pouco a voz, e diminui o volume em “[e]u não quero...”, [momento de Medo] voltando depois a acelerar o discurso e mantendo-o sem tremor.

M3<sup>85</sup>, Valerie / Teresa Arcanjo está no centro ao fundo a procurar furiosamente algo no meio das almofadas brancas de penas, enquanto Rodney / Emílio Gomes está no centro à esquerda virado para Agnes / Diana Sá que está ao centro virada para ele, a usar

---

<sup>82</sup> M1 - pg. 1: “*That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação*”

<sup>83</sup> [DVD02] Anexo I – Divulgação | Cartaz | TO\_MUPL\_prettypretty\_2010\_TTaborda.pdf.

<sup>84</sup> M2 - pg. 2 : “AGNES - Então vamos ser apanhadas. Ou qualquer coisa. Eu não quero... hum...”. DVD01 [4’00”].

<sup>85</sup> M3 - pg. 6 : “VALERIE mete a mão na carteira e saca uma pistola. RODNEY (cont.) - Espera. VALERIE atinge RODNEY na cabeça. O sangue espalha-se na parede e no chão.”. DVD01 [6’24”].

uma gravata que usa para lhe vendar os olhos e é o ato de dar um nó com a gravata para o vendar que representa o apontar da pistola. O apertar do nó, vendando os olhos, representa o disparar da pistola. Rodney / Emílio Gomes desacelera e diminui o volume de voz para dizer “Espera...” [momento de medo], há uma paragem de cerca de três segundos em que os atores ficam parados, começa a surgir uma luz vermelha e depois as atrizes continuam a cena, ainda mais frenéticas, ficando Rodney / Emílio Gomes morto de pé.

M4<sup>86</sup>, Rodney / Emílio Gomes está de pé, à esquerda baixa, virado para o público com uma das almofadas brancas debaixo do braço esquerdo e Owen / Nuno M Cardoso está de pé, à direita baixa, também virado para o público no meio de almofadas brancas, enquanto Agnes / Diana Sá, anda excitada de um lado para o outro, apalpando Owen / Nuno M Cardoso, ou provocando Rodney / Emílio Gomes. No potencial momento de violência e de provocação de medo, Rodney / Emílio Gomes sobe o tom e o volume de voz, cerrando um pouco os dentes e vociferando para o público, arrastando um pouco, “CALA-TE meu.”, aperta com a mão direita a almofada enquanto Agnes / Diana Sá continua alegremente a menear-se no centro do palco.

M5<sup>87</sup>, mais uma vez a situação é representada na derrisão total da proposta da autora, Rodney / Emílio Gomes não está em cima de Agnes / Diana Sá, mas está agarrado à almofada, a apertá-la e a entusiasmar-se com a almofada e o discurso, enquanto Owen / Nuno M Cardoso está a ser enlaçado com as plumas de Agnes / Diana Sá e não a acender cigarros e a colocá-los no corpo dela como sugere a didascália da peça

---

<sup>86</sup> M4 - pg. 17: “RODNEY agarra AGNES pelo cabelo. Ela não reage.”. DVD01 [18’05”].

<sup>87</sup> M5 - pg. 17: “RODNEY empurra AGNES para a cama, põe-lhe o joelho nas costas enquanto continua a agarrar-lhe o cabelo, e começa a rasgar-lhe a roupa. Uma vez mais ela não reage. De facto, tudo parece ter um efeito calmante e agradável sobre ela. OWEN saca de um maço de cigarros. Começa a acendê-los um a um e a colocá-los no corpo de AGNES.”. DVD01 [18’15”].

M6<sup>88</sup>, neste momento, em vez de torturar como em Abu Ghraib, atando e dando choques elétricos, Rodney / Emílio Gomes, verte água de dentro de um cantil de metal para o chão, enquanto Agnes / Diana Sá coloca-se alegremente debaixo para beber e banhar-se com a água que cai, numa atitude animal, provocadora e de prazer.

M7<sup>89</sup>, finalmente temos uma primeira ação com adereço literal, a utilização de uma pistola, no entanto é retirada do bolso das calças e não do casaco como sugerido, e é disparada para o chão na direção das almofadas e não contra a cara de Agnes. Antes do primeiro disparo há uma imobilização dos três atores, e Agnes / Diana Sá berra “Nem penses em sair do quarto porra”. Disparo na indicação de uma batida nas didascálias, Agnes / Diana Sá diz com a voz num fio “Espera.”, ao mesmo tempo que Rodney / Emílio Gomes estica o braço esquerdo em direção à atriz, segurando com as pontas dos dedos o cantil vazio apontado para baixo e a mostrar surpresa paralisado. Pausa. Segundo disparo novamente para o chão, demonstração de prazer de Owen / Nuno M Cardoso. Pausa. Agnes / Diana Sá deixa-se cair estatelada no chão, enquanto Rodney / Emílio Gomes continua estático com o braço esticado. Terceiro tiro, respiração de prazer de Owen / Nuno M Cardoso. Pequena pausa. Quarto tiro, idem. Esta repetição substitui o crescendo de violência que Sheila Callaghan propõe com a utilização da marreta, o bater em Agnes com ela e o jorrar de sangue.

M8<sup>90</sup> é uma cena em que Rodney / Emílio Gomes conta uma história de guerra ao microfone como um momento épico de filme de série b, a música<sup>91</sup> em crescendo

---

<sup>88</sup> M6 – pg. 18: “*RODNEY começa a atar AGNES ao estilo de Abu Ghraib. Enfia-lhe uma fronha na cabeça e liga fios eléctricos às suas mãos. RODNEY - Ele deixou-me começar contigo, ele NUNCA faz isso. Ele dá-lhe cinco choques, e de cada vez ela grita de prazer.*” DVD01 [18’35”].

<sup>89</sup> M7 - pg. 18-19 “*OWEN mete a mão no casaco e saca uma pistola. AGNES (cont.) - Espera. OWEN atinge AGNES na cara. De seguida tira uma catana do casaco e começa a golpeá-la. OWEN - Zás. Sente a lâmina. Deliiii-cioso! A seguir tira uma marreta do armário e começa a bater-lhe com ela. O sangue atinge a parede.*” DVD01 [19’20”]

<sup>90</sup> M8 - pg. 24-25: “*RODNEY - E entraram pela caverna aos gritos, e os atira-caca que estavam lá dentro passaram-se e desataram a correr para saírem pelo outro lado, e eu e o Charlie e o Artie e o Howie e o Rudy e o Jimmy e o Gary estávamos à espera com lanças-chamas, e então quando o atira-caca vinha na nossa direcção nós incinerámo-lo. Mas ele ainda corria. Então incinerámo-lo outra vez, e ele continuava a correr. Corria às voltas num pequeno círculo. E estava a arder. E a pele dele estava a derreter e a cair. E havia gritos mas não era ele. Eram outros atira-caca dentro do tubo de caca. Eles também saíram a correr. Também ardiam. Eram muito mais pequenos que o primeiro atira-caca. Metade do tamanho dele. E havia um mesmo muito pequeno.*” DVD01 [29’30”].

