

A colaboração na montagem da peça *A vida de Galileu* em um museu de ciência no Rio de Janeiro

Carla Almeida e Diego Vaz Bevilaqua

Abstract

A ciência e o teatro têm um longo histórico de interações, as quais costumam promover colaborações entre artistas e cientistas. Centrado no teatro que ocorre no contexto da divulgação científica, este artigo tem como objetivo analisar a colaboração entre artistas e cientistas na produção da peça *A vida de Galileu*, de Bertolt Brecht, no Museu da Vida. A partir de entrevistas com 12 sujeitos envolvidos na montagem, identificamos um forte engajamento com o projeto, o qual propiciou uma rica troca e apropriação de conhecimentos, além de levantar questões relevantes sobre o teatro realizado no contexto específico da divulgação científica.

Keywords

Science and technology, art and literature; Science centres and museums; Science communication in the developing world

Recebido em 5 de Agosto de 2020

Aceito em 28 de Outubro de 2020

Publicado em 9 de Fevereiro de 2021

Introdução

A ciência e o teatro têm um longo histórico de interações, cujas raízes remontam ao surgimento do teatro na Grécia Antiga, particularmente da tragédia e de seus questionamentos sobre conhecimento e poder [Almeida e Lopes, 2019]. Desde então, a ciência, os cientistas, suas vidas e seus feitos vêm inspirando dramaturgos. A partir do trabalho de pesquisadores que se dedicaram a mapear obras teatrais inspiradas na ciência, podemos identificar hoje mais de uma centena de peças com temática científica, produzidas e encenadas em diversos países, em diferentes épocas. No livro *Science on Stage*, Shepherd-Barr [2006] enumera 121 peças sobre ciência produzidas desde *Dr. Fausto*, de Christopher Marlowe, em 1604. Já a compilação de Marvin Carlson e Brain Schwartz¹ — com 145 registros, muitos também presentes na lista de Shepherd-Barr — engloba obras de antes da Era Cristã, como *As nuvens*, comédia de Aristófanes encenada em 423 a.C. na Grécia.

Apesar da amplitude temporal das listas mencionadas, em ambas se destacam numericamente as peças produzidas a partir da década de 1990, quando, segundo Shepherd-Barr [2006], se inicia um período particularmente fértil de produção de peças com motes científicos. Ao analisar o fenômeno, Shepherd-Barr [2006] propõe

¹<http://scienceplays.org/>.

uma categorização das peças que emergem nesse contexto. Um grupo expressivo delas resultaria do interesse de dramaturgos em explorar a ciência em seu trabalho. Outras se encaixariam no conjunto de peças escritas por cientistas fascinados pelo potencial do palco para transpor ideias científicas. Um terceiro tipo de peças de ciência se utilizaria do formato de documentário teatral. Por fim, a pesquisadora enquadra nesse fenômeno mais recente as obras produzidas por meio de colaborações entre dramaturgos e cientistas, nas quais identifica uma integração mais forte da ciência real à textura teatral.

Barbacci [2004] faz uma divisão entre as produções em que o teatro é usado como um meio para se transmitir ideias e conceitos científicos e as que tomam emprestados elementos do universo científico enquanto mantêm sua essência estética e artística. No primeiro grupo estariam as produções com fins didáticos e as oriundas da tradição das conferências científicas. Já o segundo grupo abarcaria os espetáculos que: levantam questões éticas relacionadas à ciência, apontam para uma reflexão existencial, encenam biografias de cientistas ou episódios da história da ciência e que usam determinadas subáreas da ciência como suporte para a criação artística.

Considerando o papel central que a ciência e a tecnologia desempenham na sociedade contemporânea e seus impactos cada vez mais visíveis e palpáveis, não surpreende que haja um aumento no interesse do meio artístico em retratar a ciência e, a partir dela, discutir e fazer refletir sobre a condição humana. No entanto, parte importante do *boom* atual de peças com motes científicos é fruto de um interesse cada vez maior da academia pelo uso da arte como estratégia de aproximação entre ciência e sociedade. Profissionais da divulgação científica veem na aproximação com a arte uma oportunidade de atingir novos públicos e engajá-los na ciência de forma mais significativa [Lesen, Rogan e Blum, 2016]. Nesse cenário, instituições científicas e entidades de fomento à pesquisa desempenham papel central ao investir em projetos e espaços de integração da ciência e tecnologia com diferentes formas de arte, promovendo a colaboração criativa entre elas [da Silveira, 2018].

Embora ainda não seja possível caracterizar de forma precisa o conjunto de iniciativas de ciência e teatro desenvolvidas no âmbito da divulgação científica, podemos dizer que ele é marcado por uma grande diversidade: de temas, gêneros, formatos, objetivos, locais de realização, profissionais envolvidos e dramaturgias [Almeida e Lopes, 2019]. Pode-se afirmar também que, muitas vezes, tais iniciativas estão menos preocupadas com a qualidade do produto artístico resultante das interações entre ciência e teatro e mais interessadas nas oportunidades que estas criam de colaboração entre o meio artístico e o meio científico [Dowell e Weitkamp, 2011] — mesmo que, em muitos casos, busque-se um equilíbrio entre esses elementos.

Quando artistas e cientistas colaboram

O dramaturgo Bertolt Brecht manteve uma forte relação com a ciência e com cientistas. Conhecido por sua defesa de um teatro mais engajado politicamente, Brecht era também um defensor da necessidade de divulgação científica e refletiu sobre as relações entre as desigualdades sociais e o baixo acesso das classes populares à ciência. Foi um intelectual que interagiu com pensadores de vários campos do conhecimento, particularmente no processo de criação da peça *Vida de*

Galileu (Leben das Galilei). Escrita ao longo de mais de 19 anos, em três diferentes versões [Turner, 2006], a obra se valeu da contribuição de diferentes cientistas [Schroerer, 1980].

Assim, além de ser considerada um dos casos mais emblemáticos da ciência retratada no palco — e um clássico do teatro com mote científico —, *Vida de Galileu* também é, desde sua origem, um exemplo de intensa colaboração entre artistas e cientistas. Esse tipo de colaboração é um dos aspectos do teatro no contexto da divulgação científica que vem sendo analisado na literatura sobre o tema.

