
A técnica da linguagem e o exílio em “Pai Patrão” de Paolo e Vittorio Taviani

Hudson Moura¹

Resumo: O cinema tem um papel importante na re-apropriação da experiência, e é portanto a mídia que pode nos dar de novo a crença no mundo. É dentro desta discussão sobre a experiência do mundo e do domínio da linguagem, assim como a experiência *espectatorial* cinematográfica que se situa o filme “Pai Patrão” dos irmãos Taviani, onde o personagem Gavino adquire a *palavra* e se identifica enquanto sujeito da História. No filme, Gavino, ainda pequeno, é confinado por seu pai a permanecer numa fazenda de ovelhas, isolado de sua família e amigos. Excluído do convívio social, ele aprende a viver e a interagir com a natureza e os animais. O filme se baseia na história verídica do professor de lingüística, Gavino Ledda, que também participa do filme. Assim, através da técnica audiovisual do cinema, o professor pode contar de outra maneira sua história e ao mesmo tempo dela fazer parte. O cinema se torna assim o terreno do possível, a imagem em *potência* para transmitir a experiência. Será que ele consegue passar essa experiência em imagens? Ou, em palavras? Estas são as questões principais do filme: o devir da imagem cinematográfica, o cinema como a mídia provinda da modernidade, mas capaz de contar uma história, de transmitir a experiência, dentro do campo do *ter experiência*, como descreve Giorgio Agamben. Ou, o cinema está também dentro desta incapacidade da técnica, mais precisamente, a de ter acesso ao mundo?

Palavras-chave: Paolo e Vittorio Taviani, cinema, experiência, Pai Patrão

Abstract: The cinema plays an important role in the re-appropriation of the experience, and it is the media that can give us back the belief in the world. It is within this thread on the experience of the world and the domain of language, as well as cinematic *spectatorial* experience that lies the movie "Pai Patrão" by Taviani brothers, where the character Gavino acquires the word and identifies himself as the subject of history. In the film, Gavino, still small, is confined by his father to stay on a sheep farm, isolated from his family and friends. Excluded from society, he learns to live and interact with nature and animals. The film is based on the true story of a professor of linguistics, Gavino Ledda, who is also part of the film. Thus, through the audiovisual technique of cinema, the teacher can tell otherwise his story and at the same time be part of it. The film thus becomes the

¹ Professor (Universidade de Toronto). Email: hudsonc.moura@gmail.com

ground of possible, the image power to convey the experience. Can he make that experience into images? Or, into words? These are the main issues of the film: the becoming of the film image, cinema as the media that results from modernity, but able to tell a story, to convey the experience, within the field to have experience, as described by Giorgio Agamben. Or, the film is also within this inability of the technique, more precisely, to have access to the world?

Keywords: Paolo and Vittorio Taviani, cinema, experience, Pai Patrão

Introdução

No filme “Pai Patrão” dos irmãos Taviani, baseado na autobiografia do professor de lingüística Gavino Ledda, o próprio autor do livro é o narrador do filme. O escritor aparece no início e no fim do filme como uma espécie de ator-apresentador. A participação do lingüista produz, no espectador, uma relação diferente com a verdade fílmica e, assim, o leva a ter outra percepção da história que se passa na tela e a situá-la entre documentário e ficção.

Ledda escreve e atua sua própria história para afirmar seu pertencimento à uma comunidade, à uma coletividade da qual ele foi excluído anteriormente. Ele reescreve sua história com o propósito de fazer parte da História. E ainda, ele interpreta o seu próprio papel para reafirmar sua tomada de consciência em relação à “artificialidade” da língua (linguagem), para desmascarar o processo da mediação (cinematográfica) e a construção ficcional (gênero) do filme.

A imagem é a mediação da história, e esta por sua vez mediatiza a imagem, como descreve Mariniello:

“Entre a história atualizada no filme e a história antes do filme – a fantasia –, o material assume uma função ativa da mediação, entretanto não é justamente desta mediação/interação, entre invenção e material à partir dos quais nasce o cinema?” (1992, p. 45)

É neste movimento incessante entre mediação e história (material e película) que atua o filme dos irmãos Taviani. Neste artigo discuto a relação ficção-realidade no filme, e sobretudo, a interferência e articulação entre esses dois aspectos do filme, o fictício e o documental, como duas apreensões da realidade. Como o mundo pode se tornar visível na imagem cinematográfica fora da representação (a narração e a ilustração)? Não seria essa a força da mídia cinematográfica?

