

As faces escondidas do ponto de vista nos discursos das exposições *

Daniel Jacobi

Universidade de Avignon e da Região de Vaucluse
Laboratório Cultura & Comunicação

* Publicação original em língua francesa: «Les faces cachées du point de vue dans les discours d'expositions». La lettre de L'OCIM, n°100 (Julho-Agosto 2005). Tradução: M^a Rosário Saraiva; revisão: M^a Rosário Saraiva e Helena Santos.

Resumo

Um regresso à noção de ponto de vista. Enquanto dispositivo de mostra e de exibição, a exposição relaciona-se, evidentemente, com o ponto de vista. O ponto de vista é, desde logo, uma regulação que o autor*-museógrafo¹ opera: ele focaliza o olhar. Mas o ponto de vista é também a expressão, mais ou menos manifesta e por vezes implícita, de uma opinião. Mais do que criticar o beneplácito da ideia de que é preferível propor aos visitantes uma pluralidade de pontos de vista num museu, este texto explora a diversidade como a sutileza das manifestações do ponto de vista no seio do discurso de exposição.

Palavras-chave:

Pontos de vista, autor, discursos, exposição museográfica

Abstract

Un retour sur la notion de point de vue. En tant que dispositif de monstration et d'exhibition, l'exposition a évidemment à faire avec le point de vue. Le point de vue est d'abord un réglage qu'opère le concepteur-muséographe : il focalise le regard. Mais le point de vue est aussi l'expression, plus ou moins manifeste et parfois même implicite d'une opinion. Plutôt que de critiquer la faveur dont jouit l'idée qu'il est préférable de proposer aux visiteurs une pluralité de points de vue dans un musée, ce texte explore la diversité comme la subtilité des manifestations du point de vue au sein du discours d'exposition.

Key-words:

Points de vue, concepteur, discours, exposition muséographique

No número 42 de La Lettre de l'OCIM, apareceu, há dez anos, um



O elefante

O mesmo espécimen, consoante o visitante deste museu o veja de frente e ligeiramente de baixo, ou o veja de cima, ao subir as escadas, muda de forma. Um poderoso animal um pouco ameaçador? Ou, pelo contrário, um monstro já enterrado no passado? Museografar um animal naturalizado é regular o ponto de vista que será oferecido aos olhares dos visitantes. Esqueçemo-nos muitas vezes que o ponto de vista depende também do tamanho do visitante e da sua posição no espaço.

texto de Laurent Gervereau, intitulado: As interrogações do ponto de vista. Naquilo que parece ter sido uma espécie de introdução, o autor sublinha uma das mudanças notáveis que se manifestavam, segundo ele, nas exposições de história, de etnologia ou de ciências e técnicas. Fazendo notar que um relógio não é apenas redondo, mas rectangular ou elíptico (citação de Alfred Jarry), ele lembrava que qualquer autor* de uma exposição estaria estrangido a fazer escolhas.

Mas o seu propósito ia muito além desta constatação, para se transformar na defesa de uma museografia que se esforçasse por diversificar os pontos de vista no seio da exposição. Em suma, era um espécie de tomada de posição pelos "museus que não tenham medo de mostrar a multiplicidade dos pontos de vista"; o que equivaleria, dizia ele, nada mais nada menos, a "museus que respeitem o visitante".

Neste testemunho comprometido, muitos leitores, e nomeadamente os estudantes, terão reconhecido uma alusão implícita (que, aliás, o próprio autor se defende de fazer) a uma classificação das exposições como por vezes se propõe numa disciplina de museologia². O objectivo deste artigo não é discutir a pertinência desta tomada de posição, nem a utilidade de considerar a exposição de ponto de vista como uma categoria museográfica, mas introduzir uma questão muito mais embaraçosa: poderá a exposição contemporânea escapar à tirania do ponto de vista?

Esta questão será abordada sem pretensões prescritivas. Esforçar-nos-emos por recensear a diversidade das manifestações de *ponto de vista* no discurso da exposição, para demonstrar que elas são praticamente omnipresentes. Para isso, utilizaremos necessariamente as abordagens teóricas que os linguistas e o semióticos produziram sobre a noção de *ponto de vista*.

Ponto de vista e ponto de vista

Há uma prova pela qual ingenuamente nos podemos deixar seduzir. Num museu onde a exposição permanente date de há mais de 10 anos, o leitor pode colocar esta questão muito simples (no momento em que esteja em frente a uma vitrina do tipo Evolução da espécie humana, ou perante um fresco mostrando uma Cena da vida pré-histórica): "Quem é o autor desta vitrina (ou deste fresco)?" . Se

estiver acompanhado de paleontólogos ou de pré-historiadores de uma universidade, mal-estar instalado (ou, no melhor dos casos, hilaridade garantida).