Dowell e Weitkamp [2011] estudaram o processo de colaboração entre cientistas e profissionais de teatro no cenário britânico. As autoras apontam essas interações como um processo com alto potencial colaborativo, mas também com algum grau de dificuldade, por conta das diferenças entre estilos de comunicação, processos de trabalho, temperamentos, entre outros, levando a uma constante negociação entre as partes envolvidas. Em sua pesquisa, elas apontam a necessidade de uma consultoria para garantir a acurácia da ciência e dos processos científicos representados como uma das mais importantes motivações para a colaboração. Apontam, ainda, que, superficialmente, esse processo de colaboração parece estar alinhado a uma perspectiva de déficit no âmbito da divulgação científica, porém há sutilezas na interação que levam a arranjos bem mais interessantes.

Nessa linha, Pinto, Marçal e Vaz [2015] relatam uma experiência em que jovens cientistas participaram de um projeto de performances cômicas do tipo *stand-up* sobre temáticas científicas. Nesse caso, os cientistas assumiram um papel central na colaboração, pois, além de escreverem o texto da performance junto com um ator profissional, atuaram ao longo de todo o projeto. Os autores apontam a importância da colaboração para o sucesso da atividade, que demandou um grande investimento de tempo por parte dos pesquisadores em função do processo altamente interativo entre os profissionais envolvidos. Como resultado, revelam um crescimento profissional em muitas áreas além daquela especificamente exercitada no projeto.

Já Ball [2002] aponta outros potenciais da participação de cientistas em espetáculos teatrais. O autor analisa produções em que cientistas colaboraram com aspectos visuais e estéticos, em alguns casos na fronteira entre teatro e instalações artísticas. O autor busca mostrar formas em que a ciência e o teatro podem interagir para além da inserção de temáticas científicas no argumento das peças. Esse tipo de produção exige uma colaboração mais orgânica com os cientistas, já que ela não se limita a construção do texto, envolvendo todos os aspectos da encenação.

No Brasil, diferentes museus de ciência utilizam o teatro como estratégia de divulgação científica. Moreira e Marandino [2015] identificaram no país pelo menos 14 instituições dessa natureza que realizavam atividades teatrais. Os autores observaram que a maior parte delas era realizada por pessoas sem formação em artes cênicas e tinha caráter eventual. Essas iniciativas teriam surgido nesses espaços como resposta à necessidade de diversificar suas estratégias de divulgação científica, ao anseio por atividades diferenciadas e à disponibilidade de grupos de teatro profissionais ou de sujeitos dispostos a utilizar essa linguagem. Com base na categorização de Barbacci [2004], Moreira e Marandino [2015] classificaram as atividades teatrais nesses espaços mapeados como apoio didático. Apesar das

tentativas recentes de mapear o teatro no contexto da divulgação científica no Brasil, a literatura sobre o tema ainda é escassa e pouca atenção tem sido dada aos processos colaborativos por ele desencadeados.

Metodologia

A proposta deste artigo é analisar a colaboração entre artistas e cientistas na montagem da peça *A vida de Galileu*, de Bertolt Brecht, no Museu da Vida, com o intuito de enriquecer a discussão sobre o teatro no contexto da divulgação científica. O espetáculo estreou em setembro de 2016 e integrou a programação do museu até julho de 2018, tendo sido vista por 7.077 visitantes. Estamos particularmente interessados em compreender como os sujeitos envolvidos enxergam e avaliam sua participação no projeto e o que pensam sobre o resultado final dessa parceria.

Para isso, foram conduzidas entrevistas semiestruturadas com 13 sujeitos envolvidos com a montagem da peça, sendo cinco integrantes da equipe do Museu da Vida — dois físicos; uma cientista social, com formação em teatro; e dois profissionais das artes cênicas — e oito contratados especificamente no contexto do espetáculo em questão — um diretor teatral e sete atores. Aqueles vinculados ao Museu da Vida ocupavam diferentes cargos na instituição e desempenharam diferentes papéis na montagem teatral. Todos os entrevistados foram escolhidos devido ao seu (alto) nível de envolvimento com a montagem do espetáculo. Como um deles é o segundo autor deste artigo, sua entrevista foi excluída do *corpus* final do estudo, composto por um total de cinco entrevistas e 12 sujeitos (Tabela 1).

As cinco entrevistas foram conduzidas presencialmente, em português, pela primeira autora deste artigo — sem envolvimento com a montagem —, após a

Tabela 1. Lista de entrevistados e sua relação com o projeto.

<i>Identificação</i>	<i>Sexo</i>	<i>Área de formação</i>	<i>Papel na montagem do espetáculo (conforme ficha técnica)</i>	<i>Tipo de entrevista</i>	<i>Vínculo com a instituição</i>
C1	F	Ciências sociais e teatro	Idealização, adaptação do texto e consultoria científica	Individual	Permanente
C2	M	Física	Consultoria científica	Individual	Permanente
A1	M	Teatro	Direção geral, adaptação do texto	Individual	Temporário
A2	F	Teatro	Idealização, adaptação do texto e atuação	Grupo	Permanente
A3	M	Teatro	Idealização e atuação	Grupo	Permanente
A4	F	Teatro	Atuação	Grupo	Temporário
A5	F	Teatro	Atuação	Grupo	Temporário
A6	F	Teatro	Atuação	Grupo	Temporário
A7	M	Teatro	Atuação	Grupo	Temporário
A8	M	Teatro	Atuação	Grupo	Temporário
A9	M	Teatro	Atuação	Grupo	Temporário
A10	M	Teatro	Atuação	Grupo	Temporário

estreia da peça. Três foram individuais — uma com o diretor e uma com cada consultor científico separadamente — e duas foram em grupo — uma com dois integrantes da equipe do Museu da Vida que atuaram no espetáculo e a outra com os sete atores contratados para fazer a peça. Foram elaborados roteiros diferentes para cada uma das entrevistas. No entanto, todas elas abordaram as questões centrais deste estudo: por que/como se envolveu no projeto; que relação tinha com a instituição e com a obra; que papel desempenhou na concepção do espetáculo; como enxerga sua participação na montagem da peça; quais foram os pontos altos e baixos, as perdas e os ganhos, as principais dificuldades e os desafios; e como avalia o resultado final do trabalho. Para aqueles que tinham vínculo com o Museu da Vida, o roteiro também incluiu perguntas sobre o projeto de montagem da peça. As entrevistas duraram em média 1 h 09 min cada, somando um total de 5 h 46 min de áudio. Todo o material foi transcrito em português para análise.