Pertencimento e História

A trama do filme se passa num pequeno vilarejo da Sardenha no centro-oeste da Itália, onde o menino Gavino é confinado por seu pai numa fazenda isolada para tomar conta das ovelhas da família. O espaço deserto e seco da fazenda e uma cabana de pedra passam a ser o seu mundo, e também, o seu “exílio”. Um espaço-tempo natural, dentro do qual, fora do seio familiar e de sua comunidade, ele aprende a viver envolto pelos barulhos da floresta e os gemidos dos animais. Ele se habitua ao silêncio e aprende a se comunicar com a natureza: “os olhos durante o dia e os ouvidos durante a noite”, diz o pai do menino. Gavino vive a experiência de crescer sozinho, sem contato com outras crianças ou com a família; a não ser a presença inconstante de seu pai, que às vezes o traz comida. Ele adquire um outro tipo de linguagem e, ao mesmo tempo, uma certa introspecção. Gavino se comunica com o pai através de palavras entrecortadas e pausas silenciosas, onde a gesticulação corporal, por exemplo, adquire uma grande importância e vai marcar toda a sua vida, como veremos na cena final do filme.

“Pai Patrão” (*Padre Padrone*) realizado em 1977 pelos irmãos Paolo e Vittorio Taviani, é uma história de exílio (isolamento) e é também uma história sobre a conquista da linguagem; ou ainda, uma história sobre a mediação da técnica – a linguagem – e a escritura de uma História. O que fez Gavino, personagem, romper as barreiras de seu isolamento foi o desejo de comunicação e pertencimento histórico a uma comunidade. Portanto, é uma falta (alteridade) ou um excesso (abuso da autoridade paterna) de poder que o faz atravessar o limite de seu exílio. Este exílio é a impossibilidade para Gavino de exercer ou de ter o poder, pois não existe o outro, com exceção de seu pai, que é mais ausente que presente, além do quê encarna a dominação sem medida do poder (o impedimento da palavra); uma subjugação difícil ou mesmo quase impossível para Gavino aceitar. Como suportar tal punição? Como pensar a alteridade ou a diferença sem a presença do outro? O filme narra assim uma relação de poder entre um pai e um filho: a recusa do poder paterno e a busca da alteridade pela palavra. Gavino é sobretudo um exilado da linguagem, tanto oral quanto escrita.

Por outro lado, o filme é também o questionamento do poder e da dependência vis-à-vis à Pátria. Ele nega a autoridade paterna e parte em busca da experiência. Gavino no seu pequeno vilarejo não tem acesso à língua oficial, as línguas especializadas as quais os pais e os amigos também não as têm. A comunicação entre eles é baseada no silêncio, no gestual e no dialeto que os enclausuram e os isolam frente ao Estado e às instituições italianas. Os jovens deboçam de si próprios, imitando o berro das ovelhas, como na seqüência durante a procissão religiosa. É exatamente neste momento que a linguagem se faz presente e se torna um meio de rebelião. Eles questionam a submissão aos seus pais. É uma seqüência importante do filme na qual Gavino toma a palavra, faz uso da linguagem para se comunicar. Neste momento, ele coloca em questão sua maneira de viver, o poder de seu pai, sua educação. Podemos então pensar a conquista da linguagem por Gavino de duas maneiras no filme: em relação ao personagem (narrativa) e em relação à presença do autor do livro (narração).

Fazenda de Ovelhas: Lugar de Exílio

Fora do seio familiar e da comunidade, Gavino encontra o seu refúgio na introspecção. O exílio o faz viver a grande experiência de se encontrar isolado de tudo, experiência na qual todas as potencialidades se concentram e lhe dão a oportunidade de se questionar sobre o seu futuro e sobre a sua relação com a natureza e com o outro – justamente aquele que é ausente. Assim, a experiência do exílio é para Gavino a possibilidade de se tornar “outro”, ou ainda, da descoberta do “eu”.