O que esta cena (evidentemente fictícia) mostra é fácil de interpretar. Para um cientista, a maneira de apresentar conhecimentos que eram evidentes no momento em que ele concebeu um dispositivo cenográfico aparece, uma década mais tarde, como nem anónima, nem anódina. Com este recuo, o observador que descobre esse dispositivo museográfico, senão antigo, seguramente datado, pode perceber duas dimensões diferentes. Primeiro, ele pode surpreender-se com o que o autor* tinha seleccionado para mostrar: seria ou não pertinente mostrar crânios de outros mamíferos ao lado de crânios humanos? Em segundo lugar, pode-se relevar que a teoria ou modelo que guiou a representação se tornou hoje se tornou caduco, que foi

substituído ou contradito por outro modelo. O hiato diacrónico permite assim apontar uma dupla alteração do ponto de vista. A primeira refere-se à escolha do que foi dado a ver: mostrar instrumentos ou sementes vegetais? Provas dendrocronológicas ou datações pelo Carbono 14? Rostos de homens pré-históricos ou traços da vida doméstica? A posição espacial do observador e a escolha do que ele vê correspondem quase a preocupações epistemológicas.

A segunda alteração, distinta mas ligada à primeira, é a manifestação de uma opinião. Os objectos ou cenas estão lá, não



A permanência de um elemento antigo no seio de uma exposição contemporânea é suficiente para revelar, não apenas a presença de um ponto de vista, mas também a sua natureza. Assim, é claro que, na exposição permanente sobre o Séc. XIX de um museu, o arranjo taxonómico das apresentações impõe visão exaustiva e ordenada do mundo natural. Como este texto injuntivo testemunha, o museu quer também disciplinar o público e atribuir-lhe uma postura de visita adequada. O militar graduado não deve desfilar com o seu uniforme de gala, mas instruir-se anonimamente.
© Museu-jardim das Ciências de Dijon

para provar, mas para ilustrar ou corroborar saberes consensuais. Trata-se de articular o sistema das provas materiais exibidas precisamente para tornar aceitável a interpretação proposta aos visitantes.

As considerações precedentes não são específicas das ciências duras. Estes hiatos aparecem também nas ciências sociais e mesmo, como demonstrou Haskell, nos gostos em matéria de arte ou de música. Mas, na ciência em particular, os pontos de vista são efémeros. E, de repente, a questão que se coloca é muito simples: em todas as vitrinas das exposições que se concebem ou realizam escrupulosamente, com o maior cuidado e tendo-se documentado com o propósito de tender para a objectividade, há muito provavelmente pontos de vista... que saltarão aos olhos dos



Selim e bicicleta/touro de Pablo Picasso

A utilização de materiais de recuperação no seio de uma obra de arte introduziu uma ruptura na estética contemporânea e sobretudo na representação do bom gosto pelo público. O ponto de vista singular do artista plástico que, pela sua audácia ou a sua intuição criadora transfigura o objecto modesto para o fazer desempenhar um papel expressivo não é necessariamente partilhado pelo observador sem cultura. No gesto daquele que se tornou o mais célebre pintor do mundo podemos ver um ensaio, um bricolage ou um golpe de génio.
© DR

visitantes se a exposição puder ser ainda visível dez anos depois.

Este exemplo permitiu-nos introduzir o que podemos designar como a tensão problemática do ponto de vista. A noção de ponto de vista possui uma ambiguidade que lhe confere a sua polissemia e a sua espessura conceptual: por um lado, o ponto de vista designa em pintura o lugar de onde se vê melhor; por outro lado, é uma maneira de ver as coisas e finalmente nada mais do que uma opinião pessoal. Para a exposição, que se quer dispositivo de dar a ver e de exibição de objectos (e de textos) disseminados num espaço, a necessidade de construir um ponto de vista designa então simultaneamente um optimum... que para outros censores apenas seria um defeito.

É preciso reconhecer que poucos museógrafos, quer se inscrevam na tradição das Luzes ou na mais recente de Georges-Henri Rivière, reivindicaram o direito à subjectividade. A única excepção notável é a de Harald Szeeman (é verdade que para o domínio da arte contemporânea), que sonhava fazer um dia um museu de suas obsessões. Esta referência reenvia, no entanto, para uma questão que não podia ser mais actual e que os observadores dos ofícios do museu puseram em evidência: o aparecimento de uma nova competência, a de autor de exposição. Se o autor é reconhecido como talentoso, a subjectividade e o seu privilégio. Mais ainda, pode ser a sua assinatura, o seu estilo. Ousáramos reprovar Fellini por ter mostrado excessivamente mulheres feias e com seios demasiado grandes?

Mas, para prosseguirmos estes comentários retrospectivos, tentemos observar em detalhe as consequências desta constatação: em qualquer discurso de exposição se manifestam pontos de vista, eventualmente sem os autores* darem por ela.