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

utilizada é do filme do Quentin Tarantino *Kill Bill*, com sonoridade latino-americana, está um foco de luz branco com abertura redonda a iluminá-lo, enquanto os outros três estão sentados na penumbra avermelhada a assistir e a ouvir a história. A história vai ganhando velocidade com a música e a luz vai aumentando de intensidade, Rodney / Emílio Gomes vai sublinhando expressões como “atira-caca” e “tubo de caca” arrastando a voz, dizendo num tom mais grave, rouco e lento. A cena termina com Valerie / Teresa Arcanjo a bater violentamente com um capacete militar no chão, terminando a música e mudando a luz para tons de azul claro e branco. Pausa curta com todos imobilizados.

M9<sup>92</sup>, Valerie / Teresa Arcanjo está deitada bucolicamente de barriga para baixo em cima das almofadas brancas à direita baixa a olhar para o público com um sorriso Agnes / Diana Sá atirou-se para cima dela e está por cima numa posição de submissão de wrestling, mas a mostrar tristeza choramingando, e a bater com mão no chão a render-se como se fosse ela que estivesse submissa na posição da luta. Rodney / Emílio Gomes está no centro esquerda, de mãos nos bolsos, com ar tímido, ombros meio encolhidos a olhar para os quilos de gelatina que caíram de uma caixa na teia, momentos antes, Owen / Nuno M Cardoso está de gatas à direita alta, também a olhar para a gelatina vermelha. Olham um para o outro e saltam para os braços um do outro, pinchando juntos num misto de dança, luta, brincadeira agarrados um ao outro, até caírem no chão depois de cinco saltos juntos, substituindo neles a luta que a autora propõe para elas. Pausa e param todos deitados no chão.

---

<sup>91</sup> [DVD02] ANEXO D – Música | 05\_RodStory\_Don't Let Me Be MisunderstoodKILL Bill\_cut.mp3 Santa Esmeralda.

<sup>92</sup> M9 - pg. 33: “Momentos depois VALERIE torna-se *agressiva*. *Espanca* AGNES com a sua almofada até que AGNES *grita de medo*.”. DVD01 [32'50”],

M10<sup>93</sup>, Valerie / Teresa Arcanjo está de branco sentada no centro ao fundo, no meio de almofadas brancas, Agnes / Diana Sá está ao lado dela à direita alta de pé com galochas e impermeável vermelhos. Estão ambas paradas e serenas, o discurso é suave e sincopado.

M11<sup>94</sup>, Agnes / Diana Sá ajoelhou-se nas almofadas junto a Valerie / Teresa Arcanjo e mostra duas pequenas pistolas de plástico que tinha escondidas atrás das costas e vai disparando para o ar, provocando pequenos ruídos. Os disparos são tremidos e mínimos devido à dimensão das pistolas.

M12<sup>95</sup> é a cena paradigmática da representação do medo na peça e em que nos deteremos mais detalhadamente. Para analisarmos as soluções tomadas para esta cena, temos de voltar um pouco atrás, aos diferentes níveis de leitura das cenas, da peça e do espetáculo e às referências do encenador que vão além do material presente na peça. Para além da recorrência de ações e situações e de mundos paralelos, têm de ser pensados quatro níveis de realidade / ficção: o nível de realidade que é a do espectador que assiste, onde a violação é representada com a utilização de uma motosserra, um monte de gelatina, uma Minnie Mouse, um canivete com abertura de lâmina em rotação, uma almofada branca de penas que é perfurada pela lâmina do canivete – a atriz Teresa Arcanjo [Valerie] sentada no meio de almofadas brancas, ao centro no fundo do palco vai tirando penas, e atirando-as calmamente pelo ar; o ator Nuno M Cardoso [Owen] aciona a motosserra, mantendo-se imóvel, de pé, do lado esquerdo do palco; a atriz

<sup>93</sup> M10 - pg. 49: “Uma bomba explode por perto. As mulheres protegem a cabeça. Caem pedaços de estuque do tecto.”. DVD01 [56’10”].

<sup>94</sup> M11 - pg. 50 “AGNES saca uma arma. Ela levanta-a para atingir VALERIE, o seu braço treme.”. DVD01 [56’40”].

<sup>95</sup> M12 - pg. 52-53 “OWEN dá um estalo na cara de AGNES. Ela cai. Ele agarra VALERIE pelo pescoço. OWEN - Agora vou-te violar, Valerie. VALERIE acena. Com dignidade, deita-se para trás e abre as pernas. AGNES - NÃO OOOO! VALERIE - Está tudo bem, Agnes... OWEN prepara-se para a violação. (...) “OWEN começa a violar VALERIE enquanto AGNES observa horrorizada em silêncio. AGNES começa a chorar. OWEN (cont.) - Olha, a tua irmã chora! Mas tu não vertes uma lágrima Valerie. És tão digna. Tu não vais chorar, pois não? VALERIE - Não. OWEN - Eu sei que não. Tens classe demais para isso. És digna e heróica. VALERIE - Obrigada. OWEN - Não tens de quê. (*ele vem-se*) Já acabei de te violar, Valerie. Portaste-te lindamente. VALERIE - Obrigada. OWEN - Agora vou meter-te uma granada na vagina e vou puxar a cavilha. Está bem? VALERIE - Está bem. OWEN - Está bem. AGNES - Seu cabrão! Ela carrega sobre OWEN. OWEN atira-a de novo para o chão. Então ele tira uma granada do bolso. OWEN - O que aqui faço hoje, faço-o pelo bem do meu país, do meu povo, e por toda a humanidade. Ele mete a granada na vagina de VALERIE. Ele fecha os olhos. OWEN - (calmamente) Boa noite, mestre. Ele puxa a cavilha. Os três encolhem-se.” DVD01 [

Diana Sá [Agnes] mantém-se imóvel de pé do lado direito do palco<sup>96</sup>. O primeiro nível de ficção – mais superficial - que é a de Owen a escrever um argumento e que pega na história de seu amigo / irmão Rodney - o ‘gang bang’ em que ele participou na guerra, onde colocaram a granada na vagina da mulher violada e puxaram a cavilha. O segundo nível de ficção onde Owen descreve a Rodney o argumento / guião que está a escrever e refere a violação da portoriquenha pelo segurança, pelo enfermeiro e pelo médico neurocirurgião. O terceiro nível de ficção onde a personagem interpretada por Valerie (que pertence ao primeiro nível de ficção, mas que mantém o mesmo nome, neste segundo nível) é violada pela personagem Owen, interpretada por Owen, no filme de Owen, e lhe coloca uma granada na vagina. Personagem de Valerie que é baseada – numa criação de Owen, criação de Sheila – numa portoriquenha que chacina conservadores de direita anti-aborto que é baseada – numa criação de Sheila – em ativistas anti-aborto extremistas norte-americanas. Para além disto, foram também analisadas as relações e ações entre e das várias personagens e, como já referido, as referências que o encenador usou.

Do inventário de ações e relações de personagens salientam-se as seguintes:

Rod e Owen irmãos? (Relevante?)

Rod está de licença uma semana.

Rod fala sobre a guerra onde matou imensa gente.

Rod diz que qualquer pessoa com uma espingarda e consciência pode fazer o que ele faz.

