

## OS CAMINHOS DA CIÊNCIA NA OBRA OS FÍSICOS, DE FRIEDRICH DÜRRENMATT

### WAYS OF THE SCIENCE IN "THE PHYSICISTS" BY FRIEDRICH DÜRRENMATT

Margarete Hülsendeger  
Mestre em Teoria Literária  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
(margacenteno@gmail.com)

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo analisar a peça **Os Físicos**, do escritor e dramaturgo suíço Friedrich Dürrenmatt (1921-1990). Esse texto, mistura de comédia, ficção policial e história da ciência, foi escrito em 1962, em plena Guerra Fria, e no auge da Crise dos Mísseis, portanto, está carregado de ideias polêmicas, provocando no leitor/espectador uma reflexão sobre a necessidade de mudar seu próprio pensamento e, conseqüentemente, o mundo. A peça é um alerta sobre como os avanços da ciência podem afetar a vida da sociedade moderna, e uma denúncia do que a busca desenfreada pelo poder pode causar ao homem. A análise da obra baseou-se em uma bibliografia que trata não só dos elementos característicos de uma peça teatral (personagem, enredo, diálogo), mas também do que Berthold Brecht (1898-1956) denominou de "teatro épico".

**Palavras-chave:** Friedrich Dürrenmatt. Teatro. Ciência. Poder. Loucura.

**ABSTRACT:** This article aims to analyze the play **The Physicists**, by the Swiss writer and playwright Friedrich Dürrenmatt (1921-1990). The text – a mix of comedy, detective fiction and history of science – was written in 1962, during the Cold War and at the height of the Missile Crisis. Thus, it is loaded with controversial ideas, causing the reader/viewer to reflect on the need to change their own thinking and, thereafter, the world. The play is a warning on how the advances in science can affect the life of modern society. It is also a denunciation of what the unrestrained search for power can do to humankind. The analysis of the work was based on a bibliography that deals not only with the characteristic features of a play (character, plot, dialogue), but also with what Bertholt Brecht (1898-1956) called "epic theater".

**Keywords:** Friedrich Dürrenmatt. Theatre. Science. Power. Madness.

### O teatro, a guerra e a incerteza como cenário

Em 1962, a humanidade vivia um de seus momentos de maior tensão após o término da Segunda Guerra, um episódio que entraria para história com o nome de a crise dos mísseis<sup>1</sup>. Soviéticos e americanos se enfrentavam apontando, um para o outro, mísseis nucleares que teriam um poder de devastação mil vezes maior que as bombas de Hiroshima e Nagasaki. O ápice desse confronto ocorreu em outubro daquele mesmo ano: durante 13 dias de muito suspense e profundo medo, o mundo viu-se frente à possibilidade de uma guerra nuclear.

---

<sup>1</sup> Chamada pelos russos de crise caribenha e pelos cubanos de crise de outubro.

Nessa época, o dramaturgo suíço Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) estava com 41 anos e, desde os 26, dedicava-se a escrever contos, romances e peças teatrais. Desde o seu primeiro trabalho<sup>2</sup>, em 1947, o autor demonstrara um forte engajamento político, com uma necessidade clara de chamar a atenção do público para as questões sociais mais prementes do mundo pós-guerra. Em suas obras, ele não só questionava e denunciava as estruturas sociais contraditórias, como também trabalhava com elementos trágicos e grotescos, aparentemente incompatíveis. Por essa razão, Dürrenmatt é considerado um dos seguidores de Bertholt Brecht (1898-1956), no que passou a ser conhecido com o nome de **teatro épico**<sup>3</sup>.

Segundo Anatol Rosenfeld, “o gênero épico é mais objetivo que o lírico. O mundo objetivo (naturalmente imaginário), com suas paisagens, cidades e personagens (envolvidas em certas situações), emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador” (ROSENFELD, 1985, p. 24). Há, portanto, nesse gênero teatral, um claro rompimento com os pressupostos estabelecidos por Aristóteles em sua **Poética**. A catarse, por exemplo, perde a sua importância, sendo substituída pela necessidade de apresentar ao espectador algo que lhe permita passar de agente passivo para ativo, transformando-o em alguém capaz de enxergar que os valores que regem o mundo podem e devem ser modificados.

Para que esses objetivos sejam atingidos, um dos pressupostos do teatro épico é o efeito de distanciamento ou estranhamento:

O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos [...]. O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque de não conhecer ao choque de conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido (ROSENFELD, 1985, p. 152).

Assim, o ator não busca a identificação plena com o personagem, o cenário expõe toda a sua estrutura técnica, deixando claro que se trata de teatro, e não de realidade. A meta é provocar a reflexão e o despertar de uma visão crítica do que se passa, sem levar a um desfecho dramático e natural.

---

<sup>2</sup> A peça de teatro *Es steht geschrieben*, em português, **Está escrito**.

<sup>3</sup> Brecht substituiu a expressão **drama épico** por **teatro épico** a partir de 1926, pois a marca narrativa de sua obra só se completaria no palco (ROSENFELD, 1985, p. 146).