Discurso de exposição e omissão do autor

Na medida em que a exposição é um média e que cada um pode descobri-lo livremente e como quiser, cada vez mais vozes se levantam a sublinhar as precauções que os autores* de exposições devem ter: não chocar, não incitar, evidentemente, ao deboche ou ao crime. Não ferir a sensibilidade ou o bom gosto, o que é mais difícil de medir. Verificar as informações e, se possível, manter-se objectivo, o que, dir-vos-ão todos os observadores dos média, é frequentemente um desafio. Em suma, com a multiplicação das exposições temporárias, desenhou-se uma espécie de deontologia da exposição pública, que se foi inscrevendo no ethos dos comissários e de outros autores* deste novo média³. Ao percorrer as exposições, é

possível notar a multiplicidade de estratégias que os autores* usam para tentarem minimizar o que lhes possa ser reprovado – a começar pela constituição e convocação de uma comissão científica para verificar e caucionar a qualidade da informação disponibilizada.

A equipa de concepção, sempre dirigida por um especialista da área, reúne uma importante documentação científica especializada, mas também enciclopédica, para elaborar o dossier científico e sobretudo para verificar todas as informações que serão mobilizadas e afixadas. Ela recolhe, em suma, o saber científico moderno e mesmo o mais recente, partilhado pela comunidade científica. No entanto, e provavelmente sem o saberem, os redactores absorvem o conteúdo e a sua enunciação. Eles adoptam assim, de modo implícito, essa espécie de escrita impessoal, de aparência neutra e à volta da qual se constituiu pouco a pouco uma espécie de consenso, pelo menos no momento em que consultem a documentação.

É que a escrita científica – pelo menos na tradição francesa – corresponde perfeitamente a um modo de escrita impessoal. Um pouco como se a ciência falasse sozinha. Ou mais exactamente como se aquele que produz esse discurso, por natureza objectivo, não tivesse nenhuma necessidade de fazer aparecer a sua própria pessoa. A repetibilidade da experiência não postula, com efeito, que todo o investigador que coloca a mesma questão e que tenta responder com os mesmos métodos encontrará também a mesma resposta? Este tipo de discurso impessoal e anónimo corresponde ao que os especialistas da análise do discurso designam o apagamento das marcas de enunciação. De que se trata? Um pequeno desvio teórico impõe-se. As marcas a que se faz alusão foram evidenciadas a propósito do que os linguistas chamam, há mais de vinte anos, as teorias da enunciação. Estas teorias correspondem, não só a uma viragem intelectual, mas também a uma deslocalização dos objectos

de investigação: da língua ao discurso e, conseqüentemente, revela a vontade de introduzir na análise formal dados relativos ao autor e ao contexto (social) da comunicação. Trata-se de estudar menos uma competência do que a maneira como esta performa, aqui e agora, numa situação de comunicação, e portanto destinando-se a um "público-alvo".

É difícil de resumir a teoria de enunciação, na medida em que o aparelho conceptual que ela propõe é complexo e, por outro lado, ele não é consensual (coexistem diversas teorias da enunciação). Mas, além disso, o sucesso das teorias da enunciação e a sua fecundidade heurística conduziu rapidamente a que outros investigadores, para além dos linguistas, tentassem aplicá-las (em versões simplificadas ou não) a objectos complexos, diferentes do objecto que esta teoria se propunha estudar, ou seja os discursos escritos ou orais.

Quais são então essas marcas e como conseguir escamoteá-las? As mais utilizadas são conhecidas de todos os que se confrontaram com a escrita de textos nas exposições: evita-se empregar os pronomes pessoais e sobretudo o "eu", que está proibido de ser afixado num museu de ciências e técnicas. Referenciam-se as opiniões, no caso de se exporem, àquele (geralmente conhecido e mesmo reconhecido) que as enunciou. Recorre-se a frases na forma passiva. Utilizam-se construções de frase impessoais, na terceira pessoa do singular indefinida. Ou utiliza-se, ainda, um "nós" ("nós sabemos que... ") ambíguo, na medida em que o leitor não sabe exactamente a que colectivo este "nós" reenvia: nós-os museus, ou nós-os cientistas, ou nós-os autores* e os visitantes? Procura-se limitar o emprego dos advérbios ou dos superlativos para permanecer frio e substituem-se por dados quantitativos / numéricos...

No entanto, outros indícios, menos evidentes e mesmo subtis, relevam igualmente da enunciação: os pronomes demonstrativos, as

repetições, as construções metalinguísticas, o emprego do estilo indirecto (discurso relacionado) e mesmo, simplesmente, os tempos verbais. De facto, nos textos científicos, preferem-se os tempos do indicativo e, entre eles, sobretudo o imperfeito ou o presente. Estes dois tempos verbais têm vantagens assaz comparáveis para os autores* de exposição. O presente é o tempo da constatação, da actualidade, da descrição intemporal, da permanência e do inamovível, em suma, da verdade. Tem, dizem os gramáticos, um pé no passado e um pé no futuro.

