

O FUNCIONÁRIO FASCINADO

Gustavo Bernardo KRAUSE¹

- RESUMO: Reflexão filosófica sobre o sujeito no final do século. A transformação do sujeito em funcionário fascinado. A necessidade da ironia.
- PALAVRAS-CHAVE: Fenomenologia; sujeito; Vilém Flusser.

A representação do sujeito nesse século que se esvai destaca-se tanto na literatura quanto na filosofia. Gostaria de me apoiar prioritariamente, no artigo que ora se inicia, na representação filosófica. Começo recorrendo a uma pequena piada, contada por Ortega Y Gasset em *A rebelião das massas*.

Um cigano foi se confessar; mas o padre, por precaução, começou por perguntar se ele sabia os dez mandamentos da lei de Deus. O cigano respondeu: “bem, padre, eu ia aprender, mas ouvi um zumzumzum de que eles iam cair”. (1987, p.147).

Para nós, o cigano parece bastante familiar. Escutamos (ou proferimos) frases muito semelhantes, em relação tanto às menores quanto às maiores coisas. Alunos, por exemplo, costumam desculpar-se de não usar o trema com o mesmo argumento do cigano: “mas não estão dizendo que vai cair?”. Certo, o trema não é tão importante. Mas motoristas, com aparência de cidadãos responsáveis, desculpam-se de não cumprir o código de trânsito “porque o Estado não faz a sua parte”, isto é, não coloca a polícia na rua para melhor reprimi-los.

Ortega se referia ao europeu da segunda década do século: “há um rumor de que os mandamentos europeus já não valem mais e, em vista disso, as pessoas – homens e povos – aproveitam a ocasião para viver sem imperativos”. Naquele momento, ele percebia algo insalubre acontecendo na Europa. A festa da liberdade, correlata à desmoralização dos poderes, das nações e das classes dominantes, não só dura pouco como parece antecipar uma ressaca extremamente perigosa, retorno amplificado da noite de São Bartolomeu.

Ortega, como Kafka em *O processo*, via a besta no horizonte próximo. Observava que os equívocos do poder, que as violências do poder, não podiam justificar o avesso da força, que no fim também é força – sem controle. Sem mandamentos, sem imperativos, a vida transtorna-se em disponibilidade, formando gerações isentas de

¹Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ.

travas, mas vazias – em conseqüência, gerações perigosas (a juventude nazista seria apenas um exemplo, ou um emblema): “porque viver é ter que fazer alguma coisa determinada – é cumprir um encargo –, e na medida em que nos esquivamos de pôr nossa vida a serviço de alguma coisa esvaziamos nossa existência”.

Todos os éticos, desde o recado a Nicômaco, tecem variações em torno do imperativo fundamental: “ser o que se é”. A necessidade deste imperativo só se explica, primeiro, porque é muito difícil ser o que se é (antes, foge-se dos encargos do tempo e do próprio caráter, por uma sucessão de denegações políticas e psicológicas), e segundo, porque não se delibera, consciente e voluntariamente, o que se é. Para “liberar” o indivíduo de ser o que é (que implica a necessidade de descobrir e formular o que se é), o século (ou o capitalismo, se quisermos) estabelece níveis, degraus, patamares, distribuindo os cidadãos “generosamente” nestes *levels*.

Em seu arqui-conhecido texto sobre a indústria cultural, Adorno e Horkheimer comentam como se acentuam as distinções para melhor garantir a indiferenciação. Os automóveis da Chrysler e da General Motors “fingem” que são diferentes, assim como os filmes da Warner Brothers e da Metro Goldwin Mayer “fingem” que concorrem entre si – *and the Oscar goes to the System*. Trazendo a comparação automobilística para os termos artísticos, a obra medíocre sempre se ateu à semelhança com outras, preocupada com sua identidade. A indústria cultural precisa da obra medíocre não apenas em função da quantidade, se a obra-prima é por definição rara, mas também por colocar a imitação como algo absoluto. O estilo da indústria cultural é ao mesmo tempo a negação do estilo, simultaneamente negando o grande artista – que, não sendo epígono nem formando escola, acolhe “o estilo em sua obra como uma atitude dura contra a expressão caótica do sofrimento, como verdade negativa” (1986, p.116-22). O grande artista é, enquanto faz, ao mesmo tempo, o seu tempo *ser*.

O texto “a indústria cultural”, datado de 1947, deve ser lido hoje com certa reserva. A sua extrema agressividade, se eficiente para demolir o objeto da crítica, por outro lado compromete o argumento, caracterizando um pensamento apocalíptico que tem prazer em jogar-se no abismo do próprio discurso. Por isso, faz-se necessário o contraponto com Ortega e com outro filósofo: Vilém Flusser. Flusser, tcheco naturalizado brasileiro, que escrevia indistintamente em português e em alemão, explorando a fenomenologia de origem husserliana, possui uma marca de estilo que pouco se percebia em Ortega, e de que mal há sombra em Adorno: a ironia. É a ironia, como pretendo demonstrar mais adiante, que vai preservar o pensamento crítico do caráter apocalíptico, assim como a paródia, entre outras técnicas de narrador, de ficcionista, teria preservado o pensamento de Nietzsche.