E é, justamente, uma reflexão crítica que Dürrenmatt procura provocar, quando escreve a peça **Os físicos**<sup>4</sup>, em 1962, em plena Guerra Fria, e no auge da crise dos mísseis. O medo de um holocausto nuclear o leva a escrever sobre os conflitos éticos e morais surgidos após o lançamento das bombas atômicas, em agosto de 1945, sobre as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki. Ele já demonstrara interesse por esse assunto quando, seis anos antes, revisou o livro de Robert Junk sobre o Projeto Manhattan<sup>5</sup>, intitulado *Brighter than thousand suns: a personal history of de atomic scientists*<sup>6</sup>.

No final do texto de **Os físicos**, há um adendo intitulado “Apontamentos para ‘Os físicos’” (DÜRRENMATT, 1966, p. 91). Nele Dürrenmatt estabelece 21 “princípios norteadores” para auxiliar na leitura e compreensão dos temas que serão abordados na peça. Os sete primeiros tratam da ação dramática – “O acaso numa ação dramática consiste em o quando e o onde e o quem encontra quem” (DÜRRENMATT, 1966, p. 91). Do oitavo até o décimo segundo, trata do homem e da história – “História assim pode ser grotesca, mas não é absurda (desprovida de sentido)” (DÜRRENMATT, 1966, p. 91). Do décimo terceiro ao décimo sexto, fala da situação da física e dos físicos – “O conteúdo da física interessa aos físicos, o seu efeito aos homens” (DÜRRENMATT, 1966, p. 91). E, finalmente, do décimo sétimo ao vigésimo primeiro, reforça a ideia de que um homem sozinho não consegue resolver um problema que é de todos – “Toda a tentativa de um indivíduo em resolver sozinho o que a todos interessa tem de fracassar” (DÜRRENMATT, 1966, p. 92).

Em **Os físicos** pode-se perceber os jogos de poder que, muitas vezes, estão por detrás de uma descoberta científica, demonstrando que a “luta científica é uma luta armada entre adversários que possuem armas tão potentes e eficazes quanto o capital científico coletivamente acumulado no e pelo campo<sup>7</sup>” (BOURDIEU, 2004, p. 32). A peça é, portanto, além de um alerta sobre como os avanços da ciência podem afetar a vida da sociedade moderna, uma denúncia do que a busca desenfreada pelo poder – de um indivíduo ou grupo dominante – pode causar a essa mesma sociedade.

---

<sup>4</sup> Em alemão, *Die Physiker*.

<sup>5</sup> Nome dado pelos americanos ao projeto de tinha como objetivo pesquisar e desenvolver armas nucleares. A partir dele, foram criadas as duas primeiras bombas atômicas (*little boy e fat man*).

<sup>6</sup> Em tradução livre: **Mais brilhante que mil sóis: uma história dos cientistas atômicos.**

<sup>7</sup> Para Pierre Bourdieu, campo é o “universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas” (BOURDIEU, 2004, p. 20).

Um texto aparentemente simples, no entanto, carregado de ideias polêmicas. Um texto que tira o espectador da sua zona de conforto, fazendo-o refletir sobre a necessidade de mudar seu próprio pensamento e, conseqüentemente, o mundo.

Vamos, agora, abrir a cortina e apresentar **Os físicos** ao “público”.

### De médico e louco todos têm um pouco: os personagens

**Os físicos** é uma peça em dois atos, mistura de comédia, ficção policial e história da ciência. Seu cenário é desprovido de excessos, nele se sobressaindo três portas<sup>8</sup> que, por sua vez, convergem para um **Salão** – localizado dentro de um sanatório particular, chamado *Les cerisiers*<sup>9</sup> – onde toda a ação irá ocorrer. O objetivo do autor parece evidente: não havendo mudança de cenário, o público transforma-se em observador e, assim, sem distrações, uma vez que os argumentos são apresentados, ele é posto em “face de algo” (ROSENFELD, 1985). O próprio Dürrenmatt explica essa opção por um cenário despojado, quando descreve, no ato I, o espaço onde toda a ação ocorrerá:

Na realidade a côm local não interfere na representação, tendo sido relatada apenas pelo amor à exatidão, já que nós nunca deixaremos a “Villa” do Hospício (e não é que a palavra foi pronunciada?). Mais precisamente, nunca deixaremos o Salão, já que **decidimos manter rigorosamente as unidades de espaço, de tempo e de ação**. A uma ação que se passa entre loucos somente convém a forma clássica (DÜRRENMATT, 1966, p. 3-4, **grifo meu**)<sup>10</sup>.

Será a partir do movimento de entrada e saída das três portas que o público tomará contato com os três personagens principais. Três pacientes, “por acaso físicos”, que vivem “ensimesmados, cada qual enredado em seu mundo imaginário” (DÜRRENMATT, 1966, p. 4). Dürrenmatt toma o cuidado de não os apresentar todos de uma só vez, quem sabe para dar tempo ao público de assimilar a estranheza da trama que estará sendo construída.