Agnes e Valerie irmãs? (Relevante?) Apesar de ser dito que têm uma relação homossexual (incestuosa?) uma com a outra.

---

<sup>96</sup> ver imagem em [DVD02] Anexo E – Imagens | Produção Cão Danado – Oficina – Teatro Taborda | Espetáculo | IMG\_2364.jpg.

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a *Peça de Violação*

Owen escreve sobre as gajas dos abortos que têm um blog e ao escrever está a ficcionar os factos. Portanto não poderemos ter a certeza se Valerie e Agnes são produto de Owen ou suas musas inspiradoras. E sendo autobiográfico o filme, introduz o relacionamento Owen com Agnes.

Valerie tem um blog.

Valerie fodeu com Rodney na festa dos chapéus. [Q1]

Valerie mata Rodney. [Q1]

Valerie e Agnes têm uma relação lésbica e são irmãs e perderam a irmã mais nova na explosão da clínica dos abortos. [Q1]+[Q4]

Valerie andou a foder com o marido de Agnes – Owen.

Agnes e Owen têm uma relação. [Q2]

Owen diz que Agnes é uma má foda.

Owen e Rodney têm uma relação homossexual latente e são irmãos.

Owen diz que ama Rodney e quer ter um filho dele. [Q3]

Owen não olha para Valerie. [Q3]

Rodney tem uma relação com Valerie. [Q3]

Valerie espanca Agnes. [Q3]

Valerie e Agnes são atrizes conhecidas de Owen e Rodney.

Valerie é/faz porto riquenha e fufa e foi fodida por dois empresários e por isso odeia os homens [Q1]+[Q3]+[Q4] e fodeu o marido de Agnes acusando-o de violação, é stripper e é o cérebro de toda a cena escreve o blog compra a câmara e a pistola escreve o manifesto e andam de carripana a percorrer todas as convenções pró-vida a matar gajos.

Valerie é agredida e depois violada no hospital pelo segurança e depois pelo médico e pelo enfermeiro.

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

Agnes é / faz de bulímica e conta à irmã que a mais nova morreu na explosão e mata Valerie porque ainda está sentida por a irmã ter fodido com o marido e dá-lhe um tiro.

Owen repete ações de servir de Jane.

Owen: “duas raparigas que iam assistir a convenções pró-vida, matavam homens e depois escreviam sobre isso no seu blog? Eu comecei a escrever sobre isso inicialmente. Mas depois fiquei fascinado com a guerra, e assim as raparigas como que se transformaram numa legião de rebeldes feministas pró-iraquianas” (Callaghan, 2007).

Owen: “Bem, eu não diria que tenho uma visão “deprimente” da vida *per se*. Mas sou da opinião que os seres humanos são uma espéciezita bem cruel... No meu ponto de vista, não estou a criar personagens repreensíveis, estou apenas a dar voz ao que nunca é dito.” (Callaghan, 2007).

Examina a plateia e aponta para visão da própria Sheila.

Owen / Sheila: “Certamente não espero que toda a gente goste. Este tipo de trabalho é polarizador. Algumas pessoas não querem ver a verdade. Mas o que lhes pergunto é, porque é a “verdade” tão controversa? ...não as considero como personagens “femininas”. Considero-as pessoas. Sou um observador da condição humana, independentemente do género. Sou indiferente em relação ao género, por assim dizer.” (Callaghan, 2007).

Das referências do encenador, a Minnie Mouse é uma referência pop Disney, infância, universo de fantasia, de sonho de crianças de princesas e príncipes e castelos, personagem feminina, que tem um relacionamento com Mickey Mouse, mas que surge

originalmente como uma *flapper*<sup>97</sup>, independente e feminista. É também referência de primeiro concerto / performance de encenador, onde em concerto usou como contraponto ao que era expressado violentamente em palco, nas temáticas e na forma, uma tshirt do Mickey Mouse, apresentando o pop em oposição ao provocatório, obscuro e violento. Aqui, o propósito é o mesmo e o jogo é feito no feminino, pela autora e pela encenação. Há aqui uma autoreferência, para além de se propor o universo musical como origem do teatro e da performance para o autor. Minnie mexe braços e pernas deitada em cima de gelatina, que foi filho / aborto de Owen com Rodney, sem conseguir sair do sítio. Esta impotência do boneco e do aborto e do passado e da infância na violação e no filho impossível dos violadores é a epítome da encenação. Também não é descuidado o aspeto estético de conjugação de cor do boneco preto e vermelho sobre gelatina vermelha. Paralelamente, com Valerie / Teresa Arcaño a soltar penas da almofada e atirá-las candidamente para durante a violação, representando a destruição da infância, da inocência, da pureza, quer nas penas brancas, almofada branca rompida pela lâmina, quer pela incapacidade / impossibilidade da Minnie se poder mover, tudo isto acompanhado pelo som violento da motosserra.

A motosserra surge de um dos bastiões do horror, o filme *Texas Chainsaw Massacre* nas duas primeiras versões, a primeira e original, suja e tremenda, filme paradigmático de ‘exploitation’ em que as protagonistas femininas são sujeitas a tortura, aprisionamento, violência brutal e sádica, e na segunda versão, o ‘remake’, versão mais pop, mais limpa e depurada. Ambas as estéticas propositadamente presentes – muitos elementos ‘pop’ nos figurinos, adereços, iluminação, banda sonora e cenografia, contrapondo com momentos cénicos mais sujos, brutos, e imagens vídeo no mesmo tom

---

<sup>97</sup> “Flappers were young women in the 1920s whose dress, hair style, and attitude were much different than the Gibson girl, the image of the ideal woman just a generation earlier. Flappers dressed somewhat like a boy: wore short skirts, bobbed their hair, listened to jazz, and flaunted their disdain for what was then considered acceptable behavior. Flappers were seen as brash for wearing excessive makeup, drinking, treating sex in a casual manner, smoking, driving automobiles and otherwise flouting social and sexual norms” (Rosenberg, n.d.).

que a primeira versão do filme de terror – neste *That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação*. Há também uma outra referência para o autor que conjuga sexo, violação e motosserras, um ‘snuff movie’ brasileiro intitulado *sexo e motosserras*. Na utilização do vídeo projetado, para além das aparições em direto de Jane Fonda – a substituir a proposta da autora de aparição em vídeo gravação televisiva – são utilizados três excertos videográficos de três filmes, apresentados no mesmo momento – durante a conversa entre Owen e Rodney, na descrição do primeiro da ideia que tem para o argumento do filme que vai realizar –, *Barbarella*, de Roger Vadim, e nos filmes ‘hardcore’ do mais premiado realizador porno de Los Angeles, Jack the Zipper<sup>98</sup>, com os filmes *Squealer* e *Peep Show*. As razões para a escolha destes filmes advém da ideia de objetificação da mulher como produto de consumo sexual – o ‘sexploitation’ – tendo como paradigma máximo os filmes porno ‘hardcore’, e de Jane Fonda, não só referida na peça, que para além de símbolo sexual e ícone é conhecida por ser ativista – uma das mais conhecidas e controversas contra a guerra do Vietname, mas também contra a guerra do Iraque e a violência contra as mulheres a participar nisso. Mas a escolha dos excertos de vídeo apresentados também não é inocente. A escolha da cena de *Squealer*, tal como a de *Peep Show*, prendem-se à utilização de ‘bondage’ – amarrar com cordas, e coartar os movimentos – tal como em Abu Graib, e à presença da personagem masculina que vem para violar, tal como em *That Pretty Pretty*. Mas tanto num caso como noutro, as personagens femininas interpretadas por Kimberly Kane e Audrey Hollander conseguem libertar-se das cordas que as amarram, no primeiro caso, as mulheres interagem uma com a outra e dominam o homem e no segundo Sasha Grey é quem decide, também depois de se libertar das cordas que a amarravam, quais os pénis

---

<sup>98</sup> Jack the Zipper trabalha para a atriz e produtora porno Jenna Jameson – a maior produtora feminina de porno mundial e que é usada pela associação anti-porn como referência máxima do movimento – e com a protagonista Sasha Grey que defende a liberdade de escolha da mulher em fazer porno e usar o corpo como quer. Feminismo em quarto grau?