A opção pelo método de entrevistas semiestruturadas, que pressupõe o uso de um roteiro flexível de perguntas, propiciou o acesso privilegiado às experiências únicas vivenciadas pelos participantes da pesquisa. Esta tem como base preceitos da pesquisa social construtivista, ou seja, reconhece a natureza social, relativa e construída dessas experiências [Wertsch, 1985] e a influência que as escolhas dos pesquisadores e os contextos em que as entrevistas são realizadas têm sobre os resultados da pesquisa [Fontana e Frey, 1994].

O material transcrito foi analisado qualitativamente de acordo com técnicas de imersão/cristalização, estilo de interpretação em que os pesquisadores examinam os dados minuciosamente e depois extraem deles os aspectos considerados mais relevantes para seu estudo [Borkan, 1999]. Optou-se por esse método de análise por ele permitir que os dados coletados sejam combinados com a experiência dos pesquisadores. O fato de um dos autores deste artigo ter se envolvido diretamente na montagem do espetáculo foi considerado valioso para a melhor interpretação dos dados e resultados que serão apresentados — como relatado em Pinto, Marçal e Vaz [2015].

O projeto e seu contexto histórico e político

A vida de Galileu foi produzida no Museu da Vida, museu de ciência da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), instituição científica do campo da saúde pública. Enquanto espaço de divulgação científica, tem como missão promover o diálogo público em ciência, tecnologia e saúde e seus processos históricos, visando à promoção da cidadania e à melhoria da qualidade de vida. Situa-se na Zona Norte do Rio de Janeiro, em uma região de população predominantemente de classe baixa, que abriga alguns dos maiores complexos de favelas do município e os bairros com os piores índices de qualidade de vida da cidade.

Um dos espaços do museu é a Tenda da Ciência Virgínia Schall, onde regularmente acontecem peças teatrais com mote científico. Para planejar e executar esses espetáculos, o Museu da Vida conta com uma equipe permanente de profissionais com formação na área artística e científica, que atuam nas diferentes montagens.

Em 1970, dez dos mais notáveis pesquisadores da Fiocruz tiveram seus direitos civis e políticos cassados pela ditadura militar e foram forçados a abandonar, de um dia para o outro, seus laboratórios, projetos e alunos. Em 1986, a cerimônia de reintegração dos pesquisadores à instituição foi marcada pela encenação de um

trecho da peça *Vida de Galileu*, de Bertolt Brecht, fato destacado por uma das integrantes da equipe do museu que participou do projeto:

C1 — (...) em 1986, (...) se encenou um trecho da peça, que é o trecho do pequeno monge. Um trecho importantíssimo na peça, que se debate ciência e ideologia. Como a montagem desse texto hoje em 2016, tem a ver, também, com a reintegração dos cassados.

O projeto foi uma forma de a instituição comemorar 30 anos dessa reintegração, prestar homenagem a seus pesquisadores e descortinar a atualidade perene do texto do dramaturgo alemão, enfatizando o perigo que regimes autoritários representam para o desenvolvimento da sociedade. Nessa montagem da peça, foram inseridos depoimentos fictícios em primeira pessoa, construídos a partir do acervo oral da Fiocruz, sobre a vida e a obra dos cientistas cassados. Além de contarem um pouco da história da instituição e da ciência no Brasil, os depoimentos proporcionaram uma maior aproximação entre a obra alemã e o público brasileiro.

Para encenar o espetáculo no Museu da Vida, várias adaptações foram realizadas, a começar pela sua extensão. A peça original tem cerca de três horas, porém, a proposta era que o público visitante do museu pudesse assistir ao espetáculo ao longo de uma visita. Assim, buscou-se reduzir o espetáculo para 1 h 15 min de duração e suprimiu-se o debate com o público que costuma ocorrer após as apresentações no museu. Considerando o público majoritariamente jovem do espaço, também se buscou formar um elenco jovem, com o qual os visitantes pudessem se identificar.

Outra particularidade da produção em análise é o contexto político conturbado em que ela foi realizada. Ao longo do período de realização do projeto, a situação política brasileira mudou radicalmente. Durante as entrevistas, os acontecimentos políticos do país, em estreito diálogo com a obra de Brecht, foram trazidos à tona em diversos momentos, por diferentes entrevistados. O trecho abaixo, extraído da entrevista com o diretor da peça, ilustra um desses momentos:

A1 — Porque é um momento frágil da democracia brasileira agora, eu acho. O que vai restar disso tudo, nesse momento que a gente está botando todo mundo na fogueira? De uma certa forma, tem coisas que são horrorosas mesmo. Mas é um momento muito assustador, o que pode vir. Eu estou muito assustado. Eu acho que a gente pode entrar em uma coisa muito ruim. De um regime fascista. De uma coisa de direita radical. Eu estou muito assustado com isso. E os cientistas e os artistas perdem muito nesses momentos.

As transformações no cenário político brasileiro não estavam no horizonte quando o projeto foi idealizado. No entanto, elas foram resignificando o espetáculo continuamente ao longo do processo de criação e de execução da montagem, conferindo a ele novos sentidos e reforçando outros que caracterizam a obra original de Brecht.

Os sujeitos e sua participação na montagem

O processo de concepção do espetáculo teve início em 2014 e envolveu diversos sujeitos e etapas até o encerramento do projeto em 2018. Entre 2014 e 2015, o projeto foi idealizado e os recursos foram captados. Em 2016, entre março e maio, houve reuniões com o objetivo de planejar as etapas. Em maio, houve o convite para o diretor se integrar ao grupo. O texto foi adaptado entre os meses de abril e junho, primeiro apenas entre a equipe da instituição e, em seguida, com a participação do diretor. O elenco da peça foi definido no mês de junho por meio de teste com atores convidados. Os ensaios para o espetáculo ocorreram ao longo de dois meses, entre julho e setembro de 2016.