Assim, a ação inicia com um dos “loucos mansos” sendo acusado de ter enforcado uma enfermeira. Essa situação é apresentada já no primeiro diálogo, que ocorre entre a enfermeira chefe do sanatório, Marta Boll, e o inspetor encarregado da

<sup>8</sup> Além das três portas (numeradas de 1 a 3), no **Salão** há uma lâmpada de pé, duas poltronas e uma mesa redonda.

<sup>9</sup> Em português: **As cerejeiras**.

<sup>10</sup> Todas as citações de **Os físicos** estão com a grafia original de 1966.

investigação, o policial Richard Voss. O diálogo entre esses dois personagens secundários, além de iluminar a cena, dando início à história, levanta questões que estarão presentes no restante da peça.

Para Pallottini, “o diálogo é, também, uma forma de ação”, pois “a fala só vale enquanto descreve ou exprime a ação dramática” (PALLOTTINI, 1983, p. 44). Logo, quando Marta Boll corrige o inspetor, pedindo que ele utilize a expressão “doente” em vez de “assassino”, é como se o autor estivesse perguntando ao público se é possível estabelecer distinções entre as ações de um doente mental e de um indivíduo considerado sadio. Além disso, Dürrenmatt lança uma questão importante: a quem cabe julgar o limite entre a loucura e a sanidade? A autoridade médica ou a policial? Qual dos dois têm condições de estabelecer a “verdade” por detrás dos fatos?

É também durante esse diálogo que o autor aproveita para apresentar ao público dois dos personagens principais: Ernst Heinrich Ernesti, que acredita ser Albert Einstein, e Herbert Georg Beutler que, como seu “colega”, crê ser Isaac Newton. A partir desse momento, os dois personagens assumem, para todos os efeitos da ação dramática, a identidade dos dois famosos físicos.

Como explica Pallottini, “as primeiras indicações que nos dá de um personagem de teatro o seu autor são indicações de seu *ser* (total, sim), mas fisicamente captáveis, num primeiro momento” (PALLOTTINI, 1989, p. 13). Assim, na caracterização externa desses personagens, Dürrenmatt reuniu alguns traços que identificam os dois físicos: Einstein toca violino (terrivelmente, mas toca), tem cabelos longos, branco-amarelados, e um bigode; enquanto Newton veste trajes do início do século XVIII e usa uma peruca.

As questões referentes ao mundo interior dos personagens também são trabalhadas pelo autor. No entanto, Dürrenmatt, sabendo que o “conhecimento da alma, da psique, dos sentimentos, emoções, caráter de um ser humano por outro, é obra de toda uma vida” (PALLOTTINI, 1989, p. 13), constrói cenas nas quais os personagens falam, movem-se, mostram seus sentimentos e emoções, dando vazão ao fluxo de suas ideias (PALLOTTINI, 1989, p. 13).

Newton, por exemplo, entra em cena aparentando um ar de superioridade e soberba, que fica evidente no enfrentamento com o inspetor Voss. Além disso, apenas para perturbar e confundir Voss, Newton decide dizer que ele é Einstein, enquanto o outro paciente seria um impostor. Conforme a cena evolui e Voss fica mais nervoso e

irritado, Dürrenmatt, utilizando-se do personagem Newton (fazendo-se passar por Albert Einstein), apresenta o tema central da peça:

Newton - Você está querendo me prender pelo fato de eu haver estrangulado a enfermeira ou por ter permitido a construção da bomba atômica?

Inspetor – Ora, Albert...

Newton - Se você acionar o interruptor que está perto da porta, o que vai acontecer, Richard?

Inspetor – A luz se acenderá.

Newton – Você fez um contato elétrico. Entende alguma coisa de eletricidade, Richard?

Inspetor – Não sou físico.

Newton - Eu também entendo pouco. Eu apenas construo uma teoria sobre a eletricidade, baseado na observação da natureza. Essa teoria eu anoto na linguagem matemática e dela extraio diversas fórmulas. E depois aparecem os técnicos, que só se preocupam com as fórmulas. **Tratam da eletricidade do mesmo modo como os gigolôs tratam das prostitutas.** Usam-na, fabricam máquinas. E uma máquina só se torna útil quando se tornou independente do conhecimento que levou a sua invenção. **E por isso, hoje em dia, qualquer burro pode acender uma lâmpada... Ou fazer explodir uma bomba atômica** (DÜRRENMATT, 1966, p. 15-16, **grifos meus**).

Segundo Bentley, “os eventos não são dramáticos em si. O drama requer os olhos do espectador” (BENTLEY, 1967, p. 18). Assim, o espectador menos atento poderá ver a cena apenas como uma simples conversa entre dois homens que acabaram de se conhecer, um deles aparentemente perturbado. Não há gestos eloquentes. Ao contrário. Newton está sentado em um sofá, ao lado do inspetor, com um braço em torno de seus ombros, absolutamente tranquilo. Contudo, a plateia (mesmo que inconscientemente) percebe que algo importante está sendo dito, algo que precisa ser apreendido.