Através da experiência exílica, Gavino pode responder às questões: como o exílio pode influenciar a relação do homem com o mundo? Como o exílio transforma o homem em relação ao seu futuro e, em geral, a sua maneira de viver? Privado da linguagem, do poder (sobre o outro) e do contato humano, Gavino entra em um outro mundo, metafísico, onde ele deve aprender a viver com o vazio, o deserto humano e o

“silêncio” imenso da natureza; um mundo que lembra aquele do “último homem” de Bataille² (1980, p. 76) ou aquele da “infância” de Agamben³ (2000, p. 62).

Por que o exílio é esse “meio catártico” que nos impulsiona à introspecção, que nos coloca questões sobre o nosso devir e a nossa constituição? Por que o exílio é “uma das *démarches* mais ousadas, uma das descobertas humanas mais conseqüentes?”⁴, questiona Hercenberg (1990, p. 138). O autor analisa a experiência exílica do povo hebreu como um teste do conhecimento e da existência. À partir de Abraão, os hebreus partiram em exílio por recusarem a idolatria de deuses. Por causa do distanciamento geográfico, eles aprenderam o sentido do *enraizamento* e da alteridade.

O exílio responde assim às questões mais profundas do homem. Ele permite que o homem entre em contato consigo mesmo, compare-se com os outros e constate sua “distância” em relação aos outros seres humanos e aos outros modos de existência. Gavino está numa relação diferente com o espaço-tempo, ele está no “limite” da experiência. É passando por esta experiência enquanto “infância” – segundo definição de Agamben como veremos mais tarde – que Gavino pode entrar na história pela escritura.

Certo, Gavino quer, sobretudo, escrever sua história, ele quer fazer parte de uma história, muito mais do que ficar à margem. Ele erra entre as fronteiras do vazio e da privação da palavra. Entretanto, ele não se deixa cair numa perda ilusória do exílio, ele busca uma saída.

A experiência do exílio e da imagem cinematográfica

² Si j'étais le dernier homme, l'angoisse serait la plus folle imaginable ! – je ne pourrais d'aucune sorte échapper, je demeurerais devant l'anéantissement infini, rejeté en moi-même, ou encore : vide, indifférent. (BATAILLE, 1980, p. 76).

³ L'idée d'une enfance qui serait 'substance psychique' apparaît-elle comme un mythe, au même titre que celle d'un sujet prélinguistique ; enfance et langage semblent renvoyer circulairement l'un à l'autre, l'enfance étant l'origine du langage et le langage l'origine de l'enfance. (AGAMBEN, 2000, p. 62).

⁴ Todas as traduções para o português foram feitas por mim.

O exílio não implica necessariamente numa tomada de consciência da sua real dimensão ou estado. Assim, viver uma forma qualquer de exílio é antes de tudo entrar em contato com as provações singulares como o abandono e a perda de referências espaço-temporais do lugar de origem. Isto não significa, entretanto, uma tomada de consciência do abandono ou da perda de referências, mas uma *experiência* dessas provações. A experiência de exílio pressupõe dois momentos: uma passividade e inércia daquele que sente o abandono e a perda, mas também, uma tomada de consciência ativa e o reconhecimento do estado e do sentimento de estar em exílio. Como afirma Barberousse (1999, p. 12), a experiência pode estar tanto para uma provação sofrida, o que seria neste momento impossível de pensar, de decidir, ou de tomar partido diante de uma situação, quanto implica num julgamento, resultado de um raciocínio ativo e iniciador de uma ação. Em *Infância e História*, ao se referir ao texto de Walter Benjamin sobre o narrador, Agamben (2000, p. 45) afirma que o homem contemporâneo “não pode ter experiência, mas somente fazer (viver) uma experiência”.