Ao longo das duas primeiras semanas de ensaios, houve uma série de encontros de formação — envolvendo consultores científicos, artistas e a equipe de concepção do projeto — para se discutir a Fiocruz, o Museu da Vida, divulgação científica, Brecht, Galileu e sua ciência, incluindo sessões no planetário inflável do museu. Além disso, materiais educativos foram desenvolvidos para ajudar os artistas na compreensão da obra e de seu contexto. Esses encontros, liderados pelos consultores científicos do espetáculo, foram mantidos de forma esporádica ao longo do período seguinte de ensaios diários, que se estenderam até a estreia, em 21 de setembro. Após a estreia, os atores continuaram se reunindo e discutindo a peça, e alguns ensaios foram realizados. Apesar de a adaptação do texto original ter sido finalizada antes dos ensaios, ele continuou sendo modificado, incluindo a inserção dos depoimentos dos pesquisadores cassados da Fiocruz — que envolveu a direção, toda a equipe de atores e um dos consultores científicos —, e mesmo durante a temporada de apresentações.

As relações entre os sujeitos

Ao longo do projeto, foram diversos os momentos de interação entre os membros de suas equipes. Entre eles, os ensaios, e particularmente os encontros de formação, tiveram grande destaque nas falas dos entrevistados. Em se tratando de um grupo muito diverso em sua formação e relação com a Fiocruz, esses encontros, além de centrais para se compreender a obra de Brecht, a vida e a física de Galileu e a história da Fiocruz, seriam também fundamentais para o entrosamento das equipes e para gerar uma colaboração frutífera entre seus integrantes. Para o diretor, eles foram centrais para a sua melhor apropriação da obra:

A1 — Ele [o consultor científico] é um barato. Esse cara é um anjo. Eu estudava em casa, também. Mas, tem uma coisa de que, se você vai falar sobre Galileu, sobre Brecht, você nunca está preparado [...]. Então, eu me aproximei mais desse universo. Mas não acho que cheguei pronto. Porque é muita coisa para estudar.

Os atores ressaltaram a riqueza do conhecimento adquirido:

A2 — Ele fez mapas e mapas de quem eram os personagens reais, quem eram os personagens fundidos [...] e por quê. [Abordou] as [diferentes] versões [da obra]. Uma coisa incrível.

A3 — A gente teve a oportunidade aqui de estudar um pouco de física e astronomia efetivamente e, caramba, a gente está falando de uma coisa que a gente observa todo dia. E durante a escola a coisa fica tão segregada. A coisa parece um cálculo complexo. A coisa é dita em outra língua, que não a minha.

Para o consultor científico, os encontros foram muito ricos, sobretudo pelo engajamento que eles foram capazes de gerar nos artistas envolvidos:

C2 — Para mim foi mágico, foi muito mágico, eles estavam muito envolvidos, muito questionadores, e o grupo era bem heterogêneo, então tinha vários níveis, e eu acho que de alguma maneira essa minha tentativa de acoplar o texto de Galileu junto ao texto do Brecht, com algumas falas, fez eles se motivarem mais ainda para entenderem o que é aquela minha fala, que eles iam precisar construir a cena, de voz, e a brincadeira.

Para ele também foi uma oportunidade de conhecer de perto a engrenagem do teatro e os processos artísticos envolvidos em uma montagem teatral, o que o levou a compreender e respeitar mais as escolhas da direção:

C2 — Eu acompanhei alguns momentos, por exemplo, os ensaios, a produção musical, também entendendo um pouco o trabalho que dá essas coisas. Por isso que eu falei, quando eu comecei a ver essas coisas todas, vi que não dava pra introduzir a projeção do Galileu ali no meio não, porque não tem espaço nem tempo para isso.

Os ensaios também foram apontados como momentos importantes de comunicação, sobretudo entre os atores. Segundo relatos, nessas ocasiões discutiam muito o teor da obra, a encenação em si e o contexto político em que ela era encenada, de modo que foram se apropriando cada vez mais do texto e do espetáculo. Essas interações teriam se intensificado ao longo da temporada de apresentações, com a experiência no palco e a troca com o público, o que levou a certas adaptações ao texto:

A7 — Eu acho que tem uma parte de validade que, nesse elenco aqui, pelo menos foi a minha percepção, é que a galera se escuta muito. Pelo menos eu escuto muito. Se vierem me falar uma crítica e eu concordar com ela, e normalmente eu, antes até de discordar, eu vou experimentar para ver se rola, eu experimento.

A10 — Não existe isso de estreou o espetáculo e está pronto, e a gente não vai mudar mais nada. Acho que o processo de ensaios é um processo tão intenso que tem tantas questões envolvidas, tantas coisas precisam ficar prontas, mesmo que o pronto nunca fique pronto, que eu acho que às vezes quando a peça estreia, a gente começa a dar conta dessas coisas menores, sabe? [...] E aí vai mudando e vai adaptando.

Ao fazer um balanço do processo colaborativo, os entrevistados tenderam a avaliá-lo de forma positiva, ressaltando justamente as interações frutíferas entre as equipes, a amizade construída ao longo do projeto e o sentimento de terem participado efetivamente do seu desenvolvimento. Os dois trechos a seguir — um da equipe científica do museu e outro da equipe artística “de fora” — ilustram bem a harmonia do processo:

C2 — No início eu estava um pouco receoso por conta disso, porque é muito conteúdo, são atores, não sei até que ponto eles estão superenvolvidos, [...]

mas eles estavam muito engajados, as discussões foram alto nível o tempo inteiro, e ao mesmo tempo prazerosas, nos divertimos muito. [...] acho que estava todo mundo tão apaixonado pela coisa, que o encontro foi maravilhoso, e esses três dias foram mais do que o suficiente para todo mundo se sentir fazendo parte mesmo do processo.

