

Ciência e teatro

A situação presente

Eva-Sabine Zehelein



No artigo "The scientist on the stage [O cientista em palco]" (2002), M. A. Orthofer constatou que uma "noção de incompatibilidade entre ciência e teatro continua muito enraizada" (Orthofer 2002: 173, tradução nossa). Outros observadores da cena teatral, como Carol Rocamora, perceberam que a "ciência é hoje o aspecto mais polêmico do teatro, razão pela qual se tornou um fenômeno do milênio nos palcos anglófonos" (Rocamora 2000: 50, t.n.). Indo ao encontro da observação de Rocamora, este artigo defende que as "peças sobre a ciência"¹ constituem um sub-gênero dramático distinto que reconheceu as ciências naturais como área cuja exploração se torna muito compensadora tanto em temas como em formas, fornecendo novas oportunidades de associar a expressão artística à pertinência social.

Em palco, a "peça sobre a ciência", depois de 1990, foi popularizada, em primeiro lugar, por *Arcádia* de Tom Stoppard, recebendo um segundo impulso com *Copenhaga* [Copenhaga] de Michael Frayn. O êxito comercial destas peças, da autoria de famosos e conceituados dramaturgos, pode ser uma explicação para o facto de as "peças sobre a ciência" passarem a ter uma maior visibilidade nos palcos comerciais e para que muitos

outros textos viessem a ser publicados depois delas. Contudo, há também uma mão invisível do mercado que tem de ser mencionada, ainda que não possamos fazer aqui uma análise mais detalhada: instituições académicas e de investigação como a Alfred P. Sloan Foundation encorajaram os dramaturgos – através de bolsas e prémios – a entrar no campo científico². O objectivo geral é ter cada vez mais pessoas envolvidas nas ciências e o objectivo subjacente é certamente corrigir a imagem negativa dessas ciências. Como resultado de conflitos militares tão devastadores como as Guerras Mundiais ou o Vietname, ou as crises ecológicas como, por exemplo, os acidentes nucleares na americana Three Mile Island (1979) ou na russa Chernobyl (1986) ou ainda na Fukushima japonesa (2011), a imagem da ciência e dos seus profissionais atingiu recordes baixíssimos com repercussões a longo prazo. A ovelha clonada "Dolly" alertou o público para o progresso científico, mas também para os desenvolvimentos e consequências futuras dessas tecnologias. A clonagem coloca questões éticas sobre a natureza e o futuro do Homem e faz reviver a imagem do cientista como um Frankenstein moderno. No campo da Medicina, um trauma sério foi causado também, em 1960, pelo escândalo

<

Remembering Miss Meitner, de Robert Marc Friedman, Gothenburg City Theatre, 2002 (Johan Karlberg [Manne Siegbahn], Inger Hayman [Lise Meitner] e Ingemar Carlehed [Otto Hahn]), fot. Arturo Hernandez.

¹ Sobre o uso do termo "peças sobre a ciência", ver Eva-Sabine Zehelein (2009).

² Para mais informação sobre a Sloan Foundation ver: <http://sloan.org/mais.sh.tml> (data de acesso: 25 de Setembro de 2011).

Eva-Sabine Zehelein é professora de estudos anglo-americanos na Universidade de Bona. É autora de uma obra extensa dedicada à relação entre teatro e ciência. Publicou em 2009 o volume intitulado *Science/Dramatic. Science Plays in America and Great Britain (1990-2007)*.

"Contergan", como é conhecido na Alemanha, ligado ao composto Talidomida usado em mulheres grávidas para evitar os enjoos matinais e de que resultaram malformações nos fetos.

Como resultado destes e de outros acidentes extremamente prejudiciais, perigosos e traumatizantes, muitas instituições e fundações viram-se na necessidade de se tornarem "agentes de Relações Públicas" de forma a corrigirem a visão da ciência, mas também a estabelecerem uma comunicação entre as torres de marfim dos cientistas e o público. O objectivo final é sempre a informação a fim de esbater os medos irracionais e a ansiedade. Contudo, essas instituições que apoiam o Entendimento Público da Ciência³, ou Gregory/Miller (1998). representam também muitas vezes – e isso pode ser entendido como o outro lado da moeda – uma porta aberta para a criação de obras dramáticas. Não devemos deixar, ainda, de ter em vista o facto de as suas escolhas terem uma função de definição programática e poderem constituir um factor decisivo para o êxito comercial de uma peça ou, pelo menos, para o seu reconhecimento público.