Em seus escritos, Benjamin afirma que o homem moderno aspira “à se liberar de toda experiência”. O conceito de experiência é objeto de alguns dos textos do filósofo alemão. A partir deste conceito, o autor faz uma profunda e uma das mais importantes análises sobre a modernidade. Em “Experiência e pobreza”, “O narrador...” e “Sobre alguns temas baudelerianos”, entre outros, Benjamin soube “diagnosticar com precisão esta ‘pobreza em experiência’ da época moderna” (AGAMBEN, 2000, p. 19). Os termos *Erlebnis* e *Erfahrung* apresentam conotações diferentes em Benjamin. Se, por um lado, o filósofo anuncia o constante empobrecimento da experiência (*erfahrung*) no mundo capitalista moderno, por outro, ele vê o aparecimento de uma experiência mais ligada ao indivíduo solitário e ao seu vivido (*erlebnis*). *Erlebnis* seria uma experiência vivida onde o indivíduo não interage com o seu meio e *erfahrung*, uma experiência voltada para o coletivo, onde existe uma dinâmica da troca entre o sujeito e o seu meio.

É neste momento que Benjamin discute o processo de empobrecimento da *erfahrung* e o fim da arte narrativa. Como afirma Gagnebin, “a experiência vivida de Proust (*Erlebnis*), particular e privada, já não tem nada a ver com a grande experiência coletiva (*Erfahrung*) que fundava a narrativa antiga” (BENJAMIN, 1993,

p. 15). O personagem do contador, que aprendeu as histórias orais através da voz de outros contadores, dá lugar ao escritor solitário e seus romances. O movimento infinito da memória popular passa a ser representado por uma memória relembrada e finita do romance. Os heróis populares são substituídos pelos heróis modernos. Entretanto, se Proust não escreveu simplesmente suas memórias, ele fez notadamente “analogias e similitudes do passado ao presente”. Ele atualiza suas histórias num processo infinito de reminiscências. É exatamente esta experiência do passado retrabalhado no presente que é para Benjamin um dos aspectos mais importantes para uma escritura da História.

E se Proust guarda a força da memória, Kafka nos faz entrar no domínio do esquecimento:

A degradação da *Erfahrung* descreve o mesmo processo de fragmentação e de secularização que Benjamin, na mesma época, analisa como a ‘perda da aura’ em seu célebre ensaio sobre *A obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica* (GAGNEBIN *apud* BENJAMIN, 1993, p. 11).

Benjamin afirmava em uma carta à Adorno que “O narrador e A obra de arte...” apresentam alguns paralelos sobre a ‘perda da aura’ devido ao fato de a arte de narrar chegar ao seu fim. A ‘perda da aura’ é a incapacidade do homem de transmitir sua experiência através da via discursiva. Seria esta relação entre sujeito e palavra renovada pelo efeito de semelhança das imagens fílmicas?

O cinema interfere na relação espaço-temporal do sujeito, elimina a distância natural entre espectador e filme, e produz a sensação do choque, este que coloca a consciência em estado permanente de defesa física, fazendo-o sair de seu estado de alienação em relação ao mundo. Entretanto, o cinema, também diminui a capacidade de ver. Mas, apesar disto, o cinema seria a mídia que nos daria novamente a crença no mundo⁵. O cinema desempenharia, desta maneira, um papel na retomada da experiência. É a partir desta discussão sobre a experiência do homem e da linguagem, e ainda do espectador e do filme, que se situa “Pai Patrão”, no qual o personagem Gavino adquire a palavra e se identifica como sujeito da História.

⁵ Hansen em seu artigo, *Benjamin, cinema and experience*, discute do poder mimético do cinema, o que ela define como uma “complicidade técnica do filme com o seu meio” 1987, pp. 209-210

Material e mediação

A interferência do *material* na imagem está presente, por exemplo, na figura do verdadeiro Gavino, o autor do romance que originou o roteiro e que se torna também ator de seu próprio papel. Ou ainda, no trabalho dos arranjos sonoros através da mescla de instrumentos musicais tradicionais com os sons da natureza e de animais, como o berro dos carneiros. Assim o “material” tem um papel de mediação no filme, a partir do qual pode ser identificado e encontrado na realidade, em um processo dinâmico entre o mundo “real” e a ficção. É a presença do mundo na imagem-ficção que se torna visível no filme. É o mesmo percurso que o espectador faz quando assiste ao filme: a interação e a identificação com os elementos do “mundo” presentes na tela.