O imperfeito marca a acção não finalizada, a duração, a acção relatada como aquela que continua após se ter manifestado no passado. Também convém à noção de verdade ancorada no passado e que ainda se verifica. O condicional – raro – é reservado à dúvida, à prudência ou ao cepticismo de boa qualidade, quando as hipóteses novas ainda não foram devidamente verificadas ou fundamentadas.

Por diversas razões – algumas são técnicas (falta de espaço), outras não passam de hábitos sem motivação explícita – esquecemos quase sistematicamente de mencionar as fontes, os nomes de autores, as obras que utilizámos, as ilustrações de que os gráficos se inspiraram e por aí fora.

A própria cenografia e a sua carta gráfica homogénea, a possibilidade de destacar iconografias ou detalhes e de os reutilizar à sua vontade, conferem ao discurso da exposição uma espécie de unidade e de homogeneidade que faz desaparecer o mosaico das fontes múltiplas, dos empréstimos ou mesmo das colagens. Assim, o discurso da exposição, não só apaga e faz desaparecer toda uma série de marcas, mas, no mesmo movimento, quando a exposição é um sucesso, o discurso confere-lhe uma unidade estilística que a constitui em texto autónomo. Tudo o que poderia permitir ao visitante encontrar as fontes e as condições iniciais de produção

primária do mosaico dos empréstimos mais ou menos heterogéneos operados pelos autores* é, no melhor dos casos, reenviado a um genérico (que, entre parênteses, não é sempre afixado e visível nos museus), onde aparecem os "créditos".

Assim sendo, a exposição pode ser considerada como um documento autónomo. Ousemos, no entanto, uma comparação. Todos os romances são romances. E se, para se distrair, alguém decide comprar um romance que não leu, e, logo nas primeiras páginas, verifica que se trata de um romance... que conta alguma coisa. Mas sabemos todos perfeitamente que um romance é a construção de um autor, de um escritor. Ler é, portanto, também provar essa relação singular entre uma história e aquele que a imaginou e redigiu. O que se passa numa exposição?

O discurso da exposição como construção fictícia

Assim sendo, será que este apagamento e esta unicidade fabricada tornam os discursos de exposições parecidos? Não. Com efeito, seja qual for o controlo que exerça o autor sobre o discurso de exposição, ele produz, porque se empenha no seu propósito e porque é obrigado a fazer escolhas, uma espécie de ficção pessoal. Ele ratifica certas posições e afasta outras. Ele dá espaço a certos conceitos, que define e desenvolve, enquanto que outros são apenas evocados ou convocados de forma indirecta. Ele confirma certas informações, enquanto põe outras à distância. Ele escolhe o grau de precisão com o qual expõe uma teoria, e por aí fora. De facto, estabelece-se uma espécie de inter-relação entre o escritor e os temas do seu discurso de exposição. Que este escritor decida apagar-se ou permanecer anónimo e invisível, ou que ele opte por assinar a sua exposição, esta relação manifesta-se em todos os casos. O que

nos leva a um segundo desvio teórico em direcção às margens da literatura e da narratologia⁴.



A focalização zero

Nesta exposição de desenhos realizados por um artista que fixa momentos de vida animal captados no local no seu meio de vida, o ponto de vista manifesta-se no momento da cena fixada, na distância com o objecto, no enquadramento e no ângulo de visão... O acrescento de uma legenda redigida na primeira pessoa cria uma espécie de inclusão do autor-narrador na cena exibida que ele próprio captou. Esta redundância sobrepõe uma cena e o comentário autobiográfico do autor-narrador simultaneamente exibido. Há, neste caso, uma focalização zero e uma perfeita coincidência entre o plano do discurso da exposição e o do narrador. As exposições *Carta branca a...* onde o convidado, no texto das etiquetas, justifica e comenta dizendo "eu", a escolha das peças expostas é um outro exemplo de focalização zero.

© Desenho de Éric Alibert

Para ir ao essencial, podemos considerar que existem três tipos de posicionamento do escritor quanto ao discurso que ele próprio produz. Pode haver, primeiramente, coincidência perfeita entre o que é dito e quem o diz. O conteúdo corresponde exactamente ao que o autor pensa, sabe, vê e crê. Tal como na narrativa, o herói principal, o que diz "eu", é ao mesmo tempo o que escreve e o que viveu as aventuras que relata (ou é uma testemunha privilegiada). Num museu (de história natural), uma exposição de um pintor de animais ou de um caçador fotógrafo seria um bom exemplo desta sobreposição.

E, sobretudo, se o artista comenta ou legenda as imagens originais expostas. Seja para evocar as circunstâncias da cena que ele observou e construiu, seja para aproveitar para dar os detalhes

técnicos ou as astúcias que teve de utilizar para captar e dar a ver o que escapa à observação habitual dos passeantes.

Mas em contrapartida, o escritor pode ainda decidir criar um hiato entre o conteúdo do discurso e o seu próprio empenho. O autor e o que relata distanciam-se um do outro. Para marcar este hiato e esta distanciação entre o conteúdo da exposição e o escritor, pode-se falar então de focalização.