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

a praticar *felatio* no ‘glory hole’<sup>99</sup> ‘gang bang’. E Jane Fonda como nos propõe a autora, ícone feminista e símbolo sexual e mulher abusada e redentora que surge no filme *Barbarella*, e a cena escolhida é a da máquina de prazer, onde *Barbarella* atinge o orgasmo com uma máquina inventada com esse propósito, mais uma vez a redução – neste caso praticamente ausência, mantém-se pois foi um homem a inventar a máquina referida - da presença masculina na relação e prazer sexual da mulher.

E por último, as referências a violação. Tanto em Q1 como em Q2 há referências a violação - Q1 violação de mulher a homem, Q2 violação de homem a mulher -, mas não se chegam a concretizar pois as vítimas são mortas antes de isso potencialmente vir a acontecer, como sugeriam. Rodney sugere que a empregada de hotel Jane poderá ser violada muitas vezes se não for simpática. A hipótese de que o marido da bulímica [Agnes] tenha violado a portorriquenha [Valerie]. Agnes diz que gosta de ser violada [e espancada] no trio coral feminino com Valerie e Jane. Valerie, no filme de Owen, está no hospital, e diz que foi violada / agredida muitas vezes. Owen viola Valerie no filme de Owen.

Nas referências diretas de outros encenadores assinalam-se na beleza poética, Klaus Michael Grüber, na violência e exposição física Jan Fabre, na conjugação de várias linguagens como vídeo, som, imagem, etc, Robert Lepage, e nos iconoclastas Frack Castorf, René Pollesch e Romeo Castellucci. Artaud e Kantor surgem a par na memória com as referências musicais ‘gore’ de Skinny Puppy’ e pós-apocalípticas e industriais de Einstürzende Neubauten, com as suas ‘performances’ mais brutais e radicais.

Neste caldinho referencial – para além de tudo o que não está identificado e impossível de enumerar na sua quase infinitude – surge a proposta de encenação de

---

<sup>99</sup> Pénis que surgem introduzidos em buracos, não aparecendo mais nenhuma parte do corpo masculino (objetificação do sexo masculino? Ou pelo contrário, para um público masculino heterossexual a presença do rosto masculino não tem importância?).

M12. Tal como em M10 e M11, Valerie / Teresa Arcanjo está sentada, vestida de branco, com unhas e lábios pintados de vermelhos, no meio de almofadas brancas ao fundo, no centro, tem uma almofada no colo, uma navalha na mão direita, com a qual perfurou a almofada do colo e vai atirando paulatinamente para o ar penas brancas da almofada. Agnes / Diana Sá está de joelhos ao seu lado esquerdo, à direita de cena, de ‘collants’ azuis-acinzentados claros, de galochas e impermeável vermelhos. A iluminação é clara e azulada. A gelatina vermelha ao centro está coberta com um lençol branco. O plástico que cobre o chão ganha as cores da iluminação. Owen / Nuno M Cardoso de bata branca, calças pretas e botas militares, entra da direita alta com um saco de compras com uma motosserra dentro, e um boneco Minnie Mouse no braço esquerdo. À sua entrada as duas mulheres olham para ele e Agnes / Diana Sá levanta-se. Ele cantarola *Pretty Baby* e tira o lençol de cima da gelatina e atira-o para fora de cena, vão continuando a falar calmamente, mas em tom provocatório. Ele pousa o boneco ligado, que vai mexendo os braços e as pernas, de costas em cima da gelatina e regressa à esquerda de cena, tirando a motosserra do saco e apontando-a para elas. Aí Agnes / Diana Sá eleva um pouco o tom de voz, mas mantendo o ritmo calmo e pausado, e levanta os braços como se lhe estivessem a apontar uma arma. Valerie / Teresa Arcanjo continua calma e serena. O tom de discurso é como se estivessem a falar de qualquer assunto corriqueiro, mas com um pouco de falsete. Ele avisa que vai violar Valerie / Teresa Arcanjo e pede que a irmã assista. Liga a motosserra por duas vezes, calma e serenamente, representando assim a violação. Mas mantêm-se todos nos mesmos sítios e praticamente imóveis. Depois pousa a motosserra e calmamente diz que vai introduzir uma granada na vagina de Valerie / Teresa Arcanjo e o que faz é tirar a bata branca e dobrá-la no chão. Valerie / Teresa Arcanjo continua lentamente a atirar penas para o ar. De resto a imobilidade é quase total, exceto o boneco da Minnie Mouse que continua a

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a *Peça de Violação*

mover os braços e as pernas no mesmo sítio, deitada em cima da gelatina. A representação do medo é expressa na imobilidade / paralisia e na ligeira alteração do tom de voz, ficando um pouco mais agudo e acelerado. As pausas entre discursos ficam mais enxutas e tensas, para além das cores frias e azuladas em contraste com os vermelhos fortes, a iluminação forte e os adereços – almofadas, penas, navalha, motosserra e boneco. Não há contacto físico entre os intérpretes, tudo se estabelece no discurso, nas pausas, nas respirações, nos gestos ligeiramente pronunciados, desenhados e estilizados. E assim, este capítulo surge-nos como princípio de conclusão deste trabalho complementar à encenação do espetáculo apresentado em novembro de 2010 no Teatro Taborda.

## Conclusão

No filme *O Medo*, de Roberto Rossellini, com a atriz Ingrid Bergman, o título original é *Non Credo Piu' All'Amore. (La Paura)* surge apenas como subtítulo. O argumento baseado na obra de Stefan Zweig, *Die Angst*, aborda a chantagem que uma mulher casada é vítima, por ser infiel ao seu marido. O medo provoca-lhe angústia que por sua vez é potenciada pela traição. Aqui há também uma traição, entre irmãs, mas o tema central não é a traição, mas a mulher, a violência, a guerra, a tortura, a violação e o medo. Aqui, neste espetáculo, ao contrário do filme – exceto no final do filme -, ainda se acredita no amor. E é daí que se parte para o enfrentar dos temas brutais que a autora propõe, com humor – negro, mas humor – e derrisão. Neste ensaio tentou-se apresentar um enquadramento ao objeto criado em projeto, e a tentar responder a algumas questões e ambições que o trabalho de projeto propôs. E à questão de como representar o Medo, a resposta é-nos dada pela autora Sheila Callaghan<sup>100</sup>, mais uma vez, com muito humor negro. E foi através da leitura feita que tentámos tanto como no projeto, como neste ensaio dar resposta a essa tarefa.