A1 — Cara, sabe uma coisa incrível? Porque não sei o que aconteceu. Eu me dei muito bem com todo mundo. De verdade. [...] Não sei, talvez por eu ser uma pessoa de fora [...]. O encontro amoroso pôde ser dado sem freio. Porque é uma coisa de um encontro. É um encontro [...]. E foi muito legal porque todo mundo ficou amigo. Todo mundo próximo. Um ambiente superprofissional. Superético.

Apesar do clima harmonioso que envolveu o projeto, foi possível identificar em alguns depoimentos limitações e dificuldades encontradas ao longo do processo, bem como focos de tensões implicitamente presentes relacionados aos papéis desempenhados pelos integrantes das equipes e aos resultados do trabalho.

Do ponto de vista da direção, por estar trabalhando para o Museu da Vida, em seu espaço cênico, ele teve que lidar com determinadas demandas e limitações em seu processo criativo, que, no entanto, foram classificadas por ele como positivas. Pelo fato de o museu ter a sua própria equipe artística, também parece ter sentido receio de ser visto internamente como uma ameaça:

A1 — Eu não estou ameaçando ninguém. Não vou ocupar o lugar de ninguém. Eu sou um diretor de teatro que trabalha aqui fora. Me chamaram para entrar lá e fazer um trabalho, e aí eu volto para a minha vida, entendeu?

No que tange à equipe artística interna, foi possível notar um questionamento pelos altos recursos envolvidos na produção do espetáculo — consideravelmente maiores do que orçamentos anteriores — e por seus integrantes não estarem mais diretamente envolvidos no processo de criação artística:

A2 — A gente iria participar, sempre com essa necessidade de nós estarmos por perto, porque nós conhecemos o trabalho daqui e também não é o trabalho que se faz no mercado. Não é o mesmo público, não são os mesmos objetivos, são outras características. A nossa linha sempre é a popularização da ciência [...]. Então, a gente fica aqui nessa equipe, desde o começo, dando esses amparos, entendeu, mas não como criadores artísticos.

Isso teria resultado, na concepção de uma das entrevistadas, em um produto estético de alta qualidade, mas com lacunas no que tange à missão do Museu da Vida de divulgação científica.

As relações dos sujeitos com a obra

Dada a já discutida relevância de *Vida de Galileu*, era de se esperar que os entrevistados conhecessem a obra, embora tenham revelado experiências prévias diferentes com a mesma. Apesar de as percepções e interpretações sobre ela também variarem entre eles, uma avaliação quase unânime foi a de que se trata de

um texto difícil, com muitas camadas e de certa forma também confuso, pelo excesso de personagens. Este último ponto foi ressaltado pelo diretor da peça, que disse ter precisado ler o texto algumas vezes para entender quem era cada um dos nomes mencionados na obra. Para os atores, a dificuldade está mais situada no conteúdo do texto, em sua densidade, no fato de ele tratar de diversos assuntos complexos e profundos, como ilustrado no seguinte trecho:

A7 — É um texto cheio de ranhuras, cheio de ramificações, que vai tratando de vários assuntos diferentes. E se você esmiuçar, você vai encontrar várias coisas complexas mesmo, de problemas intrínsecos sociais, políticos, da própria humanidade, da condição humana.

Um dos atores menciona que precisou acessar o texto diversas vezes para compreendê-lo, mas encontrou nessa dificuldade um desafio positivo:

A10 — [...] eu imagino que para uma pessoa que assista, para uma primeira vez, essas perguntas e essas dificuldades de repente apareçam. E eu acho que é um desafio muito grande de você montar isso, um texto tão difícil, para um público que talvez nunca foi ao teatro na vida, sabe? Tem muitas pessoas que nunca tiveram experiência com teatro. Então, eu acho que isso é o mais legal.

Para uma das atrizes, a inserção dos depoimentos dos pesquisadores da Fiocruz cassados na ditadura militar, incluindo mais uma camada ao espetáculo, pode ter tornado a peça ainda mais difícil de ser compreendida.

Para além dessa percepção compartilhada entre os entrevistados sobre a dificuldade do texto e a complexidade do espetáculo, verificamos que houve interpretações diversas sobre suas mensagens centrais. Para alguns, a obra é sobre o papel da ciência e do cientista na sociedade. Para outros, ao dialogar com o contexto político em que ela foi encenada, a peça é uma ode à democracia, contra os governos autoritários. Ainda nessa linha, alguns acreditam que a peça é um alerta de que a democracia não está garantida, que ela precisa ser reafirmada pela sociedade. Já para uma das atrizes entrevistadas, a mensagem é “desconfie do óbvio”. Por fim, para o diretor do espetáculo, a mensagem que fica da peça é mais subjetiva e está relacionada à forma:

A1 — [...] como o medo impede que coisas tão incríveis possam acontecer [...] eu acho que a mensagem da peça é essa. Olha aí o que as pessoas, quando têm medo de alguma coisa diferente, nova, elas são capazes de, por paranoia, enlouquecer e fazerem coisas horríveis. Acho que para mim isso é o mais interessante.

Se, para o diretor, o fato de o espetáculo dar margem a múltiplas interpretações parece não ter sido um problema, para uma das artistas da equipe do Museu da Vida, a opção por manter a obra tão aberta foi alvo de crítica, sobretudo por não induzir uma leitura preferencial a ser feita pelo público. Para ela, a montagem deveria ter privilegiado uma das camadas interpretativas da peça:

A2 — Porque você pode falar Galileu, e você pode falar sobre muita coisa, né? Você pode fazer um Galileu para falar só sobre o nazismo. Você pode fazer um Galileu para fazer só um “Galileu Wikipédia”, uma biografia apenas. Você pode só focar na questão da igreja católica. Você pode [...] fazer uma construção que vai potencializando as coisas que você quer chamar a atenção, e na maneira como você quer. Então, isso aqui tudo é muito genérico.

As relações dos sujeitos com o público

Como podemos observar nos trechos reproduzidos na seção anterior, a complexidade da obra e as múltiplas camadas interpretativas do espetáculo geraram nos entrevistados preocupação em relação ao público. Houve questionamento recorrente sobre se os visitantes do Museu da Vida, sobretudo o público escolar — a maioria residente de regiões pobres da cidade, com pouca familiaridade com o teatro e provavelmente também com a obra e que não necessariamente escolheram assistir ao espetáculo —, seriam capazes de compreendê-lo, de absorver suas diversas camadas e de ter uma experiência cultural e cientificamente enriquecedora. Diante dessa preocupação compartilhada, buscaram-se diferentes estratégias para driblar as dificuldades impostas pela obra e para facilitar a sua apreensão pelo público.