Os avanços científicos podem não só conduzir a interpretações artísticas, no mínimo, de "leitura fácil" e problematizações do mesmo tipo, mas também a reavaliações do passado. Podem despoletar novos debates sobre a relação entre a ciência e a sociedade em geral, e sobre as características idiossincráticas da ciência e dos seus praticantes. A História da Ciência, por exemplo, abre-se, em muitos casos, a novas e inspiradas perspectivas, aquando da divulgação ou publicação de documentos (classificados), que suscitam reavaliações históricas e geográficas das *personae* e dos factos: por exemplo a conversa mantida na peça de Frayn *Copenhaga*. A investigação biográfica de cientistas eminentes (re)abriu frequentemente discussões sobre as suas posições políticas dentro dos respectivos contextos históricos, e conduziu a reavaliações do passado de uma nação e das suas responsabilidades históricas. Biografias recentes sobre J. Robert Oppenheimer, Werner Heisenberg, ou Albert Einstein – para referir apenas algumas – lançaram mais uma luz sobre o Projecto Manhattan, sobre o papel que os americanos e alemães desempenharam na génese da bomba atómica, e sobre as responsabilidades pessoais da pesquisa feita sob o seu patrocínio, muitas vezes iniciada mesmo pelos governos de cada país com fins militares e políticos. A História das realizações científicas levadas a cabo por mulheres foi corrigida depois de décadas de negação, deturpações e negligência tanto dos colegas como dos historiadores. Cientistas extraordinariamente dotadas como Rosalind Franklin ou Lise Meitner só postumamente foram reconhecidas pelas suas notáveis contribuições.

Em terceiro lugar, histórias comoventes dominaram a Galáxia Gutenberg durante tempo demais. O poder apelativo da "escrita da ciência" – tanto em forma ficcional como em publicações científicas de divulgação, em pesquisa

histórica ou em narrativas biográficas – atingiu a exaustão e o cansaço, depois de anos de desalento pós-moderno, ou de teatro pós-dramático, que tantas vezes se banhou na lama do reducionismo, focando-se apenas nas emoções e problemas individuais num mundo fragmentado. Martin Esslin criticou com razão o moderno teatro (americano) por ser demasiado limitado nas suas temáticas. De forma jocosa ele postula que "muita escrita dramática para o palco pode ser vista meramente como uma continuação das novelas num plano ligeiramente superior" (Esslin 1988: 23, t.n.). De acordo com Esslin, as famílias disfuncionais e as categorias psicológicas individuais são de tal forma impositivas que o elemento político ou de crítica social do teatro foi empurrado para fora dos palcos" (*Ibid.*, t.n.) E este é precisamente o fosso passível de ser preenchido pelas peças sobre ciência na sua relevância social. Dramaturgos e escritores detectaram um interesse público nessas matérias e os seus trabalhos reflectem a consciência de que a ciência é agora o domínio do conhecimento para o século XXI, e de tal forma que os romancistas e dramaturgos "não querem estar, ou parecer estar, excluídos dele"⁴.

Muitos romances, contos e peças de teatro trazem ao debate público as questões éticas da responsabilidade individual. Lançam, assim, novas luzes sobre a delicada relação entre cientistas, políticos, militares e público, e parece provado que o palco é o espaço mais indicado para este debate.

Em defesa do texto dramático: o dilema terminológico e as novas categorias

O que diferencia claramente a tábua dura do palco da página narrativa são as particularidades do teatro, que, literalmente, oferece espaço para a magia de um *affaire* amoroso com as ciências naturais, possibilitando o estabelecimento de pontes entre as "duas culturas"⁵. Reconhecendo tanto os aspectos interdisciplinares como os transculturais das peças que envolvem as ciências naturais, alguns estudiosos aventuraram-se recentemente na demarcação e definição de "peças sobre a ciência" como um novo género dramático. Por enquanto, "peças sobre a ciência" funciona como uma designação abrangente e de amplo espectro.