Entre o autor-escritor e o conteúdo exposto interpõe-se um narrador, uma figura nova e fictícia na maioria dos casos. O narrador, invisível e latente, vê e sabe tudo. E escolhe atrair a atenção do visitante para os detalhes que são supostos desempenhar, ulteriormente, um papel no discurso de exposição que é proposto aos visitantes. Assim, porquê falar longamente do lixo doméstico numa exposição sobre a gestão dos lixos radioactivos... se não for para comparar a muito pequena quantidade destes últimos em relação ao volume considerável dos primeiros?

O narrador, ao mostrar ou ao esconder, ao focalizar o olhar sobre os detalhes ou, ao contrário, ao dar visões de conjunto, fabrica essa tensão narrativa que dá vontade ao visitante de ir até ao fim do discurso de exposição. No entanto, o autor dispõe de um outro recurso.

Por vezes, com efeito, o escritor faz falar (em seu lugar) um personagem histórico, uma criança, um animal ou um curioso ingénuo. Neste caso, trata-se de uma focalização externa. Assim,



Busto que toma a palavra em voz alta para comentar o discurso da exposição.

Quando um actuante do discurso de exposição toma a palavra e se dirige ao visitante, ele curto-circuita, ficticiamente ou não, o dispositivo de comunicação precedentemente estabelecido entre o autor-musegráfo e os visitantes. O narrador (o autor-escritor da exposição) apaga-se para dar lugar à manifestação de um outro ponto de vista. O personagem que se dirige directamente ao público, sem que as suas palavras sejam relatadas entre aspas, instaura uma comunicação directa. Ou pelo menos, o autor da exposição tenta, através desta astúcia, dar mais força a uma palavra mais autêntica e que poderia, dessa forma, ter como que escapado ao seu controlo.

© Museu-Jardim das Ciências de Dijon

numa exposição sobre a evolução, será o próprio Darwin a contar a sua viagem às Galápagos. As escalas do Beagle que marcaram a sua primeira grande exploração correspondem às secções da exposição e a cada uma das suas paragens. Coloca-se Darwin a relatar as suas próprias observações a propósito das ilhas onde as provas da evolução se tinham manifestado de forma mais visível.



A animização de objectos no discurso da exposição (ou seja, o facto de os transformar em personagens que falam) é um procedimento tradicional da vulgarização. Este procedimento é uma situação bastante mais incongruente do que parece à primeira vista. O facto de um caixote do lixo se dirigir aos visitantes – ainda por cima para exprimir emoções – cria um novo nível de discurso no seio dos já construídos pelo discurso da exposição e o do narrador-autor. Esta focalização interna é uma espécie de refinamento, que torna complexa e subtil a manifestação do 6
© Concepção gráfica Gilles Vidal, desenho Dominique Lizambard
Muséum de Lille

Mas, com o desenvolvimento das técnicas digitais, pode-se facilmente instalar um outro procedimento frequentemente utilizado: no percurso da exposição, uma testemunha ou um personagem mais ou menos fictício toma a palavra e dirige-se aos visitantes. De certa forma, o narrador apaga-se e é a voz do personagem que retransmite o discurso do expositor.

Quando são os próprios personagens ou os actores, que estão presentes apenas porque estão implicados na temática, que se põem a tomar a palavra e a produzir o discurso, falamos de focalização interna. Por exemplo, cada categoria de lixos pode, por sua vez, tomar a palavra para dar informações quantitativas e qualitativas sobre o lugar e o volume desta categoria de desperdícios e da sua perigosidade – até (e incluindo encarar que) um desses actores decida agir e impedir o discurso de continuar (diremos então que se trata de uma metalepse). Assim, numa exposição sobre os desperdícios domésticos, as garrafas desatam a invectivar a criança-visitante: "Não me deites fora porque vou levar 4000 anos a desaparecer!".

Ou, ainda, o desenhador que, em vez da ilustração esperada, escreveu à mão um pequena mensagem: "Aqui, não há desenho porque é demasiado triste ilustrar um gráfico no qual se constata que os animais que amamos desaparecem".

A noção de focalização é tirada do radical *foyer* (como o da lente em óptica), por analogia com a noção físico-óptica de ponto de vista. É dizer quão rica, mas também inelutável, é a noção de ponto de vista. Da mesma maneira que o conteúdo de uma exposição não passa de uma sucessão de pontos de vista [1] (no sentido da perspectiva escolhida para pôr em valor o dado a ver), o seu discurso dá-nos também o (ou os) ponto(s) de vista [2] – no sentido de opinião – daqueles que a conceberam. Ora, sem ponto de vista [1] não há discurso de exposição possível... e nem discurso que não revele – pelo menos implicitamente – um ou mais pontos de vista [2].