Observe-se esta passagem, do primeiro livro de Flusser:

A grande conversação da qual participamos e que é toda a realidade vem do nada e trata do nada. Entretanto esta afirmação não tem mais, a esta altura da

O funcionário fascinado

discussão, nenhum sabor de derrota ou de desespero. O nada, longe de ser um conceito vazio e negativo, torna-se um superconceito sinônimo do indizível. Reformulando, portanto, podemos dizer que a grande conversação que somos surge do indizível e trata do indizível. Creio que com esta frase ficou delimitado o território da língua. Esta frase, que é uma tentativa de formular um pensamento que já quase não é mais pensamento, esta frase que tende, pois, a superar-se a si mesma, aniquilando-se nessa tentativa, parece ser, por isto mesmo, paradoxal, de um lado, e tautológica, do outro. Que a conversação vem do indizível e dele trata parece paradoxal porque parece dizer que a conversação discute o indiscutível. E parece tautológica porque parece dizer que a conversação significa algo além de si, a saber, o significado. Sendo, entretanto, indizível sinônimo de nada, o paradoxo e a tautologia aparentes da frase se dissolvem. Para quem acompanha o argumento atenta e pacientemente, deve ter-se tornado claro que seus dois pólos, entre os quais ele oscila, são justamente o paradoxo e a tautologia. Necessariamente, porque é um argumento que vibra entre os dois horizontes da língua. Chocando-se contra um, torna-se aparentemente paradoxal. Aí volta-se e choca-se contra o outro, tornando-se aparentemente tautológico. Contudo no processo da oscilação progride. (1963, p.142)

Essa formulação mostra que a ironia, associada à errância, à oscilação referida, fazem do “nada” e da negação uma dimensão *sine qua non* (sem trocadilho) da filosofia. Eis o que protege o pensamento do “apocaliptismo”. Verdade que um pouco de ironia encontrávamos em Ortega, quando ele afirmava não ser “totalmente por acaso que a lei de Linch é americana, já que os Estados Unidos são, de certo modo, o paraíso das massas”. Dizia que, quando a massa atua por si mesma, só o pode fazer de um modo: pelo linchamento. O triunfo das massas é o próprio triunfo da violência. Quando o protagonista não tem mais espaço, porque o coro retumbante ocupou todo o palco, o patriota pega em armas e, para defender abstrações e interesses alheios, mata quem não conhece, ou morre nas mãos de quem não o conhecia. É o que já assustava Ortega.

Por toda parte tem surgido o homem-massa de que este livro trata, um homem feito de pressa, montado simplesmente sobre poucas e pobres abstrações e que, por isso, é idêntico de um extremo a outro da Europa. A ele se deve o triste aspecto de asfixiante monotonia que a vida vai tomando em todo o continente. Esse homem-massa é o homem previamente esvaziado de sua própria história, sem entranhas de passado e, por isso mesmo, dócil a todas as disciplinas chamadas “internacionais”. Não é um homem, é apenas *uma* forma de homem constituída por meros *idola fiori*; carece de um “dentro”, de uma intimidade própria, inexorável e inalienável, de um eu que não se possa revogar. Eis porque está sempre disposto a fingir que é alguma coisa. Só tem apetites, pensa que só tem direitos e não acha que tem obrigações: é um homem sem obrigações de nobreza – *sine nobilitate* – *snob*. (1987, p.12)

Para o filósofo espanhol, ao contrário do que se costuma pensar, a nobreza define-se pela exigência, pelas obrigações, não pelos direitos: *noblesse oblige*. Cita Goethe, para quem “viver à vontade é de plebeu: o nobre aspira à ordem e à lei”. Qualquer semelhança com Nietzsche e seu elogio aristocrático do guerreiro nobre, em oposição à lassidão burguesa e cristã, não é mera coincidência, uma vez que, para ambos, nobre não é aquele que herdou um título e um castelo, mas aquele que se fez conhecer por sobressair da massa anônima, pelo seu esforço, pela sua coragem, pela sua obra: *res severa verum gaudium*. Ou: “a severidade é a verdadeira alegria”.

Flusser se apropria dessas idéias não as dissociando da sua compreensão da língua. Toda formulação, lingüística, filosófica ou política, tenderia a ser paradoxal ou tautológica, conforme a circunstância do discurso. A crítica, humana, ao ser humano, roda de volta como um bumerangue, parecendo incorrer, no limite, em uma petição de princípio; em um círculo viciado. Ou é tautológica, reafirmando, sem o querer, o que critica, ou é paradoxal, quase *non sense*, como todo pensamento que tenta se pensar, ou toda serpente que tenta se devorar.