O “material” interage com o meio (mídia) construindo a realidade fílmica e com o espectador, criando uma ligação entre a obra e a realidade, fundamentando assim uma relação com a História. Mariniello fala da importância de reconhecer a potência midiática do cinema e sua interação como meio e como discurso com a História: não é totalmente uma (im)potência histórica que está em jogo, é o acesso imediato ao real que uma certa historiografia pressupõe e, então, talvez, a necessidade de repensar a História a partir de novos dados que o cinema oferece à reflexão:

Procurar as possibilidades e os meios nos quais a linguagem (cinematográfica), nas circunstâncias históricas e sociais diferentes, produz não importa qual realidade (discurso) sem a possibilidade de se “pronunciar” sobre ‘A Realidade’ (MARINIELLO, 1992, p. 63).

Podemos nos perguntar como a mediação se articula e se explica, quais são seus limites: A mediação do meio (mídia) é da ordem da instrumentalidade? O meio cinematográfico estaria subordinado à linguagem escrita ou mesmo imagética? O autor, Ledda, volta ao seu *lugar de origem* para participar da filmagem de sua história; a técnica audiovisual é o meio pelo qual a narração se torna possível, ele pode contar sua história de outra maneira e dela fazer parte. Mas o fato de interpretar o personagem “real” na sua própria história, ao lado do personagem “fictício” (interpretado pelos atores Saverio Marconi na fase adulta e Fabrizio Forte na fase infantil), vem produzir um efeito desestabilizador.

Ledda volta aos lugares de seu exílio, repete os mesmos gestos de sua infância, a ficção e a realidade se contaminam quebrando os limites da representação. Nós não estamos mais dentro da pura representação de uma história clássica, nós atravessamos o outro lado para nos reunirmos com essa presença sem igual do mundo na imagem. A imagem construída e a imagem do mundo se reúnem numa mediação não-instrumental da técnica. Através de Gavino, que reproduz os mesmos gestos de sua infância, que *representa* seu papel, enfim, que revive sua história, a técnica chega a apreender esses gestos repetidos em que não entrevemos uma pequena parte da diferença entre esses dois momentos históricos. É como se imitássemos e ‘transgredíssemos’ a história na sua ordem temporal.

Gavino não somente interpreta seu próprio papel no filme, mas ele revive sua história. O filme deu a ele a possibilidade de se tornar, pela repetição da ação, ele mesmo. O filme fez interagir o passado e o presente por uma operação que tem por efeito reescrever a história. Ele refaz a história de Gavino. Ele se permite, e aqueles como ele, se projetar em direção ao futuro através da repetição (e assim, através de um novo conhecimento) de sua história, como enfatiza Mariniello: “A operação da mediação, sendo esse trânsito, é na realidade uma interpretação da estrutura da mediação que havia sido mascarada pelo chamado conflito entre história e anti-história⁶” (1992, p. 16). Dito de outra maneira, o cinema dá a Gavino uma nova possibilidade de rever sua história. O cinema se torna, então, terreno de questionamento sobre o fazer da história, o que leva Gavino a uma revisão de si mesmo.

A palavra, principal técnica de comunicação entre os homens, não tem mais sentido para Gavino no exílio, nem o horizonte familiar, nem a cidade. A mediação será feita através de gritos, de gestos, do silêncio, da experiência do sol, da noite, do riacho e do contato com os animais, que são elementos bem conhecidos e que o levam ao passado, que constituem sua memória. A memória mediada através de imagens, os silêncios e os corpos, transforma a experiência da solidão e da imensidão. Ou seja, experiências diferentes e inéditas.

⁶ La operación de la mediación, siendo ese tránsito, de hecho, una interpretación de la estructura de la mediación que había sido enmascarada por el llamado conflicto entre historia y antihistoria. IBID., p. 16.

Gavino sai do exílio e aprende o italiano, se torna lingüista e desafia o pai através da análise lingüística do dialeto, da palavra PAI-TRÃO, esvaziando e desmitificando o seu poder. A linguagem verbal se torna também material de imagens e sons no filme.