Há, portanto, por trás do diálogo inocente, uma ideia ou uma questão que precisa ser analisada. No caso dessa cena, Dürrenmatt pergunta: a quem pertence a responsabilidade pelos rumos da ciência? Bourdieu considera que os conflitos intelectuais são sempre conflitos de poder, pois “toda a estratégia de um erudito comporta, ao mesmo tempo, uma dimensão política (específica) e uma dimensão científica, e a explicação deve sempre levar em conta, simultaneamente, esses dois aspectos” (BOURDIEU, 2004, p. 41). Desse modo, para o Newton do palco, a

responsabilidade pertence aos “outros”, já que o cientista apenas constrói uma teoria, baseada na observação da natureza, e depois a escreve na linguagem da matemática, não realizando quaisquer juízos de valor. Por essa razão, quando a cena termina, Newton sai do mesmo modo que entrou – calmo e senhor de si –, aconselhando o inspetor a prender a si mesmo, pois, na verdade, ele é o criminoso. Essa aparente naturalidade destaca o absurdo da situação. Um absurdo representado pela figura de um cientista famoso que acredita em uma ciência que tem como função apenas a informar sobre os fatos, dizendo apenas o que é e não o que deve ser; que se preocupa com o verdadeiro e falso e não com os valores morais e éticos envolvidos.

E assim, as cenas se sucedem, até que o terceiro “louco” finalmente é apresentado ao público. Trata-se de outro físico, internado no sanatório há 15 anos, um paciente que, conforme a Dra. Mathilde Von Zahnd, diretora do sanatório, é “completamente manso”, assim como seus dois outros pacientes. Seu nome é Johann Wilhelm Möbius<sup>11</sup>.

Como explica Ryngaert, “na maior parte dos casos, o teatro oscila, em proporções variadas, entre o dramático e o épico, de acordo com o estatuto do espectador. Não pode dispensar em absoluto o acto de contar mesmo que seja por intermédio do diálogo” (RYNGAERT, 1992, p. 25-26). E é pelo diálogo entre a Dra. Mathilde e Lina, a esposa de Möbius, que o público descobre o grau da loucura do terceiro físico. Ao contrário dos seus “colegas”, Möbius não assume uma personalidade diferente da sua, mas afirma “conversar” e “receber conselhos” de um personagem da Bíblia, o rei Salomão. Na cena, o espectador verá interagindo, não só a Dra. Mathilde e Lina, mas também os três filhos<sup>12</sup> da segunda e seu respectivo marido, o missionário Oskar Rose. Nesse ponto, fica-se sabendo que Lina divorciou-se de Möbius e está embarcando para as ilhas Marianas acompanhando Rose.

A entrada de Möbius no palco é tranquila e mostra um “homem de quarenta anos, um tanto desprotegido” (DÜRRENMATT, 1966, p. 30), que olha ao redor do Salão de forma insegura, aparentando não entender nada. O silêncio o acompanha. Após a saída da médica, ficam na sala o doente, a esposa (ou ex-esposa), os três filhos e o missionário Rose.

---

<sup>11</sup> O sobrenome desse personagem está inspirado no nome do matemático e astrônomo alemão Ferdinand Möbius (1790-1868).

<sup>12</sup> Adolf-Friedrich (16 anos), Wilfried-Kaspar (15 anos) e Jörg-Lukas (14 anos).

O tom do diálogo entre Möbius, a mulher, os filhos e Rose é nostálgico, a construção de uma despedida. Mesmo quando Lina informa estar casada com outro homem, Möbius parece não se importar, chegando a reconhecer que essa é a melhor solução, já que foi um pai insuficiente e um marido pouco honrado. A cena parece se encaminhar para um fim sem qualquer tipo de surpresa. No entanto, tudo muda quando os três meninos, incitados pela mãe, resolvem despedir-se do pai tocando uma música na flauta *block*<sup>13</sup>. Nesse momento, Möbius apresenta sua primeira reação e ela é violenta: “passa correndo por sua assustada família indo à porta de seu quarto que abre com violência” (DÜRRENMATT, 1966, p. 36), depois retorna e vira uma mesa de pernas para cima, sentando-se entre elas, para recitar os salmos de Salomão.

A plateia é, então, arrancada de sua imobilidade, para acompanhar o que seriam os delírios de um louco. Não se trata, contudo, de provocar uma catarse no sentido clássico da palavra, mas de despertar no espectador algum tipo de reação. Como disse Bentley, “inclinamo-nos a sentir que a nossa vida carece de violência e gostamos de ver aquilo que nos falta. Tendemos para uma existência enfadonha, e gostamos de ser colhidos na excitação de outrem” (BENTLEY, 1967, p. 21).

E as “surpresas” não param por aí. Quando a família de Möbius – “comovida e chorosa” (DÜRRENMATT, 1966, p. 38) – é retirada às pressas do Salão, entra a enfermeira Monika Stettler. E aqui, novamente, o inesperado acontece.