Em vez de tentar definir as "melhores" ou mais emblemáticas "peças sobre a ciência", quero esclarecer que estas peças tentam, em geral, fundir o campo da expressão artística num palco com o campo da "análise objectiva" e da pesquisa tanto no laboratório como no papel. Estas peças juntam duas áreas que, de acordo com o paradigma das "duas culturas", são inconciliáveis. Sempre que as peças sobre a ciência fazem uma negociação entre o plano da ciência e o da sociedade, elas atingem bons resultados na superação do fosso entre as "duas culturas", oferecendo explicações sobre a comunidade científica, elucidando contextos científicos, esclarecendo as ramificações políticas, sociais, éticas ou culturais da

³ Cf. por exemplo, os geneticistas Bodmer (1985), Priest (1995), ou Gregory/Miller (1998).

⁴ John Carey, principal crítico literário do *Sunday Times* e professor de Literatura Inglesa, referiu também um aspecto importante em artigo não assinado "O romance aproxima-se da ciência", a 1 de Novembro de 2002 (<http://physicsworld.com/cws/article/print/11362> [acedido a 7 de Julho de 2009]). Não quero especular sobre o papel e a influência da indústria do livro na criação e perpetuação das tendências literárias e na definição da sua agenda.

⁵ Referência à palestra "Two Cultures [Duas culturas]" (1959) – e posterior publicação (1960; reeditada em 1960, 1993 e 2001 pela Cambridge University Press) – do cientista e romancista britânico C.P. Snow que assim se referia à separação, na cultura ocidental, entre as Ciências e as Humanidades. (N.T.)



<

Louis Slotin Sonata,
de Paul Mullin,
enc. Karen Kessler,
A Red Orchid Theatre,
2010, (Steve Schine
[Slotin]
e Christopher Walsh
[Alvin Graves]).

pesquisa e da descoberta científicas. Isto é conseguido não necessariamente através da definição do que elas implicam e significam a nível performativo, mas, e vale a pena enfatizar este ponto, é o texto dramático, e não o espectáculo, que caracteriza as "peças sobre a ciência". É nos diálogos e nas palavras ditas que estas peças resolvem o seu argumento e sentido, proporcionando um tratamento mais discursivo dos seus temas. Para que a ciência ou os cientistas possam "funcionar" em palco, apresentando a sua mensagem, a palavra é necessária a um nível muito mais fundamental que a actuação. As "peças sobre a ciência" conseguem isto em vários formatos mas, em todos os casos, é obrigatória a presença da ciência, ou pelo menos uma dose elevada dela, o que as distingue da ficção científica.

A ciência no teatro: "Docere et delectare" e "a comunidade tribal"

Carl Djerassi criou a designação muito útil de "ciência no teatro", que inclui quatro elementos constitutivos: primeiro, uma fina descrição e representação da ideia ou assunto científico; segundo, uma representação realista da cultura tribal dos cientistas; terceiro, um enredo que esteja firmemente enraizado em questões e/ou contextos científicos; por fim, um elemento didáctico. A minha análise de mais de sessenta peças revelou que um ou outro destes elementos tende a predominar, de forma que se postulam aqui duas subdivisões de ciência no teatro.

"*Docere et delectare*": as peças estão concentradas numa questão científica que está a ser explicada didacticamente e "ensinada", como por exemplo, *ICSI* ou "neurologia 101". Dramaturgos como Djerassi sublinham repetidamente que desejam informar sobre "factos", fornecendo o conhecimento anterior primeiro e, depois, colocando questões sem, contudo, fornecerem respostas. O didactismo explícito de peças como *Immaculate Misconception* [*Incompreensão Imaculada*] (Djerassi 2000)

ou *On Ego* [*Ego*] (Gordon / Broks 2005) dão origem ao forte desejo dos dramaturgos de fornecerem primeiro informação e conhecimento e só depois levantarem questões políticas ou éticas. Eles respondem a temas e discursos correntes, oferecendo o espaço do teatro para uma (re)negociação conjunta do (auto)conhecimento cultural, bem como para a discussão de posições privadas e políticas públicas. Estas peças analisam o aqui e agora, com um olhar dirigido ao futuro, mais do que ao passado, bem como o potencial desenvolvimento da pesquisa científica, as respectivas consequências para a sociedade e para o mundo em geral e o modo como as nossas vidas serão vividas.