Relembramos os conceitos de representação: a representação teatral não apenas o espetáculo, que existe num determinado momento e num determinado lugar cénico numa relação comunicacional de ator com espectador, como um acontecimento único num determinado momento e que torna presente algo que está ausente e que constrói referências de si própria sem ser imitação de um mundo de ideias, e como Dort propõe “uma nova definição de representação teatral, não como uma montagem estática conjunta de pedaços de signos nem como um metatexto, mas mais como um processo dinâmico que ocorre no tempo e é efetivamente produzido pelo ator.” (cf. Dort, 1988).

---

<sup>100</sup> Ver [DVD01] ANEXO A – Sheila Callaghan | Sheila Callaghan – playReport.pdf.

E de Medo: o medo é uma emoção primária de reação a um estímulo real, hipotético ou imaginário. Esse estímulo é muitas vezes um perigo ou uma ameaça, sendo que o medo está associado à autopreservação e aos instintos, mecanismos primordiais de sobrevivência e preservação da espécie, o medo primordial é o medo da morte, o medo da destruição ou corrupção da própria estrutura da vida. O medo pode ser considerado pela origem do estímulo como interior (medo cognitivo) ou exterior (medo reativo) e ser medido na sua intensidade, apresentando-se na sua forma mais pronunciada como terror. Tem também associadas algumas perturbações emocionais, como por exemplo, a ansiedade, a preocupação, o nervosismo, o pavor, a fobia. As respostas físicas ao medo são as de fuga ou paralisia, e numa descrição neurofisiológica trata-se de uma ativação do sistema nervoso autónomo e de um “conjunto de respostas associadas, i.e., acompanha-se da segregação da adrenalina, de alterações do ritmo cardíaco e de alterações metabólicas, como o aumento de insulina” (Freitas-Magalhães & Batista, 2009: 3), sendo controlado por um circuito neuronal localizado na zona da amígdala.

Identificamos o estilo de representação de emoções de distanciamento – onde teremos sempre o jogo entre ator e personagem a mostrar as emoções representadas, propostas e exigidas pela cena e pela encenação – passamos para os momentos na peça de potenciais situações provocadoras de medo e como são resolvidas no espetáculo.

Finalmente tecemos as linhas finais sobre as escolhas de encenação. Vermelho, azul, pausas, respirações, derrisão total do discurso da violência da autora. Provocação pelo absurdo, pelo jogo e pelo humor, mantendo no discurso a violência e o medo. A representação do medo projeta-se no discurso, na modulação do tom, mais fraco, mais agudo, tremido, com sínopes, nas ações, na paralise, nas respirações contidas e nos gestos.

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação*

Por último, esperamos que com este trabalho de projeto fique mais claro o objeto e propósito do espetáculo *That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação* de Sheila Callaghan com encenação de Nuno M Cardoso.

## Referências

- Adorno, T. (1982). *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.
- Allain, P.; Harvie, J. (2006). *Theatre and performance*. London: Routledge.
- Antunes, D. A. (2002). A MAGNANIMIDADE DA TEORIA, INTERPRETAR A ÉTICA EM TEORIA DA LITERATURA, DAVID JOÃO NEVES ANTUNES, III. Emoções, tragédia e pequeno almoço. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Aristóteles. (1991). *Rhétorique*, (C. Ruelle, Trad.), Paris: Librairie Générale Française.
- Aristóteles. (1998). *Retórica*. (M. A. Júnior, P. F. Alberto & A. N. Pena, Trad.). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Aristóteles. (2005). *Retórica*. (2ª ed.). (M. A. Júnior, P. F. Alberto & A. N. Pena, Trad.). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Aristóteles. (2004). *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Artaud, A. (s.d.). *O Teatro e o seu Duplo*. Lisboa: Minotauro.
- Arnold, M. (1960). *Emotion and personality*. New York: Columbia University Press.
- Auslander, P. (1997). *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London & New York: Routledge.
- Auslander, P. (1999). *Liveness*. London & New York: Routledge.
- Auslander, P. (2003). *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. London & New York: Routledge.
- Banu, G., Blezinger, M. (1993). *Klaus Michael Grüber... Il faut que le théâtre passe à travers les larmes*. Paris: Éditions du Regard.
- Barata, J. O. (1991). *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

- Barba, E. (1995). *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. London and New York: Routledge.
- Barba E.; Savarese, N. (1991). *The secret art of the performer: A dictionary of Theatre Anthropology*. London and New York: Routledge.
- Barrett, L.F.; Haviland-Jones, J.M.; Lewis, M. (Eds). (2008). *Handbook of Emotions* (3<sup>rd</sup> Ed). New York: The Guilford Press.
- Barrett, L. F. (2009). 'Variety is the spice of life: A psychological construction approach to understanding variability in emotion', *Cognition & Emotion*. London: Psychology Press.
- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang.
- Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. (P. Foss, P. Patton & P. Beitchman, trad.). New York: Semiotext(e).
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. (S. F. Glaser, trad.). Michigan: University of Michigan.
- Becker, G. (2009). *O dom do medo*. (L. Santos, Trad.). Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Benjamin, W. (2000). *Oeuvres*. Paris: Gallimard.
- Beuys, J. (2010). *Cada Homem um Artista*. Porto: 7 nós.
- Boal, A. (2001). *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press.
- Boal, A. (2002). *Games for Actors and Non-Actors*. (2<sup>nd</sup> Ed.). London: Routledge.
- Bogart, A. (2001). *A Director Prepares, Seven Essays On The Art and Theatre*. London and New York: Routledge.
- Borges-Duarte, I.; Henriques, F.; Dias, I. M. (Eds). (2000). *Texto, Leitura e Escrita – Antologia*. Porto: Porto Editora.

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

Borie, R.; Rougemont, M.; Scherer, J. (1996). *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*. (H. Barbas, trad.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Brachman, R. J.; Levesque, H. J. (2004). *Knowledge Representation and Reasoning*. San Francisco: Elsevier.

Brecht, B. (1957). *Estudos Sobre Teatro*. Lisboa: Portugália Editora.

Brook, P. (1968). *The empty space*. Harmondsworth, Middlesex, UK: Pelican, Penguin Books.

Brook, P. (1987). *The shifting point*. New York: Theater Communications Group.

Brook, P. (2008). *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro.

Burrows, J. (2010). *A Choreographer's Handbook*. London and New York: Routledge.

Caldas, A. C. (2008). *Viagem ao Cérebro e a algumas das suas competências*. Lisboa: Universidade Católica Editora.

Callaghan, S. (2007). *That pretty pretty; or, the rape play*. Retirado de <http://www.sheilacallaghan.com/> (acedido 2009/12/02).

Callaghan, S. (2009). *That Pretty Pretty; or, The Rape Play*. New York: Samuel French Inc. ISBN/A SIN: 978-0-573-69690-9

Callaghan, S. (n.d.). Sheila Callaghan, <http://www.sheilacallaghan.com/> (acedido 2011/06/12).