Em uma peça recheada de situações beirando ao burlesco, o público vê-se diante de uma história de amor. Monika, a enfermeira que há dois anos cuida de Möbius, declara-se apaixonada por ele. O amor, em um contexto tão excêntrico, confirma a teoria de que a ação dramática deve encontrar um equilíbrio entre os elementos épicos e líricos, entre o objetivo e o subjetivo. E é para manter esse equilíbrio tão delicado que a personagem Monika surge na trama.

Assim, Monika aparece como uma mulher que acredita ter visto, por debaixo da loucura, o verdadeiro Möbius. Ela está disposta a abandonar tudo por ele, não o considerando louco, mas alguém que deseja se penitenciar “pelo fato de não querer dispor-se a servir às revelações de Salomão” (DÜRRENMATT, 1966, p. 47). E, ao mesmo tempo, que arranca dele uma confissão de amor – “Eu a amo, Monika. Meu Deus, eu a amo e aí é que está a loucura” (DÜRRENMATT, 1966, p. 47) – ela revela,

---

<sup>13</sup> Também conhecida pelo nome de flauta doce.



sem nem mesmo perceber, o seu maior segredo. E para espanto da plateia, Möbius estrangula o seu grande amor.

Fim do primeiro ato.

### **Quando as máscaras caem e a loucura escapa**

Quando o segundo ato começa, apenas uma hora terá se passado. O cenário continua o mesmo: três portas, um sofá, uma mesinha e duas poltronas. A diferença está no comportamento da Dra. Mathilde e do inspetor de polícia: enquanto Voss permanece calmo, não querendo entrevistar o autor do assassinato, a médica encontra-se “sombria, ensimesmada” (DÜRRENMATT, 1966, p. 53), bem diferente da sua postura despreocupada do primeiro ato. Contudo, mesmo sem querer, Voss acaba encontrando-se com Möbius – o responsável pelo último assassinato – que afirma ter recebido do rei Salomão a ordem de matar Monika. Diante dessa nova transferência de responsabilidade, o inspetor acaba aceitando a ideia de que, se não é possível responsabilizar, não há como prender ou punir. Aliás, Voss passa a atuar como alguém liberado de um enorme peso:

Direito é direito. E agora aí estão o senhor e seus dois colegas. De início, eu me zanguei, por não poder tomar nenhuma atitude. Agora, de repente eu me divirto. Eu seria mesmo capaz de cantar. Achei três assassinos que não tenho de prender, sem que com isso fique de consciência pesada. Pela primeira vez **o direito está de férias**. É um sentimento fabuloso. Pois que o direito, meu amigo, exige um grande esforço, a gente se destrói, a seu serviço, moral e fisicamente (DÜRRENMATT, 1966, p. 61, **grifo meu**).

A circularidade do enredo (retornando ao assassinato), no entanto, é mais um artifício para manter a expectativa do público. E esse artifício começa a ser desmascarado quando os três protagonistas – Einstein, Newton e Möbius –, pela primeira vez, encontram-se no Salão. Nesse momento, o espectador começa a pressentir que o fim está próximo. Como explica Bentley, “ainda que a queda não seja anunciada, é uma daquelas coisas que a plateia pressente, e o dramaturgo confia imenso em coisas tais como as percepções da plateia. Pouparam explicações e tempo” (BENTLEY, 1967, p. 40).

Dürrenmatt, contudo, não quer apressar a ação. Ele prefere ir lentamente nas revelações e surpresas que ainda estão por ocorrer. Assim, primeiro ele coloca

Newton diante de Möbius. A partir desse encontro, “a palavra do autor surge disfarçada e partilhada entre vários emissores. Estas palavras em acção, assumidas pelas personagens, constituem o essencial da ficção” (RYNGAERT, 1992, p. 24). Assim, conforme as revelações ocorrem, mais claras se tornam as ideias defendidas pelo autor.

Herbert Georg Beutler não é Newton, mas também não é Herbert e muito menos louco. Na verdade, ele se chama Alec Jasper Kilton, um físico (americano ou inglês, o autor não deixa claro) famoso, que resolveu se passar por louco com o objetivo de sequestrar Möbius, considerado “o maior físico de todos os tempos” (DÜRRENMATT, 1966, p. 65). Sem dar tempo para que o espectador se recupere, Dürrenmatt introduz na cena o outro paciente. Do mesmo modo que o primeiro, ele revela não ser Einstein e nem mesmo Ernst Heinrich Ernesti, mas, Josef Eisler, um físico (pode ser russo, mas aqui também o autor não deixa claro), igualmente famoso, movido pelo mesmo objetivo, levar Möbius para seu país. O enredo torna-se, nas palavras de Bentley, um “tabuleiro de xadrez” (BENTLEY, 1967) e, conforme a ação prossegue mais máscaras caem, levando a peça para o seu final.