Huang-Po, mestre zen, alerta: “permiti-me lembrar-vos que o percebido não pode perceber”. Seng Ts’an diz o mesmo, com mais humor: “se teu espírito é objeto de trabalho para o teu espírito, como evitarás uma tremenda confusão?” Por isso os mestres zen insistem também, como a fenomenologia, na suspensão do discurso, contentando-se, por meio de perguntas-respostas abruptas, em apontar, tão-somente, alguma direção (Varenne, 1986, p.77). A fenomenologia e a mística oriental aproximam-se pelo humor e pelas perguntas-respostas abruptas que, antes de determinarem um caminho, exploram caminhos. A diferença, entre as duas maneiras de caminhar, é grande.

O humor fino de Vilém Flusser vai ver o homem-massa de Ortega de outro modo. Enxergará, nele, um *funcionário* (retomando termo de Nietzsche, que o usava para desqualificar Kant e sua filosofia), e um *funcionário fascinado*. Para chegar a enxergar, e portanto filosoficamente construir, o funcionário, Flusser assume a postura de olhar o vale do alto da montanha, panoramicamente, para então começar a descer, cuidadosamente (qualquer semelhança com Zarathustra também não nos parece mera coincidência). Descortina, assim, a paisagem do funcionário fascinado.

Essa visada se mostra no seu último livro publicado ainda em vida, *Gesten*. O primeiro capítulo desse livro se encontra traduzido para o português e publicado na coletânea *Literatura e sistemas culturais*, de onde retiro as próximas citações. Flusser divide, ali, o pensamento em três movimentos e a história em três partes, articulando as duas divisões: o pensamento toma as formas da ontologia, da deontologia e da metodologia: “A ontologia se ocupa do problema de como é o mundo, enquanto que a deontologia cuida de como ele deveria ser e a metodologia, da maneira de transformá-lo. Estas questões se entrelaçam.” A ontologia, propriamente metafísica, cuida do

ser; a deontologia, cuidando do dever-ser, implica a ética; a metodologia equivale ao estudo da técnica, ou das técnicas.

Ele compreende a história como um desenvolvimento desta divisão tripartite, mas em outra ordem. Durante sua primeira fase (na antigüidade e na idade média), a história estaria insistindo no dever-ser do mundo. Quer dizer, se trabalharia por realizar um valor desde uma perspectiva ética, política, religiosa e prática; em uma palavra, se trabalharia “de boa-fé”. Durante a segunda fase (na idade moderna), a história acentuaria o descobrimento do ser do mundo. Dito de outro modo: se trabalharia em forma epistemológica, científica, experimental e teórica; em resumo, “sem fé”. E durante sua fase terceira (no presente), a história passa a insistir no método, o que significa que se trabalha em um plano técnico, funcional, eficiente, estratégico e cibernético, que é o mesmo que dizer, “cheio de dúvida”, ou: “desesperado”. Ao longo da primeira fase prevaleceriam as perguntas teleológicas (“para quê?”), durante a segunda fase as causais (“por quê?”) e no curso da terceira as perguntas formais (“como?”). Deste modo, a história nos oferta três modelos de trabalho: o trabalho clássico (comprometido), o trabalho moderno (investigador) e o trabalho presente (funcional).

Entretanto: “a maior parte da humanidade não trabalha. Serve ao trabalho de outros como instrumento”. Como se vê, o seu conceito de “trabalho” é bastante próximo ao marxista. Entende “trabalho” como transformação consciente da matéria e da natureza que, por sua vez, transforma quem trabalha. O homem que trabalha a madeira (ou na madeira) transforma-se em carpinteiro, quiçá artesão, ou artista da goiva. A pessoa que escreve não colhe suas idéias do poço da inspiração, mas antes produz as idéias no ato mesmo de dizê-las, de lhes dar forma e verbo, verbo este que, em consequência, transforma o sujeito na pessoa que então “tem” aquelas idéias (e, quiçá, aquele estilo). No entanto, são poucos os carpinteiros. São poucos os escritores. Há muitos operários de marcenaria, operando máquinas. Há muitos escrivãos copistas (que nunca leram *Bartleby*, logo, nunca disseram: “I prefer not to...”). O paralelo pode-se fazer com todas as profissões humanas do final do século. De acordo com o conceito de trabalho como transformação da natureza que transforma, ao mesmo tempo, quem trabalha, de fato a maior parte da humanidade não trabalha, porque está servindo ao trabalho de outros como instrumento. Confunde-se com as engrenagens, atrapalha-se com o teclado do computador.

Não transforma. Não se transforma.

Essa parte da humanidade só participa da história de forma passiva: em outras palavras, apenas a sofre. Apenas sofre. Não manifesta o desejo de querer saber como é o mundo, muito menos como ele deveria, ou poderia, ser. Onde, nem sequer lhe ocorre a idéia de que se poderia mudar o mundo. Porque nem sequer lhe ocorre esta idéia, pode respaldar o otimismo curioso que caracteriza a idade moderna: graças ao progresso e, principalmente, à fé no progresso, acredita-se piamente que algumas

máquinas “quase” inteligentes substituirão o trabalho humano em todos os campos, para que o homem ele mesmo se faça “livre”. A contradição, todavia, deveria ser flagrante: a fé do homem no progresso depende da descrença do homem em si mesmo. Construímos um tempo em que ao desmesurado poder da espécie (“podemos” destruir o planeta *ene* vezes, mesmo que apenas uma já fosse suficiente) corresponde o enfraquecimento acentuado do poder do indivíduo.