As derrapagens da descrição dos saberes

Os exemplos propostos neste artigo são evidentemente forçados e quase caricaturais, para fazer compreender ao leitor do que se trata. Mas, na prática, tal como para a enunciação, as mudanças ou desvios de ponto de vista assentam em indícios muito pequenos, que escapam ao sobrevoos. Porque é que apesar disso os visitantes ressentem tais rupturas? Podemos citar pelo menos dois exemplos, de aparência perfeitamente banal, mas tão frequentes que uma reflexão, mesmo de carácter elementar sobre o ponto de vista, não pode fazer abstracção deles.

O primeiro será tomado de empréstimo do que se convencionou chamar o universo da descrição. O segundo reenvia às pesquisas

mais recentes, ou que reactualizaram as abordagens até então negligenciadas ou minoritárias e que incidem sobre a embraiagem-desembraiagem do ponto de vista nas trocas comuns e quotidianas⁵ .

Admitimos, desde que os trabalhos sobre o discurso (narrativa) se desenvolveram, que os discursos de natureza descritiva são detectados intuitivamente e automaticamente pelos leitores. O seu regime seria de tal forma característico e diferente do discurso, que o leitor "sentiria" facilmente que se estava a sair do discurso. Esta constatação seria completamente anódina se não nos precavêssemos quanto a uma regularidade do discurso de exposição: cada vez que o escritor-autor* julga necessário apresentar ou lembrar saberes, ele optará pela categoria da descrição.

Esta passagem do contar ao descrever é evidentemente uma mudança considerável do ponto de vista. Ao deixar a narrativa, o autor tenta propor uma parte de discurso totalmente objectivada. Maneira de, em certa medida, fazer escapar o saber especializado à subjectividade do narrador e dos seus personagens. Trata-se, idealmente, de alcançar um duplo apagamento: o do narrador e o dos personagens fictícios que ele criou previamente para personalizar e tornar mais activo o discurso de exposição.

Consequentemente, sobrepõe-se, em qualquer discurso da exposição, uma dupla relação, correspondente a dois dispositivos de comunicação: o de um narrador que conta a um visitante-leitor e o de um especialista que dá informações a um actuante ignorante. Assim fazendo, ele dirige-se também, é claro, ao visitante, que, por repercussão, pode tomar conhecimento dessas informações. Esta ruptura entre dois regimes de discurso é evidentemente artificial. É por esta razão que o autor do discurso de exposição procura naturalizar esta dissociação, credibilizá-la ou torná-la plausível.

É uma operação que não é automática e as soluções são difíceis. O autor* navega entre dois perigos: por um lado, fazer dizer

os saberes por personagens torna-os suspeitos e o artifício parece ainda mais grosseiro. Por outro lado, se é o próprio autor* que assume a exposição dos saberes, isso tem por consequência re-escolarizar e dogmatizar o discurso de exposição. Outras soluções foram por vezes esboçadas. A que é proposta mais vezes é a de isolar fragmentos do discurso de exposição (denominados, por analogia, células ou bolhas), que são especificamente dedicados a este tipo de descrição ou de recordatória de saberes. E a museografia, pelo recurso a diversos meios semióticos, sublinha essa diferença de natureza no discurso de exposição. Não é raro, no entanto, decidir-se dispor essas células descritivas de saberes no início do percurso, com o pretexto de que esses conhecimentos são preliminares que facilitam o reconhecimento do conjunto do discurso de exposição. Este hábito deveria ser questionado, dado que coloca os visitantes, desde a entrada, numa ambiência académica e que corre o risco de reactivar deploravelmente situações escolares mal vividas. O público veio a um museu visitar uma exposição com os seus amigos ou em família e não para regressar à escola. E ainda menos para se sentir diminuído ou acusado de ser ignorante.

A intricação do descritivo num contexto narrativo é, portanto, um dos recursos do discurso de exposição que manifesta ostensivamente a mudança de ponto de vista. Será a única manifestação textual deste vaivém no seio do discurso da exposição? Um exemplo de um texto patente numa exposição permitirá pôr em evidência a brusquidão da embraiagem (e reciprocamente da desembraiagem) de ponto de vista no seio do discurso de exposição:

O abelharuco comum (*Merops apiaster*), pequeno pássaro de plumagem muito colorida até agora meridional, caça actualmente as

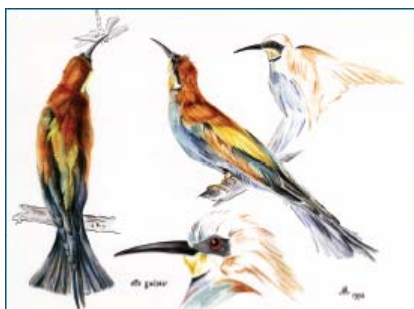
vespas e as abelhas que aprecia em Seine-et-Marne e mesmo em Inglaterra.