A segunda sub-categoria, muito abrangente, pode ser intitulada "A cultura tribal dos cientistas no seu tempo e agora". "Cultura tribal" não deve ser mal interpretada como sendo uma apropriação antropológica da comunidade científica e/ou das obras dramáticas em discussão. O que o termo significa neste contexto é a representação dos mecanismos que operam no interior de uma comunidade científica – distinta de outros grupos sociais – e que são frequentemente incompreensíveis ou francamente invisíveis para quem os observa de fora. Como interagem os cientistas das ciências naturais? O que determina os seus pensamentos e acções, como entendem a sua responsabilidade e posição na sociedade? Que regras regem a comunidade científica? Qual é o papel do êxito e como é definido? Por outras palavras: o que move os cientistas? Um exemplo paradigmático é *Oxygen* [*Oxigénio*], de Djerassi e Hoffmann. Através de duas linhas temporais, os autores mostram que o comportamento comum dos cientistas, a luta pela primazia e reconhecimento são idênticos em 1777 e em 2001. Outros dramaturgos olham para a relação entre a ética moral e o *eros* científico em geral, como é o caso de *An Experiment With an Air Pump* [*Uma experiência com a bomba de ar*] de Shelagh Stephenson, ou para a responsabilidade ética

de cientistas como Fritz Haber ou Albert Einstein em particular. *Uma experiência com a bomba de ar* apresenta diferentes facetas do cientista. Em 1799, entusiasmado pelo pensamento iluminista, o cientista analítico e mais humano colide com uma história de traição e de perda de esperança. O médico Fenwick acredita que o coração tem de fazer parte do labor científico, enquanto o seu colega Armstrong se mostra indiferente aos sentimentos. Ele brinca com as emoções da empregada Isobel e, de forma calculada, anestesia-a para poder observar a sua deformidade física. Na narrativa paralela, em 1999, Ellen decide continuar a sua carreira na engenharia genética devido ao fascínio e paixão pelo seu trabalho científico, e engole os escrúpulos éticos expressos por "Geordie builder Phil" e pelo seu marido, um professor de inglês desempregado. Tanto *Oxigénio* como *Experiência* usam diferentes linhas temporais nos seus respectivos enredos, tendo como objectivo uma comparação entre o "então" e o "agora". Em *Oxigénio*, as manobras internas do comité Nobel 2001 espelham as manigâncias dos cientistas do século XVIII e das suas mulheres, contrariando a crença ingénuo sobre a integridade do trabalho científico. Em *Experiência*, os mesmos problemas são debatidos em 1799 e 1999: a natureza e o futuro do progresso, a conflituosa *conditio humana* tendo em vista a determinação do homem em "descodificar" a natureza e os problemas éticos que daí resultam. *Uma experiência com a bomba de ar* mostra como as consequências éticas do progresso, exemplificadas através do campo da Biologia, são aqui o "ponto quente" da engenharia genética. No âmago de uma teia simbólica muito complexa, reside a dicotomia entre a ética moral e a racionalidade científica que permanecem como uma constante nas nossas vidas desde, neste caso em especial, 1799. *Einstein's Gift [O dom de Einstein]* traz também para o palco as responsabilidades éticas que os cientistas têm de enfrentar, provando, num contexto diferente – no caso de Fritz Haber, Albert Einstein e as duas Grandes Guerras –, que a ciência nunca é um labor isento de "contaminação". Thiessen formula a questão de apurar o que acontece quando a ciência se torna política, e quando a pesquisa científica é (ab)usada para propósitos militares, por outras palavras, quando a ciência descobre o pecado. E todos os três trabalhos dramáticos usam a comunidade tribal dos cientistas como um grupo exemplar para demonstrar que a "ambição sem amor" é fria.