Na adaptação do texto, buscou-se, de acordo com um dos idealizadores, encurtar monólogos longos e densos e privilegiar ao máximo as cenas bem-humoradas da peça, tendo em mente o público jovem de hoje, hiperconectado e acostumado com mensagens rápidas e textos curtos. Do ponto de vista da equipe artística, o humor desempenhou papel importante na tentativa de tornar a obra mais palatável para a audiência. Em relação à direção, a estratégia foi exagerar alguns traços dos personagens, criando uma tensão dramática que vai desembocando na comédia. Para o diretor, esse humor é importante na medida em que tira um pouco o peso da peça. No que diz respeito à atuação, houve um esforço particular dedicado às cenas de humor físico, numa tentativa de tornar a obra mais leve e captar a atenção e a empatia dos espectadores.

Em sua entrevista, um dos consultores científicos disse que gostaria de ter oferecido atividades complementares à peça voltadas ao público e aos professores para explorar mais profundamente alguns de seus conteúdos e camadas. Os demais integrantes da equipe do Museu da Vida também expuseram a necessidade que sentiram de realizar algo complementar ao espetáculo, de ter um contato mais direto com o público, o que, em geral, acontece por meio de um debate ao fim da apresentação. Isso foi motivo de descontentamento para esses entrevistados, pois consideravam fundamental esse encontro com o público, especialmente no caso desse espetáculo.

A2 — Porque se você faz uma peça fora, você tem uma sinopse [...]. Você lê e você vai ver se você quer. Então, já parte do seu interesse. Se aquilo te interessa, se você tem curiosidade para ir, você vai assistir. Ninguém botou você lá para assistir. Então, aqui é essa especificidade. O cara não sabe, ele não é obrigado a saber, que o espetáculo é sobre... , que se passou na Inquisição. Ele não sabe o que é Inquisição. Não sabe. Tem que falar para o danado alguma coisa.

Diante da impossibilidade do debate, aproveitaram-se os momentos em que esse contato mais direto com o público ocorria, particularmente os poucos minutos entre a entrada dos visitantes no espaço do teatro e o início da apresentação. A ausência do debate com o público também teria privado a equipe de um retorno mais imediato dos espectadores, o que tornara difícil saber se os objetivos do projeto haviam sido atingidos.

Apesar da preocupação com a recepção da peça pelo público, alguns entrevistados — especialmente os artistas não vinculados ao Museu da Vida — argumentaram que esta é uma questão complexa e que não necessariamente uma experiência significativa no teatro é sinônimo de uma apreensão imediata do teor do espetáculo. Uma das atrizes entrevistadas chama atenção, por exemplo, para o fato de o público aderir ao jogo teatral proposto, aceitando os códigos e convenções da peça, e lembra que alguns espectadores estão particularmente abertos para se deixar atravessar pelo teatro.

Outro ator entrevistado argumenta que a apropriação do espetáculo pelo público não é necessariamente instantânea, que pode demorar que ela aconteça, além de ela acontecer de forma diferente para cada pessoa. Para ele, mais importante do que compreender todo o teor da obra é ser arrebatado por ela; a compreensão pode vir depois. Em geral, esses artistas tendem a enxergar o teatro mais como meio e menos como fim, como ilustra o trecho a seguir:

A3 — [...] Então, mais do que se preocupar em ser entendido, a gente precisa entender que a gente precisa ser ferramenta para isso. Isso faz parte da construção. A gente tem que entender isso como meio, não como fim. Se não, é muito arriscado, entende? Se eu achar que a coisa precisa ter um resultado e não sei o quê, aí eu desisto de tudo.

Discussão

Com base na literatura revisada neste artigo, podemos afirmar que o teatro do Museu da Vida não se encaixa facilmente nas categorias que têm sido usadas para classificar as interações entre a ciência e o teatro, visto que ele não é nem puramente um teatro esteticamente sofisticado inspirado na ciência nem um teatro focado em conteúdo usado para transmitir conceitos científicos e despertar o interesse pela ciência. Tampouco ele está contemplado no panorama traçado por Moreira e Marandino [2015], na medida em que é uma atividade permanente do museu, desenvolvida por uma equipe fixa que inclui profissionais do teatro e não está necessariamente atrelado aos temas de suas exposições. Talvez *A vida de Galileu*, em particular, possa se situar entre as obras produzidas por meio de colaborações entre dramaturgos e cientistas, as quais, segundo Shepherd-Barr [2006], possuem uma integração forte entre a ciência real e a textura teatral.

No entanto, mais importante do que categorizá-lo, é preciso compreender a especificidade do teatro que acontece no campo da divulgação científica. Este artigo procura contribuir nesse sentido ao discutir algumas dessas particularidades, mas também ao mostrar como contextos singulares — institucionais, socioculturais, geográficos etc. — influenciam a forma como essas práticas colaborativas ocorrem em cada espaço. Embora se baseie em um caso específico e situado, acreditamos que levanta questões importantes para os envolvidos com iniciativas similares.

Ao analisar a colaboração entre artistas e cientistas, identificamos um forte engajamento dos sujeitos com o projeto, considerado relevante e oportuno pelos entrevistados, particularmente no contexto político em que ele foi realizado, conferindo à obra novos significados e interpretações. Os relatos colhidos e apresentados neste artigo evidenciam um processo multidisciplinar, dinâmico e simbiótico de cooperação, no qual profissionais de diferentes áreas e especialidades extrapolaram suas funções específicas e participaram de diversas etapas do projeto, beneficiando-se mutuamente dessa colaboração. Esses dados corroboram o trabalho de Dowell e Weitkamp [2011], na medida em que revelam trocas ricas e complexas, envolvendo conhecimentos e aprendizados que vão além do papel individual de cada um no projeto. Como destacado por Pinto, Marçal e Vaz [2015], essa colaboração demandou um envolvimento intenso por parte dos integrantes da equipe, exigindo também grande dedicação de tempo. Nesse caso, isso só foi possível pelo fato de o projeto ser realizado por uma instituição que contava com profissionais e recursos financeiros para garantir sua execução.