Aparentemente, uma frase lisa, tipicamente descritiva. O nome do pássaro é seguido de uma paráfrase que visa ajudar o visitante a identificar ou reconhecer este belo pássaro tão colorido, que voava no Verão, alto no céu, de asas abertas e fazendo pequenos assobios contínuos. Nos guias, era mencionado que só se reproduzia na Camargue (foi um dos pássaros emblemáticos deste parque natural regional). Na mesma frase, o escritor acrescenta-lhe uma outra qualificação: até agora meridional. O marcador temporal até agora, ganha todo o seu sentido no seguimento do enunciado com a ocorrência: caça actualmente. Assim se constrói uma oposição até agora versus actualmente. O contraste passado-presente poderia ser apenas anódino pela forma como está integrado no fio do discurso, dado que o escritor, após a ocorrência do actualmente, acrescenta uma outra das características descritivas do pássaro: o seu regime alimentar (ele alimenta-se apenas de vespas ou de abelhas). Nesta única frase, de aparência estritamente descritiva e que parece ter como única função lembrar saberes ornitológicos, esconde-se uma ruptura do ponto de vista. É, na realidade, do aquecimento climático que se trata e das suas consequências sobre a avifauna. O diagnóstico acusador está incluído na descrição e a embraiagem do ponto de vista repousa sobre os dois conectores: actualmente, até agora.

Os visitantes entre ditadura e polifonia

A manifestação de pontos de vista no seio de discursos de exposição abre um domínio de observação de uma grande riqueza. É que a detecção do ponto de vista é uma operação mais subtil e complexa do que poderíamos pensar a priori. Seja como for,

podemos muito facilmente estar de acordo sobre a ideia de que existem, qualquer que seja a temática evocada num discurso de



O abelharuco comum

" O abelharuco comum é um pássaro colorido. Este elegante pequeno pássaro nidifica em montículos de terra, onde escava galerias. É emblemático do Parque natural regional de Camargue, que representou durante muito tempo o limite norte do seu habitat. Os passeantes podem ver esses pássaros esvoaçar no céu de Verão fazendo pequenos "prrrutt" muito característicos. A partir de agora, ele captura as vespas e as libélulas, que adora, até ao sul da Inglaterra". Reconhece-se nesta legenda uma técnica de vinhetas, que permite fazer acompanhar uma imagem de identificação de um pássaro com informações científicas de base. Os conectores **durante muito tempo**, em oposição a **a partir de agora**, revelam a manifestação de um ponto de vista relativo ao aquecimento.

© Jeannine

exposição, diversos pontos de vista potencialmente mobilizáveis. Mas será possível afirmar que a apresentação simultânea de diversos pontos de vista conduz sempre a um discurso de exposição superior aos outros?

É difícil afirmá-lo. Primeiro, porque a sobreposição dos pontos de vista complexifica o discurso de exposição. Não é raro ver no cinema ou encontrar na literatura este jogo, que consiste em fazer reviver a mesma história e repeti-la fazendo variar apenas o ponto de vista de cada um dos heróis, que, no entanto, a viveram juntos. Este exercício de estilo é suficientemente irritante para que conserve um carácter excepcional. A sua sistematização tirar-lhe-ia muito rapidamente todo o interesse.

Esta apresentação em paralelo reenvia, contudo, tanto à fragilidade do testemunho, como à possibilidade de justificar e de argumentar especificamente a boa fundamentação de cada uma das posturas humanas numa situação imprevista. Esta composição em mosaico será uma modalidade mais eficaz ou mais honesta de produção do discurso de exposição, ou somente um jogo para marcar a sua própria distância de autor* em relação ao propósito?

A polifonia teria, em seguida, uma outra qualidade: a de não rejeitar nenhum ponto de vista, seja qual for o crédito que se acorda

a cada um deles. O recurso a esta polifonia é, no entanto difícil, dado que não é assim tão simples dar direito a um ponto de vista que não se partilha, ou, pior, que se critica e condena. Pode-se mesmo estimar que, neste caso, esta forma escrupulosa de honestidade poderia gerar efeitos mais perversos. A apresentação, num espaço de uma instituição oficial, de um ponto de vista radical serviria apenas para reactivá-lo, ao mesmo tempo que lhe conferiria uma espécie de legitimidade. A afixação pública num discurso de exposição confere a cada um dos pontos de vista uma espécie de aceitabilidade e tende a fazer considerar cada um deles como natural e aceitável. Será ainda pertinente dar direito a tomadas de posição já condenadas, por exemplo em nome dos direitos do homem?

Além disso, sabemos que, nas sociedades humanas, a paleta de pontos de vista divergentes pode, na realidade, ser interpretada de duas maneiras. A primeira seria, de forma optimista, uma constatação da diversidade das tomadas de posições, numa discussão de natureza democrática, onde os que debatem utilizam as mesmas armas e respeitam as mesmas regras para tentar arrebatam a convicção de adversários provisórios, que, no fundo, eles estimam e respeitam.

A segunda interpretação é considerar que os pontos de vista são irremediáveis, contraditórios e que desembocam em diferendos de natureza estrutural, como o ódio, o desprezo e o racismo. Os pontos de vista, então, não fazem mais do que reflectir a posição de oponentes convictos, num conflito que pode ser antigo e profundo. Neste segundo caso, recapitular os pontos de vista não arrisca ter por único efeito o reavivar e relançar das tensões.