Tanto *Experiência*, como *O dom de Einstein*, de Vern Thiessen, lançam novas luzes sobre a condição ambígua de "Jano bifronte" da pesquisa científica que, por um lado, pode trazer benefícios ao homem e, por outro, pode ser virada contra o próprio homem provocando destruição e

"pobreza", ou um futuro que, para alguns, aparece como uma outra forma de apocalipse, como, por exemplo, uma sociedade de clones humanos. Em cada caso, os dramaturgos analisam a (auto)-imagem dos cientistas, as suas crenças e esperanças tal como as suas atitudes em relação à sua ciência e à sua responsabilidade social. Peças como *Proof [Prova]* e *QED [Quod erat demonstrandum]*⁶ enfatizam os métodos idiossincráticos com que alguns cientistas, neste caso os matemáticos, agarram a realidade e tentam "calcular as probabilidades". Auburn e Parnell usam os seus cientistas ficcionais para debaterem o desamparo extremo do homem face à vida, à mortalidade e à morte. Ainda que os homens em geral e os cientistas em particular tenham sempre acreditado na perfeição humana, na possibilidade de deslindarem os segredos da natureza e atingirem o controlo sobre as suas forças, esbarramos sempre com as nossas limitações e a nossa mortalidade. Mesmo a firme convicção na lógica de causa e efeito, – tão importante durante o Iluminismo e tão determinante para o pensamento ocidental e os seus conceitos de progresso – revela ter limites, como tão bem notaram Auburn e Parnell, mas também Poliakov (*Blinded by the Sun [Cego pelo sol]*) e Paul Mullin (*Louis Slotin Sonata [Sonata Louis Slotin]*). Por vezes, a "causa" não existe.

História da ciência no teatro

Uma forma especial de "peça sobre a ciência", a peça de "história da ciência no teatro" olha retrospectivamente para o tempo, os factos históricos e os cientistas reais, questiona o seu papel, bem como a sua representação e imagem nos média. Aqui destaca-se o discurso meta-dramático da escrita da História e as peças confrontam o passado para nos guiarem para o futuro. Um dos aspectos mais relevantes da "história da ciência no teatro" é a tentativa de os historiadores da ciência – cientistas e/ou dramaturgos – captarem a atenção de um público ou leitor para a vida de um cientista esquecido e desaparecido. Muitas histórias de vida fornecem amplo material para um teatro fascinante. Quando questionado sobre a sua motivação para escrever uma peça sobre o génio matemático Alan Turing, Hugh Whitmore explicou que residia na biografia de Turing, uma vida extraordinária "que um ficcionista não se atreveria a inventar" e que o convencera a arriscar dramatizando os momentos-chave da vida de Turing, embora admita conhecer muito pouco sobre a matemática (Whitmore 1987)⁷.

Como Robert Marc Fiedman mostra na sua fantástica peça sobre Lise Meitner, e Sidney Perkowitz no seu texto sobre Rosalind Franklin, o palco é o espaço perfeito para despertar consciências, para a reflexão crítica sobre a

⁶ Expressão latina que significa "O que era preciso demonstrar" (NT).

⁷ Ver o simpósio dos Arquivos de Niels Bohr em Copenhaga, 23 de Setembro de 2001. www.nbi.dk/NBA/files/semsymp/hitemore.html [data de acesso: 25 de Setembro de 2011]. Hitemore sublinha que tentou usar a matemática como uma metáfora, e não o enredo como uma ferramenta didáctica. Para uma representação dramática mais recente de Alan Turing ver *Love Song of the Electric Bear [A canção de amor do urso eléctrica]* de Snoo Wilson. www.snoowilson.co.uk [data de acesso: 25 de Setembro de 2011] e Hodges 2003 (a biografia oficial de Alan Turing).



memória privada e as imagens públicas, bem como sobre os mecanismos internos da comunidade tribal daqueles cientistas e comités do Nobel, iluminando os destinos individuais e histórias de vida paradigmáticas.

Lise Meitner, devido à sua condição de judia, teve de fugir da Alemanha, deixando a sua vida científica e reputação em Berlim; e Rosalind Franklin morreu precocemente, tornando-se assim vítima do seu próprio orgulho pessoal. Estes são temas de circunstâncias políticas e de destino pessoal, de ignorância pública e de interesse privado. Pelo contrário, em peças como *O dom de Einstein* ou *QED*, os cientistas "reais" são parte de um discurso meta-dramático sobre a memória, a escrita da história e a historiografia que domina a problematização da cultura tribal e das responsabilidades dos cientistas, tal como do seu impacto sociopolítico e cultural.