No teatro de Dürrenmatt, assim como no de Brecht, os sentimentos do espectador não são preservados. Ao contrário. O público é conduzido até ver-se frente a algo e seus “sentimentos são impelidos a atos de conhecimento” por meio da argumentação (ROSENFELD, 1985). Nesse caso, cabe ao ator épico “narrar” seu papel, não só dialogando com seus companheiros cênicos, mas também com o público (ROSENFELD, 1985).

Com esse objetivo em vista é que o dramaturgo, na voz de dois de seus personagens principais (Newton e Einstein), apresenta duas posições possíveis sobre qual deve ser o papel da ciência – e daqueles que a fazem – na sociedade moderna. Ele, entretanto, deixa a cargo do espectador a responsabilidade de interpretá-las, refletindo sobre suas prováveis consequências:

Newton - Trata-se da liberdade de nossa ciência e nada mais. Pouco importa quem garante essa liberdade. Sirvo a qualquer sistema, desde que o sistema nos deixe em paz. **Sei que hoje se fala na responsabilidade dos físicos. De repente temos medo e nos tornamos moralizantes. É uma bobagem.** Temos que produzir um trabalho pioneiro e nada mais. Se a humanidade não sabe aproveitar o caminho que estamos construindo é problema dela, não nosso (DÜRRENMATT, 1966: 72, **grifo meu**).

Einstein - Fornecemos enormes recursos de força aos homens. Isso nos dá o direito de impor condições. **Temos que nos tornar políticos no poder, já que somos físicos.** Temos que decidir a bem de quem empregaremos a ciência e eu já me decidi... Nós também há muito já não podemos nos dar ao luxo de orientar os físicos. Nós também temos necessidade de resultados. Também o nosso sistema político tem de alimentar-se das mãos da ciência (DÜRRENMATT, 1966, p. 72, **grifo meu**).

Assim, de um lado (Newton), aparece o grupo que defende a ciência pela ciência e a falta de responsabilidade daqueles que a fazem; enquanto no outro (Einstein) se encontra a ideia de que cabe aos cientistas assumir posições de poder, pois apenas eles sabem o que deve ser feito com o produto de suas pesquisas. Essas duas posições representam em grande medida as forças simbólicas presentes no interior do campo científico, para as quais não é possível buscar “a clareza penetrante que pode lhe dar uma análise científica destinada a quantificar até mesmo as propriedades mais impalpáveis, como a reputação internacional” (BOURDIEU, 2004, p. 39). Na prática,

O mundo da ciência, como o mundo econômico, conhece relações de força, fenômenos de concentração do capital e do poder ou mesmo de monopólio, relações sociais de dominação que implicam uma apropriação dos meios de produção e de reprodução, conhece também lutas que, em parte, têm por móvel o controle dos meios de produção e de reprodução, conhece também lutas que, em parte, têm por móvel o controle dos meios de produção e reprodução específicos, próprios do subuniverso considerado (BOURDIEU, 2004, p. 34).

Nas falas de Newton e Einstein, a vontade humana está em ação e, como escreve Pallottini, utilizando-se das ideias de Hegel, “a ação dramática é a ação de quem, no drama, vai em busca dos seus objetivos conscientes do que quer” (PALLOTTINI, 1983, p. 16). A questão apresentada pelos dois personagens parece clara: não há como permanecer indiferente, é preciso escolher um lado. Dürrenmatt demonstra, então, que o campo científico é o lugar de uma luta, mais ou menos desigual, com os dominantes defendendo estratégias de conservação, “visando assegurar a perpetuação da ordem científica estabelecida com a qual compactuam” (BOURDIEU *in* ORTIZ, 1983, p. 137).

Essa situação é levada ao extremo quando Einstein e Newton decidem duelar. A decisão é colocada por Einstein em termos aparentemente racionais:

Sinto muito, que a presente situação tenha um final sangrento. Mas nós temos de atirar. Um no outro e além disso nos enfermeiros. Em caso de necessidade teremos de atirar em Möbius. Pode ser que seja o homem mais importante do mundo, no entanto, os seus manuscritos são ainda mais importantes (DÜRRENMATT, 1966, p. 73).

Essa é a versão de Dürrenmatt para a máxima “a necessidade de muitos supera a necessidade de poucos”. E nesse ponto, quando a história parece ter chegado ao seu maior momento de tensão, Dürrenmatt introduz uma nova variável ou, como diria William Archer, uma nova “crise”: “Uma peça de teatro é o mais ou menos rápido desenvolvimento de uma crise no destino ou nas circunstâncias, e uma cena dramática é uma crise dentro de uma crise...” (ARCHER *apud* PALLOTTINI, 1983, p. 30).

Essa nova crise chama-se Möbius e a sua decisão de, não só queimar seus manuscritos, mas de permanecer no sanatório como um louco:

Curioso. Cada um apresenta-me uma teoria diferente, mas a realidade que me é apresentada é sempre a mesma: uma prisão. Nesse caso, prefiro o meu hospício. Pelo menos me dá a certeza de não estar sendo usado por políticos.