O filme dos irmãos Taviani nos aproxima desse mundo que foi submetido ao trabalho da linguagem⁷ (GODZICH, 1993, p. 20) e o qual não foi afetado. Gavino chegou ao limite de todos os seus conhecimentos e percepções da vida. Foi necessário reaprender tudo: da técnica da linguagem à rememoração, em um mundo completamente novo e estranho, fora de suas competências. De fato, Gavino constrói um horizonte possível de sobrevivência.

Linguagem e acesso ao mundo

Quando Gavino sai do exílio e adquire a técnica da linguagem escrita e falada, ele dá um salto para além dessas técnicas. Uma seqüência do filme, quando ele está dentro de um carro tanque conversando com um amigo pelo rádio, mostra bem seu aprendizado de sinônimos da palavra “amizade”. Ele começa a dizer uma série de palavras em latim, depois em italiano, até as palavras pátria, pai, patrão. A imagem que acompanha essas palavras, um travelling em plano de conjunto, mostra seu pai caminhando nas colinas de pastos áridos até uma bandeira no alto de uma montanha. Mais que palavras, são símbolos importantes para ele, que mostram sua trajetória em direção à liberdade e à contestação do poder paterno através de um outro símbolo do poder: a máquina de guerra do Estado. Uma liberdade de fato, impossível. Tanto ele responde a um poder através de um outro poder, a força militar e a aprendizagem da técnica e a linguagem verbal, quanto ele mostra sua ligação ainda muito forte à figura do pai.

⁷ We are now inhabited by images that we have not drawn from ourselves, of external impressions that we do not master and that retain all of their agential capability without being mediated by us. These "objective images" give us the world, not a world before language or discourse, for that would still give us hope, but a world that has been subjected to the workings of language and has come out unaffected. We have a with-drawal of meaning. (GODZICH, 1993, p. 20)

Ele detém uma memória e uma maneira de viver e de se familiarizar com o espaço completamente diferente daquela de sua família. Esta é a razão pela qual se torna impossível viver e compartilhar com a família sua experiência ou de se reintegrar à sociedade como antes da experiência do exílio. Gavino adquire um outro conhecimento, que ele não consegue explicar, e por outro lado os outros não conseguem suprir a sua ‘falta’ de comunicação.

O cinema é assim o terreno do possível, a imagem em *potência* para transmitir essa experiência. Ele consegue tornar a experiência em imagens? Esta é a grande questão do filme, o devir da imagem cinematográfica, o cinema como meio de comunicação originado da modernidade, mas capaz de contar uma história, de transmitir a experiência, no domínio do *ter* experiência, como descreve Agamben. Assim, o filme teve que fazer recurso ao escritor, Ledda, para tornar o roteiro crível, para dar à narração cinematográfica esta possibilidade de atingir o mundo, tal como Gavino, que teve que reconstruir seu meio social e repensar através da linguagem todo o seu passado. Entretanto, a seqüência final do filme em que Gavino está sentado numa colina repetindo os mesmos gestos silenciosos e solitários de sua infância mostra bem a impotência da técnica da linguagem. O cinema se rendeu também a esta impotência, mais particularmente a de ter acesso ao mundo?

No artigo *The language market under the hegemony of the image* de Wlad Godzich está a questão da relação entre a linguagem e as imagens, da velocidade das imagens que escapam ao controle da linguagem, de um mundo alógico, fora do *logos*, da linguagem fundada sobre a prioridade da lógica e da gramática, da linguagem que tenta ter acesso ao mundo. Godzich fala da imagem do mundo que ultrapassa nosso próprio mundo, ou nosso imaginário, que pertence a um mundo sem nós, e ainda o mais impressionante, da Redenção da imagem sem linguagem ou mesmo sem referente. Como o homem pode pensar em um mundo sem referentes lingüísticos? A técnica é o meio pelo qual o homem se apropria de uma visão do mundo e a domina, como é o caso do cinema, por exemplo. Todos os tipos de mediações como a linguagem colocam o homem em uma relação com a realidade pela sua leitura do real. Mariniello, se referindo a Benjamin, fala dessa outra leitura da “técnica que separa o homem dele mesmo; o homem e sua imagem, uma imagem ao mesmo

tempo material e imaterial”⁸ (1992, p. 19). O que torna a imagem abstrata ou ainda dupla, não seria através desse seu caráter duplo? Não seria no que resta de material dentro da imagem que nós temos acesso ao mundo, ou seja, que o mundo se torna visível na imagem?