Michael Frayn concentrou-se num momento particular do tempo: a noite em que Heisenberg visitou Bohr, em 1941. A acção dramática é determinada estrutural e tematicamente pela tentativa de apresentar diferentes versões deste facto particular, "numa constante procura de respostas para as perguntas de sempre: o que aconteceu, porquê e com que propósito?" Numa fusão engenhosa de forma e mensagem, este dramaturgo apresenta reflexões sobre a história e a historiografia, sobre a programação e apresentação pública, sobre a responsabilidade individual e colectiva, sobre a memória pessoal e a imagem pública. A questão científica da incerteza e complementaridade não está no centro do enredo, tal como a questão do seu significado simbólico; importa, antes, focar a apresentação de factos individuais integrados num discurso sobre a forma e a função historiográficas. Frayn analisa o alerta de Georg Wilhelm Friedrich Hegel de que o cerne e o significado (*Kern und Sinn*), de um incidente histórico deveria ser clarificado através da remoção de "peripécias secundárias e aspectos irrelevantes da acção". Para "deixar cair as circunstâncias relativas e as idiossincrasias da personagem, e substituí-las pelas questões verdadeiramente essenciais (ESZ)" que é, em última análise, a sua tarefa por excelência⁸.

"Fronteiras": "Ciência para brincar" e "Ciência como uma folha de parra"

Dois subgéneros pertinentes e adicionais devem ser classificados sob a designação geral de "fronteiras". Eu chamo-lhes "ciência para brincar" e "ciência como uma folha de parra".

"Ciência para brincar" é uma categoria que inclui *Arcádia*, uma peça onde a ciência é usada no seu sentido metafórico e simbólico – apresentado de forma muito

inteligente e sofisticada – dentro de um enredo, onde as questões científicas são parte de um discurso não metafórico mais abrangente. Neste sentido, *Arcádia*, de Tom Stoppard, parece ser única. A peça, datada de 1993 é, tal como *Copenhaga* de Frayn, uma das mais conhecidas "peças sobre a ciência", e provocou uma grande vaga de peças deste género, que foram definindo os seus percursos em vários palcos internacionais. *Arcádia* também gerou um número significativo de artigos académicos, e, levando em consideração a impressionante erudição com que muitos estudiosos trabalharam as teorias científicas na sua relação com a acção dramática e o seu consequente potencial simbólico, é bastante irónico que, de facto, a peça possa ser excluída do género dramático "peça sobre a ciência" se utilizarmos grelhas e parâmetros como os propostos por Carl Djerassi. Mesmo que concordemos, como tanto eu como ele fazemos, que não apenas as quatro condições tenham sido preenchidas ao mesmo tempo, *Arcádia* continua a ser um patinho feio. Muitos foram os artigos que sublinharam as questões científicas, nomeadamente a termodinâmica e a entropia, bem como o Último Teorema de Fermat, que identificamos no diálogo dramático. Contudo, elas servem apenas a função de construir uma rede inteligente e complexa de alusões simbólicas e níveis subliminares de significação. Utilizados não apenas por si mesmos, mas para compor um engenhoso "drama de ideias", a ciência é aqui, em primeiro lugar, algo a ser representado dentro de uma história de "[s]exo e literatura", "literatura e sexo".

A última categoria, "Ciência como uma folha de parra", reporta-se a peças que configuram um rebanho "ovelhas negras", na medida em que apresentam o nome de um cientista no título ou no argumento, mas a acção dramática não está centrada neles, ou não fazem um uso relevante – simbólico ou metafórico – da ciência. Estas peças podiam, portanto, ser totalmente excluídas do género "peça sobre a ciência", e esta decisão depende, claro, do recurso à "muleta" da definição do termo. *Transit of Venus* [*Viagem de Vénus*], *Hawking's Dream* [*O sonho de Hawking*] e *Clever Dick* [*A esperteza de Dick*] são bons exemplos destes casos de fronteira, trabalhos teatrais onde o conteúdo científico e o cientista estão presentes, mas onde a ciência foi marginalizada no que diz respeito ao enredo, à estrutura e ao conteúdo simbólico e o cientista é concebido para ilustrar a sua vida "real" ou a sua personalidade. Stephen Hawking, Nikola Tesla, e Richard Feynman são nomes encantadores para títulos de peças que levam as pessoas a comprar o bilhete de teatro ou o livro. Mas depois, estes cientistas famosos ou desaparecem totalmente do enredo (como em *Tesla's Letters* [*Cartas de Tesla*]), ou são reduzidas

<
Louis Slotin Sonata,
de Paull Mullin, Circle X
Theatre, 1999,
(William Salyers).