No caso estudado, observamos que essas trocas de conhecimentos e aprendizados levaram os profissionais do campo artístico a uma maior compreensão do campo científico ao longo do projeto. Os artistas contratados, em particular, tiveram ainda uma imersão no campo da divulgação científica, o que os colocou diante de desafios diferentes dos que costumam enfrentar em seu trabalho cotidiano no circuito teatral, enriquecendo sua experiência como artista, como eles próprios relataram.

Os profissionais da ciência envolvidos no projeto — todos eles já inseridos no contexto da divulgação científica — ampliaram seu conhecimento sobre toda a complexa dinâmica da produção teatral, o que não só os encantou, como também — e mais importante — os levou a compreender melhor as escolhas feitas ao longo do projeto, mesmo que estas tenham deixado de fora alguns aspectos e conteúdos que julgavam importantes. No geral, os sujeitos envolvidos se sentiram participantes ativos do processo e enxergaram o seu trabalho no produto final, ou seja, na encenação do espetáculo.

Apesar de uma percepção geral positiva desta colaboração, atritos e divergências não estiveram completamente ausentes do processo — o que não é incomum de ocorrer em colaborações dessa natureza, como relatam Dowell e Weitkamp [2011]. No nosso estudo, as principais discordâncias identificadas estão mais associadas aos diferentes vínculos dos sujeitos com a instituição promotora do projeto do que com as diferentes disciplinas e competências envolvidas e dizem respeito sobretudo à preocupação dos artistas vinculados ao Museu da Vida com a recepção do espetáculo por seus visitantes. A impossibilidade de troca com os espectadores os teria privado não apenas de uma contextualização da obra e uma discussão sobre as suas mensagens, como também de um retorno imediato do público sobre sua experiência teatral e apreciação da peça.

Os artistas sem vínculo com o Museu da Vida também demonstraram preocupação em relação à complexidade da obra e a seu entendimento pelo público. No entanto, estes tenderam a enxergar a questão como um desafio interessante e buscaram soluções para ela em seu trabalho artístico. Para esses artistas, mais importante do que a recepção imediata pelos espectadores — ou seja, o seu entendimento do texto da peça — é sua experiência estética no teatro; mais do que o controle sobre as

mensagens do espetáculo, valorizam a liberdade interpretativa da obra; e mais do que resultados objetivos e a curto prazo da peça sobre o público, acreditam em efeitos subjetivos a longo prazo e se mostram pacificados em relação a isso. Essa percepção, de que a experiência estética é mais importante do que o texto em si e sua apreensão pelo público, é descrita por Ball [2002].

Cabe ressaltar aqui que a presença do teatro em um museu também traz especificidades em relação a sua recepção pelo público. Em geral, o visitante não assiste exclusivamente à peça teatral, mas tem uma experiência mais complexa dentro do aparelho cultural. Mesmo que ele venha exclusivamente para o espetáculo, o ambiente é necessariamente diferente daquele encontrado em um teatro. A experiência que o espectador tem não é indiferente a esse ambiente, pelo contrário, ela é definidora da recepção da obra e merece ser investigada de forma mais específica, pois também é capaz de fornecer respostas a muitas das inquietações dos profissionais que se dedicam ao teatro em museus.

Considerações finais

As divergências identificadas neste estudo dizem muito sobre as expectativas de recepção da obra pelos espectadores. A visão do público é uma questão-chave para a divulgação científica, que precisa ser explorada de forma mais profunda — para além da dimensão avaliativa — em pesquisas sobre o teatro realizado nesse contexto. Nesse sentido, cabe mencionar que um estudo de recepção foi conduzido com os espectadores de *A vida de Galileu* no Museu da Vida, cujos resultados serão apresentados em publicação posterior.

É importante ressaltar que tais divergências estão longe de terem sido um obstáculo para a colaboração, que ocorreu de forma orgânica e foi considerada positiva e estimulante pelos sujeitos envolvidos. Por outro lado, elas expõem questões importantes que estão no cerne do debate sobre o teatro no contexto da divulgação científica e merecem reflexão. Embora muitas vezes não se apresente uma distinção clara entre o “teatro científico” feito dentro e fora do âmbito da divulgação científica — propondo-se categorias e termos em que estes se confundem —, nossos resultados indicam que existem especificidades nesse teatro, mesmo quando há preocupação em equilibrar ciência e arte, conteúdo e forma. No caso aqui relatado, vimos que houve, por parte dos profissionais vinculados à instituição, uma tentativa de adequar a montagem à logística de visitação do museu, aos seus visitantes e à sua missão de divulgar ciência. Defendemos, assim, que a intencionalidade deva ser um critério importante de definição e constituição de um espaço voltado especificamente ao estudo deste teatro, independentemente de como se decida chamá-lo.

Cabe ressaltar que o teatro que é realizado fora do contexto da divulgação científica responde a outras exigências e é avaliado de forma distinta, seguindo a lógica do campo das artes, no qual o sucesso de um espetáculo é medido pela crítica e pelos números de bilheteria e o retorno imediato do público se materializa no jogo teatral durante a apresentação e nos aplausos ao fim. Além disso, no teatro contemporâneo, existe uma intenção cada vez menor de controle sobre o público e sobre a sua experiência teatral e raramente se espera das artes cênicas um resultado imediato no que diz respeito à transformação do espectador e da sociedade. Já no campo da divulgação científica, existe uma expectativa cada vez maior de medir e provar a transformação imediata do público — seja num maior conhecedor de um

assunto específico, seja num cidadão mais engajado na ciência. A mensuração e a prova dessa transformação têm funcionado, nesse campo, como um atestado de eficiência.