Cardoso, N. M. (2009). 'Medo'. In *Programa «That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação» de Sheila Callaghan*. Guimarães: Oficina.

Carlson, M. (1995). *Teorias do Teatro: Estudo Histórico-Crítico dos Gregos à Atualidade*. (G. C. Cardoso de S., trad.) São Paulo: UNESP.

Carvalho, P. E. (2006). *Ricardo Pais – Actos e Variedades*. Porto: Campo das Letras.

Chalumeau, J. L. (1997). *As Teorias da Arte*. Lisboa: Instituto Piaget.

Changeux, J.-P. (1985). *O Homem Neuronal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

Changeux, J.-P.; Ricouer, P. (2000). *Ce qui nous fait penser*. Paris: Éditions Odile Jacob.

Clanchy, J.; Ballard, B. (1997). *Como escrever ensaios*. Lisboa: Temas e Debates.

Corvin, M. (1998). *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Bordas.

Cruz, D. I. (2001). *História do Teatro Português*, Lisboa: Verbo.

Dalgleish, T.; Bramham, J. (1999). 'Cognitive Perspective'. In David Levinson, James J. Ponzetti, Jr., & Peter F. Jorgensen (Eds.), *Encyclopedia of Human Emotions*, pp. 118-121. New York: Macmillan.

Damásio, A. (1995). *O erro de Descartes*. (7ª ed.). Mem Martins: Publicações Europa-América.

Damásio, A. (2003). *Ao Encontro de Espinosa*. Braga: Círculo de Leitores.

Damásio, A. (2010). *O Livro da Consciência*. Maia: Temas e Debates. Círculo de Leitores.

Danan, J. (2010). *O que é a Dramaturgia?*. Évora: Editora Licorne.

Darwin, C. (1859). *On the Origin of Species*. (6<sup>th</sup> Ed). (1999). <http://www.gutenberg.org> (acedido 2011/04/26).

Darwin, C. (1899). *The Expression of Emotion in Man and Animals*. (1998). <http://www.gutenberg.org> (acedido 2011/04/26).

Debord, G. (2007) *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Edições Antipáticas.

Delgado, M. M.; Rebellato, D. (Eds). (2010). *Contemporary European Theatre Directors*. London: Routledge.

Derrida, J. (1989). *La Escritura Y La Diferencia*. Barcelona: Anthropos.

Derrida, J. (1995). *A escritura e a diferença*. (2ª Ed.). São Paulo: Perspectiva.

Derrida, J. (2002). *Writing and Difference*. (2<sup>nd</sup> Ed.). London: Routledge.

Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

de Sousa, R. (2010) 'Emotion'. In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (E. N. Zalta, Ed.). <http://plato.stanford.edu/archives/spr2010/entries/emotion/> (acedido 2011/05/16).

Diderot, D. (2000). *Paradoxo sobre o Comediante*. Lisboa: Guimarães Editores.

D'Orey, C. (2007). *O que é a arte?*. Lisboa: Dinalivro.

Dorfles, G. (2001). *As Oscilações do Gosto*. (2ª Ed.). Lisboa: Livros Horizonte.

Dorsch, F.; Häcker, H.; Stapf, K.H. (2001). *Dicionário de Psicologia Dorsch*. Petrópolis: Editora Vozes.

Dort, B. (1988). *La representation émancipée*, Arles: Actes Sud.

Dort, B. (1980). *Leitura de Brecht*. Lisboa: Forja.

Dromgoole, D. (2000). *The Full Room – An A-Z Of Contemporary Playwriting*. London: Methuen.

Duvignaud, J. Veinstein, A. (1976). *le théâtre*. Paris: Librairie Larousse.

Eagleton, T. (1993). *A ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Eco, U. (1997). *Como se faz uma tese em ciências humanas*. Lisboa: Editorial Presença.

Ekman, P.; Davidson, R. J. (eds.). (1994). *The Nature of Emotion: Fundamental Questions*. New York: Oxford University Press.

Ey, H. (1968). *La Conscience*. Paris: Presses Universitaires de France.

Favrod, C.H. (Ed.) (1977). *O Teatro*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Feldman, R. S. (2001). *Compreender a Psicologia*. (5ª Ed.). Amadora: McGraw-Hill.

Fischer-Lichte, E. (1983) *Semiotik des Theaters: Eine Einführung*. Tübingen: Verlag.

Foucault, M. (1988). *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70.

Foucault, M. (1997). *Resumos dos Cursos do Collège de France*, Jorge Zahar Editor.

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

- Freitas-Magalhães, A.; Batista, J. (2009). Escala de percepção do medo: primeiro estudo de construção e validação na população portuguesa. In *Revista da Faculdade de Ciências da Saúde*. Porto: Edições Fernando Pessoa.
- Freud, S. (1920). *A General Introduction to Psychoanalysis*. (G. S. Hall, trad.). New York: Boni and Liveright Publishers.
- Freud, S. (1922). *Beyond the pleasure principle*. (C. J. M. Hubback, trad.). Bartleby.com. <http://www.bartleby.com/276> (acedido 2011/05/10).
- Freud, S. (1989). *Textos Essenciais da Psicanálise*. (Vol.s I, II, III). Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Fuchs, E. (1996) *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Indiana: Indiana University Press.
- Ganascia, J.-G. (1999). *As Ciências Cognitivas*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Gardner, H. (2002). *A Nova Ciência da Mente*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Girard, G.; Ouellet, R. (1980). *O Universo do Teatro*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Gleitman, H. (1999). *Psicologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Glenn, W. (1985). *The psychology of performing arts*. New York: St. Martin's Press.
- Goldeberg, R. (1995). *Performance Art- From Futurism to the Present*, London: Thames and Hudson.
- Gordon, M. (1998). *The Stanislavsky Technique*. (4<sup>th</sup> ed.). New York: Applause.
- Greimas, A. J. (1973). 'Les actants, les acteurs et les figures.' In *Semiotique narrative et textuelle*. (C. Chabrol, Ed.). Paris: Larousse.
- Gross, J. J. (Ed). (2007). *Handbook of Emotion Regulation*. New York. The Guilford Press.
- Grotowski, J. (1975). *Para um Teatro Pobre*. Lisboa: forja.

Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

Guinsburg, J.; Netto J. T. C.; Cardoso, R. C. (2006). *Semiologia do Teatro*. (2ª Ed.). São Paulo: Perspectiva.

Habermas, J. (1990). *Sociologia*. São Paulo: Editora Ática.

Habermas, J. (1990). *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Hart, S. (2008). Blow Me Up, Lay Me Down. In *American Theatre Magazine* (October 2008). New York: Theatre Communications Group.

Harvie, J.; Lavender, A. (Eds.). (2010). *Making contemporary theatre*. Manchester: Manchester University Press.

Hegel. (1980). *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores.

Helmer, J.; Malzacher, F. (eds.). (2004). *Not Even a Game Anymore*. Berlin: Alexander Verlag.

Hornby, R. (1992). *The end of acting, a radical view*. New York: Applause Theater Books.

Hugo, V. (1968). *Cromwell*. Paris: GF-Flammarion.