>
Transit of Venus,
de Maureen Hunter,
Manitoba Opera, 2007,
(Judith Forst
e Jean Stilwell),
fot. R. Tinker.

⁸ Esta característica coloca desde já limites temporais ao género, uma vez que peças antigas como *The Virtuoso* [*O Virtuoso*] (1676), de Thomas Shadwell, *The Alchemist* [*O alquimista*] (1610), de Ben Jonson (1610), ou *Doctor Faustus* [*Doutor Fausto*] (1604, 1616), de Christopher Marlowe, não tratam da ciência real, mas, no melhor dos casos, da alquimia, e essa diferença é fundamental.

>
Transit of Venus,
 de Maureen Hunter,
 Manitoba Theatre Centre,
 2007, (Monica Huisman
 e Russel Braun),
 fot. R. Tinker.



a uma personagem chamada Hawking ou Feynman. Em *Viagem de Vênus*, a astronomia e o desejo de traçar percurso de Vênus são justapostos ao desejo humano de amor. Maureen Hunter compõe as emoções humanas e a desolação dentro - e através de - um argumento emocionalmente controlado onde brilham Guillaume Le Gentil de la Galasière e o seu "amor paradisíaco", celeste. No caso de *O sonho de Hawking*, de Erwin Riess, o físico teórico, mundialmente conhecido, Stephen Hawking é usado como teatro de *agit-prop* numa obscura fusão de buracos negros, o Thatcherismo, a eutanásia e a eugenia. *A esperteza de Dick*, de Crispin Whittell, é uma farsa pós-moderna divertida que destrói a personagem Richard Feynman num espectáculo ligeiro ou apenas numa leitura leve. Aqui, também, não foi introduzida no enredo

nenhuma lição de matemática, de forma mais ou menos encoberta, e o que foi este homem e a sua atitude matemática em relação à vida e à natureza foram convocados para uma abordagem das crenças e das desilusões dos cientistas, em particular, mas que todos, em geral, temos de enfrentar.

Nestes quatro casos, a ciência e os cientistas estão ainda presentes, de uma forma ou de outra, mas o enredo e a mensagem dirigem-se noutros sentidos. "A ciência como uma folha de parra" está, portanto, no fim do arco-íris da larga variedade de peças designadas por "peças sobre a ciência".

Toda a taxonomia constitui um modo simplista de etiquetar, uma tentativa de limar arestas entre os auto-denominados grupos que são essencialmente vagos ou

nebulosos e nunca podem deixar de ser ambíguos ou tornar-se definidos como as classificações sugerem. Como Wai Chee Dimock notou tão sucintamente “os gêneros têm nomes sólidos, ontologicamente fixados. O que eles designam, contudo, não são classes taxonômicas de igual solidez mas campos emergentes e efêmeros, definidos sistematicamente por novas entradas que ainda estão a ser produzidas” (Dimock 2007: 1379). Portanto, é perfeitamente claro que a minha tentativa de agrupar certas peças sob etiquetas auto-designadas está sujeita a críticas e pode ser refutada, dado que os textos literários são, e serão sempre, um fenómeno mutável, desafiando claramente a classificação em grupos. Eles podem partilhar um determinado conjunto de semelhanças em relação aos temas, argumentos e estratégias narrativas, mas os textos individuais agrupados relacionam-se sempre com diversos repertórios ao mesmo tempo, apresentando múltiplos aspectos que são detectáveis na prática literária (Wesseling 1991:19).

Na “peça sobre a ciência”, as duas culturas unem-se através da compreensão da cultura como um sistema de redes cruzadas onde o palco oferece um espaço de comunicação e ligação entre vários grupos culturalmente especializados. As “peças sobre ciência” criam a polaridade ciência vs cultura ou ciência vs literatura. Elas põem em causa as diferenças entre estes dois campos de expressão cultural e de interacção, mas buscam pontos de encontro e modos de junção de forma a conseguirem a compreensão mútua e a troca frutuosa num momento em que a ciência não só entrou no mercado com um peso e extensão anteriormente desconhecidos, mas onde a pesquisa científica e o “progresso” exigem o nosso envolvimento activo, e onde nós, pelo nosso lado, procuramos mais direitos e esclarecimentos de forma a sermos capazes de tomar as nossas decisões públicas ou privadas.