A revolução industrial “desembocou em aglomerações de máquinas que funcionam como acoplamentos sincronizados e complexos”; é isso que Flusser entende por “aparato”. A concepção do aparato é fundamental para identificar o funcionário fascinado (ou mesmerizado). Para chegar a ela é preciso começar a descer o vale da história, a partir do momento em que se dá a tecnificação crescente do trabalho. Quando o aspecto ontológico do trabalho se separa de seu aspecto deontológico, aquele que triunfa é o aspecto metodológico. Não mais se pergunta para que ou por que trabalhar, mas apenas “como?”. Minimizam-se (como se fazem com as *windows* da tela do computador) o “bom” e o “verdadeiro”, maximizando-se o “eficiente”. Há conseqüências, algumas brutais, como Auschwitz, as armas atômicas e as diversas tecnocracias. Ali aonde o interesse se translada para a política e a ciência para o método, “qualquer questionamento de orientação axiológica se faz “metafísico”, no sentido pejorativo da palavra, exatamente igual a qualquer pergunta acerca da *coisa-em-si*.” A ética e a ontologia se convertem em discursos sem sentido.

Se a pergunta “para quê?” não tem sentido, o gesto do trabalho redundando absurdo. Já não se trabalha para realizar um valor, ou para valorizar uma realidade, porque se funciona como “funcionário de uma função”, tautologicamente. Funciona-se efetivamente “como a função de uma máquina, a qual funciona como uma função do funcionário, que por sua vez funciona como função de um aparato, e esse aparato funciona como função de si mesmo.”

Esse conjunto de reflexões pode parecer romântico, no sentido retrógrado do termo, manifestando saudade de um passado que nem teria existido. À fé no progresso se estaria opondo tão-somente a rejeição de todo o progresso, mas não: é todo o contrário disso. Quando Flusser fala das máquinas, ele não as exclui – o que seria besteira. As máquinas são objetos construídos para vencer a resistência do mundo. Para isso são boas. A flecha paleolítica era boa para matar a rena, o arado neolítico era bom para trabalhar a terra e o clássico moinho de vento era bom para converter o trigo em farinha. Ora, nenhum problema em ver máquinas solucionando problemas. Mas há um momento em que as máquinas elas mesmas se tornam problemáticas, criando problemas derivados da sua invenção e de seu uso. As máquinas se tornam sistemas que podem servir como modelos do próprio mundo, produzindo, justamente, modelos mecanicistas do mundo (e do homem). Acrescem-se as cruciais questões políticas: “quem deve possuir as máquinas?” e “para fazer com elas, o quê?”.

Nas relações pré-industriais, a máquina se encontrava entre o homem e o mundo pelo homem elaborado. Durante seu trabalho o homem podia substituir uma máquina por outra. O homem era a constante, enquanto a máquina era a variável. Na era do aparato, o homem é que se torna o seu atributo, pois ele pode ser substituído por outro homem (ainda que pareçam continuar existindo proprietários humanos da máquina). A máquina se faz a constante – o homem é a variável. A pergunta “quem deve possuir a máquina?” adquire uma nova formulação: “há alguém, ou algo, mais além da máquina?”.

Franz Kafka já havia desenhado essa concepção do aparato, procurando a porta da lei e o guarda atrás do guarda atrás do outro guarda. Um aparato, decididamente impessoal e multinacional (ou, globalizado), que não tem centro mas muitas e muitas ramificações, controla a tudo e a todos, do capitalista ao *clochard*. Agora começamos a desconfiar de que a circunstância de ser liberado do trabalho pela máquina não equivale a ser o sujeito da história, mas equivale melhor a um funcionário “melhor”, em forma de consumo-consumidor, como uma função do aparato.

Temos aprendido que sem o aparato e fora do aparato não podemos viver – por isso um personagem como Robinson Crusóe, hoje, não faz sentido. Não é possível, sequer verossímil. Nossa dependência do aparato nos impede de colocar questões finalistas ou causais. “para que existe França?”, ou, “por que a industrialização?”, são perguntas existencialmente falsas, supondo uma transcendência a respeito dos aparatos de que nós não dispomos. Estamos limitados a formular apenas questões funcionais. Entretanto, pode-se funcionar de diferentes maneiras (o que é ironia, e não consolo):