Huisman, D. (2001). *Dicionário das mil obras de filosofia*. Porto: Porto Editora.

Irvin, P. (2003). *Directores – Artes Escénicas*. Barcelona: Oceano.

James, W. (1884). 'What is an Emotion?'. In *Mind*, 9.

James, W. (1890). *The Principles of Psychology* volume I. Nova Iorque: Henry Holt and Company (1931).

James, W. (1890). *The Principles of Psychology* volume II. Nova Iorque: Henry Holt and Company (1905).

James, W. (1890). *The Principles of Psychology*. Volumes 1 e 2. Nova Iorque: Dover Publications (1950).

James, W. The Principles of Psychology William James <http://psychclassics.yorku.ca/>

Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

Jodidio, P. (2006). *Architecture Now!*. Köln: Taschen.

Juslin, P. N. (2008) *Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms* Uppsala: Department of Psychology, Uppsala University.  
<http://www.psyk.uu.se/hemsidor/musicpsy2/> (acedido 2010/04/21).

Kant, I. (1965). *Critique de la Faculte de Juger*. (A. Philonenko, Trad.). Paris: Librairie Philosophique J Vrin.

Kant, I. (1985). *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Kantor, T. (2008). *O Teatro da Morte*. São Paulo: Edições SESC.

Kierkegaard, S. (1959). *Temor e Tremor*. Lisboa: Guimarães Editores.

Kierkegaard, S. (1986). *Ponto de Vista Explicativo da Minha Obra como Escritor*.  
Lisboa: Edições 70.

Klein, N. (2007). *The Shock Doctrine*. New York: Metropolitan Books.

Konijn, E. A. (2000). *Acting Emotions*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2000.

Lang, P.; Levin, D.N.; Miller, G.A.; Kozak, M. (1983). 'Fear behaviour, fear imagery and the psychophysiology of emotion: The problem of affective response integration'. In *Journal of Abnormal Psychology*. (vol. 92). (August 1983).  
Washington: American Psychological Association.

Lange, C. G.; James, W. (1922). *The Emotions*. Baltimore: Williams and Wilkins Co.

Law, J.; Pickering, D.; Helfer, R. (Eds.). (2004). *Dictionary of the Theatre*. London: Penguin Books.

Lazarus, R.S. (1975) The self-regulation of emotion. In: L. Levi (ed.) *Emotion: Its parameters and measurement*, pp. 47-68. New York: Raven Press

Lazarus, R.S. (1982) Thoughts on the relations between emotion and cognition.  
*American Psychologist*, 37, 1019-1024

Lehmann, H.-T. (2006) *Postdramatic Theatre*. London & New York: Routledge.

Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a *Peça de Violação*

Lehmann, H.T. (2007) *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify.

Lessing, Gotthold Ephraim. (2005). *Dramaturgia de Hamburgo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Lewes, G.H. (1875) *On actors and the art of acting*. New York: Grove Press

Little, Ruth; McLaughlin, Emily. (2007). *The Royal Court Theatre Inside Out*. London: Oberon Books.

Pessoa, L. (2008). 'On the relationship between emotion and cognition'. In *Nature*. (February 2008, Vol. 9). [www.nature.com/reviews/neuro](http://www.nature.com/reviews/neuro) (acedido 2011/05/16).

Marshall, L. (2001). *The Body Speaks*. London: Methuen.

Mateus, O. (2002). *De Teatro e Outras Escritas*. Lisboa: Quimera/Centro de Estudos de Teatro.

Mee, C. (n.d.). Big Love, In C. Mee (Ed.) *the (re)making project*. <http://charlesmee.org/>.

Meyer, M. (2007). *Questões de Retórica*. Lisboa: Edições 70, 2007.

Meyerhold, Vsevolod. (1980). *O Teatro Teatral*. Lisboa: Arcádia.

Miguens, S. (2004). *Racionalidade*. Porto: Campo das Letras.

Miller, K.A., and C.W. Bahs (1974) Director expectancy and actor effectiveness. *Empirical Research in Theater*, 4, 60-74

Minsky, M. (2007). *The Emotion Machine: Commonsense Thinking, Artificial Intelligence, and the Future of the Human Mind*. Marvin Minske, Publisher: Simon & Schuster (November 13, 2007)

Mitchell, W. (1995). Representation, in F Lentricchia & T McLaughlin (Eds.), *Critical terms for literature study* (2<sup>nd</sup> Ed). Chicago: University of Chicago Press.

Mitter, S.; Shevtsova, M. (2005). *Fifty Key Theatre Directors*. London: Routledge.

Mora, J. F. (1982). *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Moura, V. (Ed.). (2009). *Arte em Teoria. Uma antologia de Estética*. Ribeirão: Húmus.

Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

Moussinac, L. (trad. Mário Jacques, 1957). *História do Teatro: Das Origens aos Nossos Dias*. Lisboa: Bertrand.

Mucchielli, R. (1970). *Philosophie de l'Action*. Loos: Bordas.

Nietzche, F. (1978). *Origem da Tragédia*. (A. Ribeiro, Trad.). Lisboa: Guimarães Editores.

Nietzche, F. (2003). *A origem da tragédia*. (L. Lourenço, Trad.). Lisboa: Lisboa Editora.

Oida, Y.; Marshall, L. (1997). *The Invisible Actor*. London: Methuen.

Oliveira, F. M. (1997). *O Destino da Mimese e a Voz do Palco: O Teatro Português Moderno (Pessoa, Almada, Cortês)*. Coimbra: Angelus Novus.

Oliveira, F. M. (2003). *Teatralidades*. Coimbra: Angelus Novus.

O'Reilly, S. (2009). *The Body in Contemporary Art*. London: Thames & Hudson.

Pais, A. (2004). *O Discurso da Cumplicidade*. Lisboa: Edições Colibri.

Panksepp, J. (1982). Towards a general psychobiological theory of emotions. In *Behavioral and Brain Sciences* (pp. 407-467). Cambridge: Cambridge University Press.

Panksepp, J. (1998). *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*. New York: Oxford University Press.

Paula M. Niedenthal\*, Embodying Emotion, *Science* 316, 1002 (2007); Paula M. Niedenthal, *et al.*

Pavis, P. (1999). *Dicionário de Teatro*. (J. Guinsburg e M. L. Pereira, Dir. Trad.). São Paulo: Perspectiva.

Pavis, P. (2003). *A Análise dos Espectáculos*. São Paulo: Perspectiva.

Pavis, P. (2008). *O Teatro no Cruzamento de Culturas*. São Paulo: Perspectiva.

Pavis, P. (2009). *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Colin.

## Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

- Pavis, P. (2010). The Director's New Task. (J. Anderson, Trad.). In Delgado, Maria M.; Rebellato Dan (Eds), *Contemporary European Theatre Directors* (pp.395-409). London: Routledge.
- Peirce, C. S. (1994). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*.
- Peirce, C. S. (1931). *Principles of Philosophy*. Cambridge: Harvard University Press.
- Pfister, M. (1982) *Das Drama: Theorie und Analyse*. [Drama: Theory and analysis.] Munchen: Wilhelm Fink Verlag
- Picchio, Luciana S. (1964). *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália.
- Pignarre, R. (s.d.). *História do Teatro*. Mem Martins: Publicações Europa América.
- Platão. (1997). *A República*. (E. Corvisieri, trad.) São Paulo: Nova Cultural.
- Platão. (2005). *A República*. (9ª ed.). (M. H. R. Pereira, trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Proust, S. (2006). *La Direction d'Acteurs*. Barcelona: Éditions Entretemps.
- Puzent, N., Pape, G. (2000). *Abecedário do Cérebro*. (A. Gerschenfeld, Trad.). Paris: Flammarion.
- Quick, A. (2004). Bloody Play. Games of childhood and death. In J. Helmer & F. Malzacher (Eds.), *Not even a game anymore* (pp. 139-168). Berlin: Alexander Verlag.
- Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. (J. M. Justo). Lisboa: Orfeu Negro.
- Rebello, L. F. (1961). *Imagens do Teatro Contemporâneo*. Lisboa: Ática.
- Rebello, L. F. (1991), *História do Teatro Português*. (Comissariado para a Europália 91-Portugal). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Rebello, L. F. (2000). *História do Teatro Português*. Lisboa: Europa-América.
- Rebello, L. F. (2003). *O Palco Virtual*. Porto: Edições Asa.
- Reevy, G. M. (2011). *Encyclopedia of Emotion*. Santa Barbara: Greenwood.

Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a *Peça de Violação*

Ribeiro, J. B.; Silva, J. D. (1972). *Compêndio de Filosofia*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco.

Rienschneider, B.; Grosenick, U. (1999). *Art at the turn of the Millenium*. Köln: Taschen.

Robert, J.-M. (1996). *O Cérebro*. Lisboa: Instituto Piaget.

Rosenberg, J. (n.d.). 'Flappers in the Roaring Twenties'. In 20<sup>th</sup> Century History. About.com. <http://history1900s.about.com/od/1920s/a/flappers.htm> (acedido 2011/05/12).

Ryngaert, J.-P. (1992). *Introdução à Análise do Teatro*. Porto: Edições Asa.

Saraiva, A. J.; Lopes, O. (1955). *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Porto Editora.

Sarrazac, J.-P. (2002). *O Futuro do Drama*. Porto: Campo das Letras.

Sarrazac, J.-P. (2011). *O Outro Diálogo*. Évora: Editora Licorne.

Sartre, J.P. (n.d.). *Esboço de uma teoria das emoções*. (A. Fernandes, Trad.). Porto: Editorial Presença.

Savioti, G. (1945). *Filosofia do Teatro*. Lisboa: Editorial Inquérito.

Schechner, R. (1995). *The Future of Ritual*. London and New York: Routledge.

Schopenhauer, A. (1989). *O mundo como Vontade e Representação*. Porto: Editora Rés.

Schopenhauer, A. (1991). *O mundo como vontade e representação*. (5<sup>a</sup> ed.) (W. L Maar, Trad.). São Paulo: Editora Nova Cultural.

Schopenhauer, A. (2010). *The World as Will and Representation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Schyberg, F. (1961) The actof acting: What is an actor? (part I) *Tulane Drama Review*,s, 56-77

Sebald, W. G. (2006). *História Natural da Destruição*. Alfragide: Editorial Teorema.

Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty*, ou a Peça de Violação

Searle, J. (1984). *Mente, Cérebro e Ciência*. Lisboa: Edições 70.

Searle, J. (1998). *A Redescoberta da Mente*. Lisboa: Instituto Piaget.

Seidel, M.; Mendelson, E. (1977). *Homer to Brecht: The European Epic & Dramatic Traditions*. New Haven and London: Yale University Press.

Shepherd, S.; Wallis, M. (2004). *Drama / Theatre / Performance*. London & New York: Routledge.

Shields, S.A. (1984) Distinguishing between emotion and nonemotion: Judgements about experience. *Motivation and Emotion*, 8, 355-369

Solmer, A. (Ed.). (1999). *Manual de Teatro*. Lisboa: Cadernos Contracena.

Spencer, H. (1855). *The Principles of Psychology*. London: Longman, Brown, Green, and Longmans.

Stanislaski, C. (1967). *On the Art of the Stage*. (2<sup>nd</sup> Ed.). London: Faber and Faber.

Stanislavski, C. (1986). *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Stanislavski, C. (1989). *An Actor Prepares*. (41st Ed.). New York: Routledge.

Steiner, G. (2006). *A Morte da Tragédia*. São Paulo: Perspectiva.

Strasberg, L (1988; ed. by E. Morphos) *A dream of passion: The development of the Method*. London; Bloomsbury, Davada Enterprises

Strongman, K.T. (1987) *The psychology of emotion*. (3th ed.) New York: John Wiley.

Stuart, M. (2010; ed. by J. Peeters) *Are We Here Yet?* Dijo: Les Presses du Réel.

Szondi, P. (2002). *An Essay on the Tragic*. (P. Fleming, Trad.). Stanford: Stanford Universit Press.

Tackels, B. (2005). *Les Castellucci*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.

Talon-Hugon, C. (2009). *A Estética. História e Teorias*. Lisboa: Edições texto&Grafia.

Teixeira, J. F. (2004). *Filosofia e Ciência Cognitiva*. Petrópolis: Editora Vozes.

Sobre a Representação do Medo em *That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação*

- Trauth, S.M. (1980) Effects of director's system of communication on actor inventiveness and rehearsal atmosphere. *Empirical Research in Theater*, 6, 6-17
- Turner, J. C. (1950). *Voice and Speech*. London: A & C Black (2000).
- Tzu, S. (1998). *The Art of War*. Boston: Shambhala Publications.
- Tzu, S. (2008). *A Arte da Guerra*. Vila Nova de Famalicão: edições quasi.
- Ubersfeld, A. (2005). *Para Ler o Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Vailland, R. (1962). *Experiência do Drama*. Porto: Editorial Presença.
- Vala, J.; Monteiro M. B. (2000). *Psicologia Social*. (4ª Ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vasques, E. (2003). *Teatro*. Lisboa: Quimera Editores.
- Vecchiotti, I. (1986). *Schopenhauer*. (J. Gama, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- Vitez, A. (1995). *Écrits sur le theatre*. Paris: P.O.L.
- Wekwerth, M. (1997). *Diálogo sobre a Encenação*. São Paulo: Editora HUCITEC.
- Wittgenstein, L. (1987). *Tratado Lógico-Filosófico – Investigações Filosóficas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Worthen, W.B. (1984) *The idea of the actor: Drama and the ethics of performance*. Princeton: Princeton University Press
- Wundt, M. W. (1897) *Outlines of Psychology* Wilhelm Max Wundt (1897)  
<http://psychclassics.yorku.ca/>
- Wundt, W. M. (1897). *Outlines of Psychology* Translated by Charles Hubbard Judd (1897)
- Wundt, W. M. (1897). *Outlines of Psychology*.
- Zarilli, Ph. (ed., 1995) *Actina (Re)considered*. London & New York: Routledge.
- Zizek, S. (2009). *Da Tragédia à Farsa*. Lisboa: Relógio d'Água.

Anexo 1

DVD01

Anexo 2

DVD02