Podemos dizer, assim, que o teatro realizado no contexto da divulgação científica está subordinado a uma lógica mais próxima da empregada no campo científico do que a empregada no campo artístico, mantendo uma distância e um desequilíbrio entre os dois campos. Nesse sentido, acreditamos serem necessárias novas formas de conceber e avaliar o teatro realizado nesse âmbito, formas estas que se distanciem da vontade de controle e eficiência, de modo a aproximar de verdade a ciência e o teatro. Estudos de recepção, pouco explorados no teatro em geral, são importantes aliados para esse fim. Por outro lado, a divulgação científica pode aprender com o campo das artes a importância de manter as mensagens em aberto e explorar os aspectos emocionais da comunicação, já que essas são dimensões em geral mais importantes na recepção do público do que a apreensão de conceitos e da mensagem em si.

Por fim, defendemos que a colaboração entre artistas e cientistas de dentro e de fora desse universo e o estudo dessas colaborações são importantes na medida em que dão visibilidade a essas contradições e podem fomentar o debate sobre novas formas de conceber e avaliar esse campo híbrido. Assim como os conceitos e as metodologias do teatro podem ser úteis nessa empreitada, a ciência, associada à divulgação científica, pode oferecer ao teatro novas ideias e ferramentas para pensar e analisar o seu papel e a sua relação com os espectadores.

Referências

- Almeida, C. e Lopes, T., eds. (2019). *Ciência em cena: teatro no Museu da Vida*. Rio de Janeiro, Brazil: Museu da Vida / Casa de Oswaldo Cruz / Fiocruz.
- Ball, P. (2002). 'Beyond words: science and visual theatre'. *Interdisciplinary Science Reviews* 27 (3), pp. 169–172. <https://doi.org/10.1179/030801802225005617>.
- Barbacci, S. (2004). 'Science and theatre: a multifaceted relationship between pedagogical purpose and artistic expression'. Em: 8th International Conference on Public Communication of Science and Technology (PCST) (Barcelona, Spain, 3–6 de junho de 2004).
URL: https://pcst.co/archive/pdf/Barbacci_PCST2004.pdf.
- Borkan, J. (1999). 'Immersion/Crystallization'. Em: *Doing Qualitative Research*. Ed. por B. F. Crabtree e W. L. Miller. 2ª ed. London, U.K.: Sage Publications, pp. 179–194. URL: <https://uk.sagepub.com/en-gb/eur/doing-qualitative-research/book9279#contents>.
- da Silveira, J. R. A. (2018). 'Arte e ciência: uma reconexão entre as áreas'. *Ciência e Cultura* 70 (2), pp. 23–25.
<https://doi.org/10.21800/2317-66602018000200009>.
- Dowell, E. e Weitkamp, E. (2011). 'An exploration of the collaborative processes of making theatre inspired by science'. *Public Understanding of Science* 21 (7), pp. 891–901. <https://doi.org/10.1177/0963662510394278>.
- Fontana, A. e Frey, J. H. (1994). 'The art of science'. Em: *The Handbook of Qualitative Research*. Ed. por N. Denzin. Thousand Oaks, CA, U.S.A.: SAGE Publications, pp. 361–376.
- Lesen, A. E., Rogan, A. e Blum, M. J. (2016). 'Science communication through art: objectives, challenges, and outcomes'. *Trends in Ecology & Evolution* 31 (9), pp. 657–660. <https://doi.org/10.1016/j.tree.2016.06.004>.

- Moreira, L. M. e Marandino, M. (2015). 'O teatro em museus e centros de ciências no Brasil'. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos* 22 (Supl.), pp. 1735–1748. <https://doi.org/10.1590/S0104-59702015000500011>.
- Pinto, B., Marçal, D. e Vaz, S. G. (2015). 'Communicating through humour: a project of stand-up comedy about science'. *Public Understanding of Science* 24 (7), pp. 776–793. <https://doi.org/10.1177/0963662513511175>.
- Schroerer, D. (1980). 'Brecht's Galileo: a revisionist view'. *American Journal of Physics* 48 (2), pp. 125–130. <https://doi.org/10.1119/1.12185>.
- Shepherd-Barr, K. (2006). *Science on stage: from doctor Faustus to Copenhagen*. Princeton, NJ, U.S.A.: Princeton University Press.
- Turner, C. (2006). 'Life of Galileo: between contemplation and the command to participate'. Em: *The Cambridge Companion to Brecht*. Ed. por P. Thomson e G. Sacks. New York, NY, U.S.A.: Cambridge University Press, pp. 143–159. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521857090.010>.
- Wertsch, J. V. (1985). *Vygotsky and the social formation of mind*. Cambridge, MA, U.S.A.: Harvard University Press.

Autores

Carla Almeida é jornalista especializada em ciência, com mestrado e doutorado em divulgação científica. Integra a equipe do Núcleo de Estudos da Divulgação Científica do Museu da Vida, vinculado à Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), onde desenvolve pesquisas centradas nas relações entre ciência e sociedade, com foco em diferentes mídias e no teatro. É membro dos corpos docentes do curso de Especialização em Divulgação e Popularização da Ciência e do Mestrado Acadêmico em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde, ambos vinculados à Casa de Oswaldo Cruz (COC/Fiocruz). E-mail: carla.almeida@fiocruz.br.

Diego Vaz Bevilaqua é doutor em física, mas dedicou os últimos 15 anos à educação em ciências e divulgação científica. Foi chefe do Museu da Vida/Fiocruz e hoje é assessor de divulgação científica da Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz. No momento faz parte da diretoria executiva da Associação Brasileira de Centros e Museus de Ciência (ABCMC), é editor científico da revista *Ciência Hoje* e board member do International Committee for Museums and Collections of Science and Technology (CIMUSET)/ICOM. É docente do curso de Especialização em Divulgação e Popularização da Ciência e do Mestrado Acadêmico em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde, ambos vinculados à Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz. E-mail: diego.bevilaqua@fiocruz.br.

How to cite

Almeida, C. e Bevilaqua, D. V. (2021). 'A colaboração na montagem da peça *A vida de Galileu* em um museu de ciência no Rio de Janeiro'. *JCOM* 20 (02), A01.

English version

<https://doi.org/10.22323/2.20020201>



© The Author(s). This article is licensed under the terms of the Creative Commons Attribution — NonCommercial — NoDerivatives Works 4.0 License. ISSN 1824-2049. Published by SISSA Medialab. jcom.sissa.it