**Existem riscos nos quais nunca devemos incorrer: o ocaso da humanidade é um deles [...]**

Nossa ciência tornou-se terrível, nossas pesquisas perigosas, nossos conhecimentos científicos mortíferos. Para nós físicos só resta capitular ante a verdade. Ela não cresceu diante de nós, ela morre conosco. **Temos que subtrair o nosso saber e eu o subtraí. Não há outra solução, também para vocês** (DÜRRENMATT, 1966, pp. 75-76, **grifos meus**).

Os argumentos de Dürrenmatt, agora na boca de Möbius, são igualmente claros e racionais, assim como foram os de Einstein e Newton. No entanto, são esses argumentos que convencerão os três físicos a permanecerem isolados do mundo, fingindo-se de loucos, pois se não agirem assim, o mundo se tornará um hospício e a humanidade se apagará (DÜRRENMATT, 1966). Para Möbius, a ciência moderna, ao contrário da ciência medieval, não vê, na natureza, objetos intrinsecamente valiosos, não sendo, portanto, capaz de inventar hierarquias que determinem a diferença entre o bem e o mal. Desse modo, Möbius prefere abrir mão do conhecimento que a ciência proporciona a correr o risco de vê-lo sendo mal utilizado por aqueles que se encontram no poder.

Para Bentley, “a arte dramática está firmemente radicada na natureza humana, e ser humano é deleitar-se com infortúnios e desastres” (BENTLEY, 1967, p. 25). Essa afirmativa se torna ainda mais verdadeira quando está em questão o teatro épico, já que, nesse gênero, “o homem é o objeto da pesquisa” (ROSENFELD, 1985, p. 149). Assim, quando aparentemente a peça está prestes a terminar, surge uma segunda crise: revela-se o vilão.

Os três físicos, após assumirem sua loucura, para o bem da humanidade – “Loucos, porém sábios. Presos, porém livres. Físicos, porém inocentes” (DÜRRENMATT, 1966, p. 80) – descobrem que, desde o início, estavam sendo manipulados pela diretora do sanatório, Dra. Mathilde: “E agora chegou a hora de vocês conhecerem meu sêgredo. Serão os únicos, pois que não tem importância que saibam. A mim também apareceu o dourado rei Salomão” (DÜRRENMATT, 1966, p. 84).

Em um diálogo cheio de revelações, Newton, Einstein e Möbius compreendem que agora estão diante de um “verdadeiro louco” – personificado na figura da Dra. Mathilde Von Zahnd – que nenhum deles, apesar de toda a inteligência que dizem ter, foi capaz de identificar. Um louco que não terá vergonha de utilizar as descobertas de Möbius (uma forma ficcional de se referir à ciência) em benefício próprio. Um louco que permitiu e até estimulou o assassinato para atingir seus objetivos. Um louco que, na visão de Dürrenmatt, não está contido dentro dos muros de um hospício, mas que transita entre os homens comuns, encoberto por uma máscara de falsa sanidade. A loucura encarnada pela Dra. Mathilde fica evidente na sua última fala:

Agora eu me aposso de seu poder. Não tenho medo. [...] Agora tornar-me-ei mais poderosa do que meus pais. Meu trustee há de reger os países, conquistar os continentes, explorar o sistema solar, ir à galáxia de Andrômeda. O resultado deu certo, não em benefício do mundo, mas em benefício de uma virgem velha e corcunda (DÜRRENMATT, 1966, p. 87-88).

Anatol Rosenfeld, explicando as razões do teatro épico, diz: “O homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe” (ROSENFELD, 1985, p. 147). Assim, do mesmo modo que Brecht, Dürrenmatt procurou, em suas peças, mostrar ao público o tipo de sociedade que estava sendo construída e a necessidade de provocar algum tipo de transformação.

Para que esse “fim didático” fosse atingido, era preciso que toda a ilusão fosse eliminada. O espectador não viria ao teatro para esquecer ou realizar qualquer tipo de catarse, mas para refletir.

Por essa razão, um dos bordões de Dürrenmatt era: “Uma história não está terminada até que algo tenha dado extremamente errado”. No caso de **Os físicos** isso fica evidente em seu final quando, depois de todos os esforços e sacrifícios de Möbius – preso em um hospício por 15 anos, separado de sua família, assassino de seu grande amor – o espectador compreende que nada mudou. Todas as descobertas acabaram indo parar nas mãos de uma pessoa inescrupulosa e, ao contrário dos personagens principais, completamente insana. A Dra. Mathilde Von Zahnd encarna a figura do cientista que na busca pelo poder se corrompe, traindo o próprio código da ciência:

(a) universalismo (en oposición al particularismo y, en especial, al nacionalismo); (b) comunismo o propiedad colectiva del conocimiento (en contraste con la propiedad privada e los inventos técnicos); (d) desinterés o impersonalidad de los productos de la investigación (aunque no necesariamente de su motivación); (e) escepticismo organizado: anti dogmatismo y fomento del examen crítico<sup>14</sup> (BUNGE, 1996, p. 53-54).