Será possível e desejável recomendar uma postura mais do que outra? Cada um sabe por experiência que a boa vontade do mediador, que tenta conciliar os extremos, é por vezes a pior. Não

somente a procura do justo meio é difícil, como é fortemente plausível que ela não satisfaça nenhum dos adversários. Eles não conseguiriam chegar a acordo sobre nada... excepto para denunciar a intenção, considerando que não é o que era necessário fazer.

Mesmo se o escritor-autor* optasse por uma escrita polifónica, que desse direito a uma pluralidade de pontos de vista, não é certo que os visitantes percebessem outra coisa para além da sua tirania, já que a expressão do ponto de vista reveste formas subtis e contrastadas. Num filme documentário de Frederik Wiseman, assiste-se ao trabalho de uma equipa de investigadores em etologia animal, que observam o comportamento de macacos fechados em jaulas⁶. Mas o cineasta filma, praticamente em contínuo, não o comportamento dos primatas, mas o dos cientistas, que consignam as suas observações em cadernos de terreno. O resultado é totalmente cativante e essa viragem do ponto de vista gera rapidamente um profundo incómodo no espectador.

Este caso é exemplar, ao revelar de maneira evidente a tirania do ponto de vista. A viragem da câmara é uma recusa do olhar convencional. Ela é brutal e os longos planos-sequências reforçam ainda mais a dureza do propósito: quem é o mais "humano" dos dois? O animal aprisionado na sua jaula, ou o investigador que escolheu livremente observá-lo meticulosamente? Esta fábula, que leva até ao absurdo a ideia de que é o ponto de vista (e só ele?) que é suficiente para impor um universo de referência, é uma maneira de relançar o debate sobre as propostas bafejadas de bom senso que La Lettre de l'OCIM publicava, há (já) 10 anos.

Bibliografia

- Auger, N. e Jacobi, D. (2002) "Remarques sur quelques convergences entre Sciences du Langage et Sciences de l'Information et de la Communication", Actes du colloque international, Recherches récentes en sciences de l'information : convergences e dynamique, Toulouse 21 et 22 mars 2002.
- Ducrot, O. (1980) Les mots du discours, Paris, Éditions de Minuit.
- Genette, G. (1972) Discours du récit, chapitre " Mode ", et particulièrement: Point de vue et focalisations, Figures 3, Seuil, 1972: 183-224.
- Gervereau, L. (1995) "Les interrogations du point de vue", La Lettre de l'OCIM, 42: 5-6.
- Grize, J.-B. (1990) Logique et langage, Ophrys.
- Hamon, P. (1981) Introduction à l'analyse du descriptif, Paris, Hachette U.
- Haskell, F. (1997) La norme et le caprice, Paris, Flammarion.
- Jacobi, D. (1994) "Des formes simples pour identifier et interpréter les objets dans les expositions", in Lapeyre, F. (ed.) Les Cahiers du Français Contemporain, 1, CREDIF-Didier érudition: 195-212.
- Rabatel, A. (ed.) (2003) "Le point de vue", Cahiers de praxématique, 41.
- Rabatel, A. (2001) "La valeur délibérative des connecteurs et marqueurs temporels mais, cependant, alors, maintenant, et dans l'embrayage du point de vue: propositions en faveur d'un continuum argumentativo-temporel", Romanische Forschungen, 113-2: 153-170.

NOTAS

¹ Nota de tradução: Traduzimos sistematicamente "concepteur" por "autor", por considerarmos que, não sendo usuais os substantivos "conceptor" ou "conceptualizador" em português, a distinção operada na língua francesa mantém-se na língua portuguesa, por força do contexto (cfr. infra). Apenas na nota 3 ensaiámos uma designação diferente da de autor.

² Os investigadores de museologia tentaram várias vezes ensaiar classificações por géneros de exposições. As taxonomias anglófonas diferem bastante das francófonas. Este texto não tem como objectivo ratificar ou discutir este tipo de classificações.

³ Como se designa o autor de uma exposição: conservador, responsável pela concepção*, comissário, chefe de projecto, cenógrafo ou museógrafo? Será preciso uma palavra nova, como expositor (por analogia morfo-sintáctica com o visitante)? A dificuldade em adoptar uma denominação consensual é, provavelmente, o indicador de uma situação ainda incerta e onde personalidades e competências muito diversas realizam tarefas equivalentes. * N.T.: "Concepteur" no original (vd. n. 1)

⁴ Os leitores reconhecerão um empréstimo aos trabalhos já antigos de Gérard Genette citados em bibliografia.

⁵ Fazemos alusão, por um lado aos trabalhos de Hamon e, por outro, aos de Ducrot e de Grize.

⁶ Frederik Wiseman, Primate. 1974 (filme documentário a preto e branco de 105 minutos).