Com uma participação pessoal: deseja-se o aparato, do qual se funciona como uma função (é o caso do bom funcionário que faz carreira). No desespero: gira-se em círculos dentro do aparato, até que alguém desiste (tal é o caso do homem da cultura de massas). Com método: funciona-se dentro do aparato, ainda que alternando suas funções por *feedback* e conexão com outros aparatos (é o caso do tecnocrata). Com uma atitude de protesto: se odeia o aparato e se pretende destruí-lo, pretensão que o aparato recupera e transforma em seu funcionamento (é o caso do terrorista). Com enorme esperança: pretende-se desmontar lentamente o aparato, para enfraquecê-lo; em outras palavras, pretende-se reduzir a “quantidade de funcionamento” a fim de potencializar a “qualidade de vida”, que automaticamente se converte em uma nova função (tais são os protetores do meio-ambiente, os *hippies*, etc). (1998, p.17)

Quando ao método se incorpora o ser e o dever e quando à técnica se anexa a ciência e a política, o absurdo a tudo invade e corrói. O método pelo método, a técnica como fim e *l'art pour l'art*, ou seja, o funcionamento como função de uma função: temos aqui a vida pós-histórica sem trabalho. Estaríamos na pós-história (não confundir com a pós-modernidade, conceito precário que inviabiliza muitas reflexões estéticas e políticas), porque a história é o processo em que o homem transforma o

mundo para que seja como deve ser. Ora, se o trabalho se detém, cessa também a história. Poderia ser “bom” – a existência liberada do trabalho, a existência emancipada para a arte pela arte, a existência do consumo e da contemplação – se não fôssemos incapazes de representar uma vida sem trabalho nem significado.

No seu texto mais conhecido, traduzido em 13 línguas, a *Filosofia da caixa preta*, o fotógrafo (disfarçado atrás de uma lente grande angular) estaria assumindo, sem o perceber, o lugar do historiador da época pós-histórica – “fotografando” as contradições presentes do trabalho e da existência. Arlindo Machado, em conferência proferida no evento “Arte en la Era Electrónica – Perspectivas de una nueva estética”, realizado em Barcelona, comenta que Flusser já dava o nome de *funcionário* ao usuário que lida com as máquinas fotográficas e delas extrai as imagens técnicas. Para o funcionário, tais máquinas semióticas são “caixas pretas” cujos funcionamento e mecanismo lhe escapam. As caixas parecem amigáveis (*user-friendly*): elas podem funcionar mesmo quando o funcionário que as manipula desconhece o que se passa lá dentro (como o motorista pode dirigir um carro sem se preocupar com o funcionamento do carburador, ou da injeção eletrônica). O funcionário dominaria apenas o *input* e o *output* das caixas pretas. Sabe como acionar os botões e escolher, dentre as categorias disponíveis no sistema, aquelas que lhe parecem mais adequadas. Uma vez que pode escolher, o funcionário-fotógrafo acredita estar exercendo a sua liberdade, sem perceber que a sua escolha encontra-se previamente programada (como as famigeradas questões de “múltipla” escolha, nas escolas, escondem perversamente o fato de que o estudante não tem escolha alguma, se apenas uma das falsas alternativas – falsas, porque não se tratam de alternativas, mas de armadilhas – será a correta). Para produzir novas categorias, não previstas na concepção do aparelho, seria necessário intervir na própria engenharia do dispositivo, reescrevendo o seu programa, ou seja: penetrar no interior da caixa preta e desvendá-la.

Arlindo lembra que máquinas e programas baseiam-se, em geral, no poder de repetição, e o que elas repetem até a exaustão são os conceitos da formalização científica. A repetição exaustiva conduz à estereotipia, à homogeneidade e previsibilidade dos resultados. A multiplicação de modelos pré-fabricados, generalizados pelo *software* comercial, conduz à padronização e à impessoalidade, conforme se constata em encontros tipo *Siggraph*, onde tudo o que se exhibe parece do mesmo *designer* ou da mesma empresa de comunicação. De fato, não é absurdo, é até mesmo desejável, que uma máquina de lavar roupas repita sempre a mesma operação técnica, que é a de lavar roupas. Mas não é a mesma coisa que se espera “de aparelhos destinados a intervir no imaginário, ou de máquinas semióticas cuja função básica é produzir bens simbólicos destinados à inteligência e à sensibilidade do homem.”

Flusser advertia sobre o perigo da atuação apenas do lado de fora da caixa preta. O artista, não sendo capaz de inventar o seu equipamento, não sendo capaz de (des)programá-lo, queda-se reduzido a um operador de aparelhos, isto é, a um funcionário do sistema produtivo. Nada pode ser mais desconfortável, para um realizador de trabalhos de computação gráfica ou multimídia, do que aquela pergunta inevitável: “que programa você usou para fazer isso?” Este desconforto, todavia, raramente é objeto de reflexão e, em consequência, de alguma ação a respeito: os aparelhos, os aparatos e os programas tornam-se perigosamente onipresentes, confundindo-se com os próprios funcionários.