Referências bibliográficas

- AUBURN, David Auburn (2001), *Proof*, New York/London, Faber and Faber.
- BODMER, Walter (1985), *The Public Understanding of Science*, London, Royal Society.
- DIMOCK, Wai Chee (2007), “Introduction: Genres as Fields of Knowledge.” *PMLA* 122.5 *Special Topic: Remapping Genre* (October), pp. 1377-1388; 1379.
- DJERASSI, Carl (2000), *An Immaculate Misconception. Sex in an Age of Mechanical Reproduction*, London, Imperial College.
- DJERASSI, Carl / HOFFMANN, Roald (2001), *Oxygen*, Weinheim /New York, Wiley-Vch.
- ESSLIN, Martin (1988), “Dead! And never called me mother!': The Missing Dimension in American Drama.” *Studies in the Literary Imagination* 21.2 (Fall), pp. 23-33.
- FRAYN, Michael (1998), *Copenhagen*, London, Methuen.
- FREESE, Peter / HARRIS, Charles B., Eds. (2004), *Science, Technology, and the Humanities in Recent American Fiction*, Essen, Blaue Eule.
- FRIEDMANN, Robert Marc (2004), *Remembering Miss Meitner*, Maio 2004. Manuscrito inédito, cortesia do autor.
- GORDON, Mick / BROKS, Paul (2005), *On Ego. A Theatre Essay*, London, Oberon.
- GREGORY, Jane / MILLER, Steve, eds. (1998), *Science and the Public*, New York, Plenum.
- GRÜNZWEIG, Walter (2004), “Science-in-fiction: Science as Tribal Culture in the Novels of Carl Djerassi”, In Freese / Harris, eds. 2004, pp. 231-248.
- HODGES, Andrew (1983), *Alan Turing. The Enigma*, New York, Simon & Schuster.
- HUNTER, Maureen (1992), *Transit of Venus*, Winnipeg, Blizzard.
- ORTHOFFER, M.A. (2002), “The scientist on the stage: a survey”, *Interdisciplinary Science Reviews* 27.3 (Fall), pp. 173-183.
- PARNELL, Peter (2003), *QED*, New York, DPS.
- POLIAKOFF, Stephen (1996), *Blinded by the Sun*, London, Faber and Faber.
- MULLIN, Paul (1999), *Louis Slotin Sonata* (Manuscrito não publicado, cortesia do autor).
- PERKOWITZ, Sidney (2004), *Glory Enough. A play about Rosalind Franklin and the structure of DNA* (Manuscrito não publicado, cortesia do autor).
- PRIEST, Susana Hornig (1995), “Information Equity, Public Understanding of Science, and the Biotechnology Debate”, *Journal of Communication* 45.1 (March), pp. 39-54.
- RIESS, Erwin (1998), *Hawking's Dream (Hawkings Traum) or The Grand Unified Quantum Theory of Human Gravity* (trad. Penny Black, London, Oberon, 2000).
- ROCAMORA, Carol (2000), “Scientific Dramaturgy”, *The Nation* 5, June.
- STANLEY, Jeffrey (1999), *Tesla's Letters*, New York, Samuel French.
- STEPHENSON, Shelagh (1999), *Experiment With an Air Pump*, London, Methuen.
- STOPPARD, Tom Stoppard (1993), *Arcadia*, London, Faber and Faber.
- THIESSSEN, Vern (2003), *Einstein's Gift*, Toronto, Playwrights Canada.
- WESSELING, Elisabeth (1991), *Writing History As A Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam: Benjamins.
- WHITEMORE, Hugh Whitmore (1987), *Breaking the Code*, London, Samuel French.
- WHITTELL, Crispin (2006), *Clever Dick*, London, Oberon.
- ZEHELEIN, Eva-Sabine (2009), *Science: Dramatic Science Plays in America and Great Britain, 1990-2007*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.