A mediação possui um caráter duplo, pois só conseguimos mediar uma parte do objeto ou do mundo. Assim, subsiste em toda mediação uma parte que a mediação não alcança. Esta parte “não-mediada” seria justamente o mundo enquanto tal que subsiste dentro da imagem. Uma mediação do mundo através de imagens seria desde logo uma figura do mundo e seu correlato imediatista, o mundo ele mesmo. Apesar de tudo, o mundo está presente e conseguimos vê-lo na imagem. No interior da mediação se encontra o mundo por ele mesmo, então a mediação é também passível de se tornar um material midiático. A mediação não é linguagem?

Uma concepção não instrumental da técnica⁹ (MARINIELLO, 1992, p. 17) é mais que uma concepção da técnica como “material”, mas é sobretudo seu caráter não-midiático da técnica. A não-mediação é também uma negação da mediação possível. Não se faz uma mediação, em conseqüência não se domina a técnica. A técnica pela técnica não existe em sua essência. Então, essa essência está na natureza? Ela é material? A mediação e a linguagem como técnicas são portanto, de acordo com essa concepção, pós-essências da técnica.

Godzich¹⁰ (1993, p. 19) pondera sobre a impossibilidade de pensar um mundo imediato sem relação com a memória ou a técnica, a não ser que ele se expresse por ele mesmo. Pois a imagem do mundo neste sentido já é uma mediação, mesmo que esta imagem seja imaginária. É uma relação com um mundo sem relação com o nosso conhecimento. O deserto, um espaço estritamente ligado à nossa concepção do não lugar, da não mediação, do alógico, é também onde o vazio não existe, ou não possa

⁸ La técnica separa al hombre de sí mismo; el hombre y su imagen, una imagen al mismo tiempo material e inmaterial. (MARINIELLO, 1992, p. 19).

⁹ La atención prestada al proceso de producción de la cultura y el arte y, en esa perspectiva, una concepción no instrumental de la técnica, todo lo cual constituye la premisa necesaria para una teoría materialista de la mediación. IBID., p. 17

¹⁰ « For what happens is that immediate (non-mediated) reality becomes the very expression of the imaginary and substitutes itself for it. The imaginary becomes free of the logos since the world speaks itself in its own terms. » Godzich, 1993, p. 19.

existir, pois o vazio já é uma representação. Desertos exílicos, ou exílios áridos, estão por todos os lados e em nenhum lugar, pois não há limite, nem infinito. Mas eles pertencem ao imaginário, ao pensamento que já é mediação, linguagem.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Enfance et histoire*. Paris, Payot & Rivages, 2000.
- BARBEROUSSE, Anouk “Introduction”, dans *L'expérience. Textes choisis et présentés*. Paris, Flammarion, 1999.
- BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Paris, Gallimard, 1957.
- _____. *L'expérience intérieure*. Paris, Gallimard, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas volume 1*. Préface de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- GODZICH, Wlad. “Introduction”, in : JAUSS, Hans Robert. *Aesthetic Experience and literary hermeneutics*. Minneapolis, University Minnesota Press, 1982.
- _____. *The culture of literacy*. Cambridge, Harvard University Press, 1994.
- _____. “The language market under the hegemony of the image”, *Eutopias*, 2ª época, Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo, Universita de València, Vol. 29, València, 1993.
- HANSEN, Miriam. “Benjamin, cinema and experience : ‘The blue flower in the land of technology’”, *New German Critique*, Vol. 40, Berkeley, University of California Press, hiver 1987, pp. 179-224.
- HEIDEGGER, Martin. *Essais et conférences*. Paris, Gallimard, 1958.
- HERCENBERG, Bernard Dov. *L'Exil et la puissance d'Israël et du monde. Essai sur la crise des limites de la représentation et du pouvoir*. Paris, Actes Sud, 1990.
- MARINIELLO, Silvestra. *El cine y el fin del arte*. Teoría y práctica cinematográfica en Lev Kuleshov. Madrid, Cátedra, 1992.
- _____. “Présentation – Intermédialité et cinema”, *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, printemps 2000.