Título de um artigo seu, de 1982, “O instrumento do fotógrafo ou o fotógrafo do instrumento?”, faz espelho do espelho, mantendo sob suspeição a mimese que se mimetiza a tal ponto que não mais se a reconhece como tal. As máquinas fotográficas, instrumentos do fotógrafo, ficam progressivamente menores e mais baratas, além de mais eficientes e onipresentes. Torna-se sempre mais fácil e acessível a sua manipulação, ao mesmo tempo em que fica muito mais difícil compreendê-las: “devido à facilidade da manipulação os aparelhos parecem funcionar em função do homem; devido à sua complexidade parece que o homem funciona em função dos aparelhos”.

Acontece que homem e aparelho se co-implicam, formando um amarrado de funcionamento: “a máquina funciona em função do fotógrafo se, e somente se, este funcionar em função da máquina”. Em outro artigo, datado de 1983, Flusser tenta responder a pergunta muito curiosa: “a imagem do cachorro morde o futuro?” Esta pergunta antecipa as tensões entre o que chamamos “realidade” e o que chamamos “o que chamamos realidade”, isto é, a representação da realidade. Esta pergunta também nos permite “fotografar” o fascínio do funcionário. Ele comenta, na esteira de Benjamin, que a fotografia se distingue das imagens tradicionais por duas características: foi produzida por aparelho, e é multiplicável. Estas características têm consequências profundas para a maneira de ser do homem e da sociedade. Ao inverso das pinturas, a superfície fotográfica despreza o seu suporte (não há tela, mas, sintomaticamente, o que existe é o “negativo”), e está livre para mudar de suporte: jornal, revista, cartaz, lata de conserva. O desprezo do suporte material caracteriza o mundo futuro das imagens, o que, por sua vez, serve de modelo estético, ético e epistemológico do nosso mundo.

Nas imagens tradicionais a informação está impregnada no objeto que a suporta: o quadro é a tela, e ainda a moldura. Por isto, as imagens tradicionais têm valor enquanto objetos, objetos que guardam alguma coisa da antiga aura da obra de arte, como comentava Benjamin. Na fotografia, entretanto, a informação despreza o seu suporte, logo, não tem valor enquanto objeto. O valor se concentra sobre a informação mesma. O valor não está nem na cópia nem no “original” (no negativo), mas sim no próprio gesto efêmero de fotografar. Apesar do seu caráter efêmero, no entanto, o

valor, de maneira curiosa, mostra-se potencialmente eterno: jamais será “gasta” a informação produzida, por ser eternamente copiável.

Querer possuir a fotografia de uma cena de guerra não tem sentido: sentido tem querer ver a fotografia para ter informação quanto ao evento. Se a informação transmitida por uma foto me interessa, não me interessa deter a posse do seu “negativo”. Nos antigos romances policiais, chantagistas trocavam fortunas por fotos comprometedoras e respectivos negativos, porque ainda não se percebia que se podia tirar uma fotografia de uma fotografia: o negativo, desde o princípio, é irrelevante. O argumento permite observar, de modo próximo ao transparente, a decadência do mundo “objetivo” enquanto sede do valor e do real, e a emergência conseqüente do mundo simbólico enquanto centro do interesse existencial. Nesse terreno, o poder, hierarquizado e des-humanizado, pertence aos programadores de aparelhos. O fotógrafo exerce poder sobre o receptor da sua mensagem, sobre o espectador da foto, porque lhe impõe determinado modelo de vivência, de valor e de conhecimento. Mas “a câmara exerce poder sobre o fotógrafo, ao estruturar seu gesto de fotografar, e ao limitar sua ação às possibilidades programadas no aparelho. A indústria fotográfica exerce poder sobre a câmara, ao programá-la. O aparelho industrial, administrativo, político, econômico e ideológico exerce poder sobre a indústria fotográfica, ao programá-la. E todos estes aparelhos gigantesco são, por sua vez, programados para programarem. Se analisarmos, cautelosamente, não importa que fotografia individual, poderemos, desde já, verificar como funciona a cultura de imagens.”

O que permite responder afirmativamente à pergunta: “a imagem do cachorro morderá no futuro?” Sim, morderá, no sentido de que modelará a ação, e a experiência mais íntima, do homem futuro. Isto tem, é verdade, conseqüências funestas, como imaginarmos que, na sociedade do espetáculo, o *show* estaria substituindo toda a realidade, com os diferentes índices de audiência, mesclados à cultura do “politicamente correto”, programando a escolha tanto da escova de dentes quanto do amor e do ódio.

Essa abordagem da fotografia e do fotógrafo fazem emblema da cultura em que vivemos (ou que nos vive), dando ao seu profissional uma importância única. Talvez isto seja possível porque a profissão fotográfica é profissão pós-industrial em contexto ainda industrial. Semelhante descompasso coloca muitas dificuldades para a inserção do fotógrafo no mundo, mas ao mesmo tempo lhe põe nas mãos perguntas recalcadas pelos demais funcionários: como deve ser o mundo?; qual deve ser a atitude do homem informado a respeito do mundo?