Diante de situação tão desalentadora, a peça vai chegando ao seu final. Porém, antes da cortina fechar “o ator, como porta-voz do autor, se separa da personagem, dirigindo-se ao público, abandona o espaço e o tempo fictícios da ação” (ROSENFELD, 1985, p. 161). Esse movimento de abandono surge com toda a força nas declarações finais dos três físicos. Nessa cena, muito calmos e com naturalidade, eles assumem diante do público, que a loucura está à solta nas ruas, podendo exibir a forma que bem desejar, mas que eles, “pobres loucos”, nada mais podem fazer:

Newton – Eu sou Newton. Sir Isaac Newton. Nascido a 4 de janeiro de 1643 em Woolsthorpe, em Grantham. Sou o presidente do Royal Society. Não precisam se levantar por causa disso. Eu escrevi: “As fundações matemáticas das ciências naturais”. Eu disse: “Hypotheses non fingo”. Minhas realizações nos terrenos da ótica experimental, da mecânica teórica e da alta matemática não são desprovidas de

<sup>14</sup> “(a) universalismo (em oposição ao particularismo e, em especial, ao nacionalismo); (b) comunismo ou propriedade coletiva do conhecimento (em contraste com a propriedade privada e as invenções tecnológicas); (d) desinteresse ou impessoalidade dos produtos de investigação (não necessariamente de sua motivação); (e) ceticismo organizado: antidogmatismo e fomento do exame crítico” (tradução minha).

importância, mas tive que deixar em aberto a questão da natureza da gravidade. Também escrevi livros teológicos. Apontamentos ao profeta Daniel e ao Apocalipse de São João. São Newton. Sir Isaac Newton. Sou presidente do Royal Society (DÜRRENMATT, 1966: 89).

Einstein – Eu sou Einstein. Professor Albert Einstein. Nascido a 14 de março de 1879, em Ulm. Em 1902, tornei-me consultor do escritório juramentado de patentes de Berna. Ali construí a minha teoria da relatividade especial, que modificou a física. Depois tornei-me membro da Academia Prussiana de Ciências. Mais tarde tornei-me emigrante. Por que sou judeu. É de minha autoria a fórmula  $E = m.c^2$ , a chave da transformação da matéria em energia. Amo os homens e amo meu violino, mas foi por minha recomendação que se construiu a bomba atômica. Eu sou Einstein. Professor Albert Einstein. Nascido a 14 de março de 1879, em Ulm (DÜRRENMATT, 1966: 89).

Möbius – Eu sou Salomão. Sou o pobre rei Salomão. Já fui enormemente rico, sábio e temente a Deus. Os poderosos tremiam diante de meu poder. Fui o rei da paz e da justiça. Mas minha sabedoria destruiu meu temor a Deus e quando deixei de temer a Deus destruí minha sabedoria e minha riqueza. Agora as cidades que governei estão mortas, o reino que me foi confiado está vazio, um deserto azulado e ao redor um estrêla sem nome e amarelada gira eternamente uma terra radioativa. Eu sou Salomão, eu sou Salomão, sou o pobre rei Salomão (DÜRRENMATT, 1966, p. 90).

Quando a cena termina o Salão fica vazio e ao fundo ouve-se apenas o violino de Einstein. E a cortina, enfim, se fecha.

A peça de Dürrenmatt, escrita em um momento de crise mundial, não perdeu a sua atualidade. Ao contrário. Hoje o homem vê-se, mais do que nunca, diante de escolhas entre o que parece ético e o que é efetivamente ético. Portanto, **Os físicos** é um texto sobre o qual é possível realizar diferentes leituras. Neste artigo, contudo, procurou-se analisar como os personagens foram construídos dentro dessa forma teatral que Bertholt Brecht chamou de **teatro épico** e como o autor expressou suas ideias sobre o papel da ciência na sociedade moderna. Nesse sentido, fica evidente no texto do dramaturgo suíço a total descrença no conceito de neutralidade da ciência, principalmente quando a questão são as relações de poder que surgem no interior do campo científico. Para Dürrenmatt, a corrupção, não só na ciência, continuará enquanto aqueles que comandam estejam dispostos a adorar o “bezerro de ouro” para comprar instrumentos e homens.

## Referências

- BENTLEY, E. **A experiência viva do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. 323 p.
- BOURDIEU, P. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. Trad. Denice Barbara Catani. São Paulo: UNESP, 2004. 87 p.
- BUNGE, M. **Ética, ciência y técnica**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996. 170 p.
- DÜRRENMATT, F. **Os Físicos**. São Paulo, Brasiliense, 1966. 92 p.
- ORTIZ, R. (Org.). **Pierre Bourdieu: sociologia**. Trad. Paulo Monteiro e Alícia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983.
- PALLOTTINI, R. **Dramaturgia – Construção do Personagem**. São Paulo, Ática, 1989. 232 p.
- \_\_\_\_\_. **Introdução à Dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 72 p.
- ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985. 184 p.
- RYNGAERT, J-P. **Introdução à Análise do Teatro**. Portugal: ASA, 1992. 192 p.

Recebido em 01 de julho de 2016  
Aceito em 22 de setembro de 2016