Ao comentar, em artigo de 1969, o estudo de Hannah Arendt sobre a banalidade do mal, no processo de Eichmann, em que se pergunta como gente insignificante foi transformada pelo aparelho nazista em funcionários poderosos e destrutivos, Flusser tenta olhar o outro lado do problema: gente responsável e culta sendo transformada

O funcionário fascinado

em funcionários insignificantes, incômodos e chatos, que, aos poucos, acabam promovendo sem o perceber males gigantescos, adequados aos aparelhos agigantados que os empregam e transformam. Quem entra, desprevenido, na engrenagem do aparelho “chato” (por exemplo, uma firma comercial, um instituto de ensino) teria a sensação do cômico e da futilidade. Se não se importar com isso, pondo o aparelho e seus zelosos funcionários na conta de incômodos inevitáveis mas suportáveis, tende a não perceber a reprodução do aparelho em tentáculos que formam um monstro inesperado. No período de formação do nazismo, os aspectos cômicos e fúteis eram perfeitamente visíveis – mas o terror foi apagando estes aspectos.

Charlie Chaplin, que nasceu quase no mesmo dia que Adolf Hitler, em 1889, realizou *The great dictator* em 1940 (no mesmo ano, aliás, em que o tcheco Vilém Flusser fugia do seu país). Trata-se de uma bela sátira sobre o totalitarismo, misturando a comicidade corrosiva com boa dose de indignação explícita. Anos depois, Chaplin afirmou, textualmente: “se eu tivesse conhecimento das atrocidades cometidas nos campos de concentração alemães, não teria podido filmar *O Grande Ditador*, não seria capaz de brincar com a demência homicida dos nazistas”. Na sombra de Hynkel – ou de Hitler –, o funcionário fascinado. Para descrever os monstros que nos cercam de todos os lados (e que, às vezes, estaríamos encarnando), Flusser parte de uma premissa assustadora: “tivesse sido tomado a sério o nazismo, quando ainda aparelhinho cômico, talvez não tivesse havido Eichmann”.

Para provar que os monstros nos cercam de todos os lados, Flusser descreve, no artigo referido, uma cena que podemos reconhecer:

Pessoas adultas e cultas estão sentadas em redor de uma mesa. Mas não convivem, não conversam, não se comunicam enquanto homens de carne e osso. Estão engajadas em ritual característico da nossa época: funcionam. Os seus gestos são levemente caricatos, os seus rostos máscaras, ora de seriedade animal, ora de hilaridade levemente idiota, as suas vozes têm timbre mecânico, conseqüência de uma imitação de emoções, e o mais cômico do ato ritual é a sua terminologia. Apóiam moções, repartem departamentos, votam membros natos, criam comissões, deliberam, os que concordam ficam como estão, dirigem-se uns aos outros em ordem hierárquica, e passam nessa redoma de termos horas a fio.

Qualquer semelhança com uma reunião de conselho departamental universitário não é mera coincidência, assim como várias outras semelhanças que podemos elencar não serão mera coincidência também. Não se trata, apenas, de um pesadelo kafkiano: trata-se de um rito com finalidade precisa, a saber, o produto visado pelo aparelho (por exemplo, parafusos, leis, alunos formados). A finalidade, entretanto, não se mostra de maneira transparente. A complexidade da engrenagem faz com que o produto se dê encoberto pelas rodas e alavancas (como na cena de outro filme de Chaplin, um dos ícones do século). Entre o funcionário e o produto estariam as

repartições, as comissões e os departamentos, permitindo que o produto se apresente muito distante...

Acresce que a motivação do funcionário – quer, ou não quer, produzir aquele produto específico? – não tem importância nenhuma. Importa-lhe o emprego, ou, em outras palavras, importa-lhe estar funcionando e ser funcionário. Logo, o produto tende a transcender o horizonte do funcionário, tornando-se indiscutível. Não é difícil imaginar o espanto coletivo se retornássemos àquela mesa-redonda e propuséssemos a discussão da utilidade dos parafusos, ou da necessidade de tal ou qual disciplina. O ensino de segundo e de terceiro grau no Brasil, para usar, como sempre, um exemplo interessado, se encontra, por qualquer ângulo que se observe, sobrecarregado de disciplinas que não interagem entre si. Fazer essa constatação relativamente óbvia, dentro de uma escola ou dentro de uma universidade, não provoca nenhuma refutação, assim como não provoca a menor ação a respeito. As fisionomias de espanto sugerem que se falou em grego antigo. A constatação, ainda que óbvia, soa como completamente absurda, porque já se tornou impensável pensar ou discutir a necessidade de funcionar assim, ou assado (porque só pode ser “assim”). Na “melhor” das hipóteses, o aparato burocrático-pedagógico desdobra-se em mais um tentáculo, criando uma comissão que terá a incumbência precípua de não se reunir e não chegar a conclusão alguma, realocando o incômodo da constatação numa gaveta mais adequada, a saber, ou a não saber, sob a responsabilidade da tal comissão que só funcionará bem se não funcionar.

Cabe distinguir, apenas, entre funcionários natos e naturalizados, se funcionários seríamos, atualmente, todos. O problema da banalidade do mal se dá apenas para os naturalizados; os funcionários natos se sentem no melhor dos mundos. O funcionário naturalizado ainda tenta, às vezes desesperadamente, transferir valores pré-aparelho para o aparelho, do tipo diálogo aberto, amizade, busca da verdade e, principalmente, busca da realização de si mesmo, e da humanidade em si mesmo, na obra. Mas tais valores não cabem no aparelho, deixando o funcionário naturalizado perplexo com as atitudes dos funcionários natos, sem perceber que eles não são mais as pessoas que conhecera fora do aparelho: tornaram-se rodas da engrenagem. O dilema parece posto para o funcionário naturalizado: ou tentar transformar-se de vez em funcionário nato, feliz com a baía que lhe cabe no aparelho (o que é impossível, para quem uma vez se deu conta de valores), ou sair do aparelho e recusar-se a funcionar (o que também é impossível, sem o recurso do suicídio e da literatura – penso em um escrivão chamado *Bartleby*...).

Mas Flusser vê uma fenda no dilema que permitiria a terceira alternativa, isto é, que permitiria a salvação: pela reconquista do senso de ironia. A reconquista do senso de ironia seria hoje a forma da conquista da liberdade, tarefa que se impõe a todo ser que se pretenda humano. A conquista da liberdade se processa através da luta, não contra a natureza ou contra os outros homens, mas “contra o

aparelho em sua cretinice infra-humana”. Esta luta só pode se dar na dependência dos aparelhos, sem os quais sobreviver afigura-se impossível. Por isso, o grito do Ipiranga é um exagero: “não se trata de independência ou morte, mas de liberdade na dependência, ou morte. Não podemos ser independentes dos aparelhos, mas podemos constantemente lutar para sermos livres deles. Esta liberdade reside na nossa superação do aparelho pela nossa transcendência como homens. Pela atitude irônica que podemos assumir diante deles.”

E eu não vejo melhor ironia, com o que acredito Flusser concordaria, do que a pintura surrealista, precisamente a pintura de René Magritte. O quadro *A filosofia no camarim* (1947) mostra bem, pela ironia, a indistinção estética do funcionário, ou da funcionária, com o instrumento de que parece se servir, na verdade, servindo-o e ao aparato que os contém. Diz o próprio Magritte: “o problema dos sapatos demonstra quão facilmente as coisas mais assustadoras podem ser feitas para parecerem completamente inofensivas através do poder da negligência. Graças ao modelo, sente-se que a união do pé humano com um sapato se baseia afinal num monstruoso costume”. (cm Paquet, 1995, p.61) A escolha por um sapato de salto alto somente reforça a ironia, enfatizando a futilidade estetizante que cerca a mescla “funcional” das coisas com as pessoas. E o que não dizer da união da camisola feminina com os seios da mulher? A ironia, desde o título do quadro – que “despe” a filosofia dentro de um camarim, ou seja, dentro de um espaço que prepara a representação teatral –, é sempre auto-ironia. A filosofia também está no camarim, preparando-se, como o trabalho e a ciência, para subir ao palco e fingir que não está em um palco.



R. Magritte, *A filosofia no camarim* (1947)

Pelo recurso, seríssimo, do humor, Magritte chama violentamente a atenção para o poder da negligência, combatendo, deste modo, não contra alguém ou algo, mas contra as idéias prontas e os *icebergs* congelados do discurso. A filosofia de Vilém Flusser e, mais modestamente, esse artigo, tentam o mesmo.

KRAUSE, G. B. The fascinated clerk. *Itinerários*, Araraquara, n.15/16, p. 15-28. 2000.

- **ABSTRACT:** *A philosophical consideration of the individual at the end of the century. The transformation of the individual into a fascinated clerk. The necessity for irony.*
- **KEYWORDS:** *Phenomenology; individual; Vilém Flusser.*

Referências Bibliográficas

- ADORNO, T., HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- FLUSSER, V. Da banalidade do mal. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 jul. 1969.
- _____. O futuro e a cultura da imagem. *Revista Íris*, p.33-6, maio 1983.
- _____. O instrumento do fotógrafo ou o fotógrafo do instrumento?. *Revista Íris*, p.26-9, ago. 1982.
- _____. Para além das máquinas. Trad. Gustavo Bernardo Krause. In: KRAUSE, G. B. (Org.). *Literatura e sistemas culturais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p.9-18.
- _____. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985 .
- _____. *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*. Munchen: Düsseldorf und Bensheim, 1991.
- _____. *Língua e realidade*. São Paulo: Herder, 1963.
- _____. *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Versión de Claudio Gancho. Barcelona: Herder, 1994.
- _____. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- ORTEGA Y GASSET, J. *A rebelião das massas*. Trad. Marylene Pinto Michael. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- PAQUET, M. *René Magritte: o pensamento tornado visível*. Trad. Lucília Filipe. Köln: Taschen, 1995.
- VARENNE, J. *O Zen*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

