

**Diogo Andrade Bornhausen, Rodrigo Maltez Novaes and Rodrigo
Petronio**

Sobre a Casa da Cor – Entrevista com Philippe Henry

Abril de 2023

“A reflexão da Casa da Cor é uma reflexão que antecede o Vilém, que sucede ao Vilém, mas que deve tudo ao Vilém.”

Philippe Henry



Rodrigo Petronio, Rodrigo Maltez Novaes, Philippe Henry and Diogo Andrade Bornhausen

Diogo Bornhausen: Philippe, pra começar, gostaríamos de entender a sua trajetória, um pouco da sua história, como você e o Flusser se conheceram e como isso contribuiu para sua trajetória posterior. Como foi naquele contexto o seu contato com Flusser, como se deu e como foi pensado?

Philippe Henry: Bom, para começar minha trajetória tem muito mais a ver com música do que com cor. Meu pai era maestro e minha mãe era pianista. Meu pai foi aluno da minha mãe. Eu mesmo estudei piano e o sonho de meus pais era que me tornasse maestro. Essa foi a trilha na qual fui

criado. Mas também fui criado numa atmosfera de tremenda espiritualidade de meu pai. Ele era um católico fervoroso. Ele e minha mãe tinham sido bons leitores de alguns filósofos cristãos, como Teilhard de Chardin. Aos 40 anos, depois de ter passado uns 20 anos na América Latina, meu pai quis voltar para a França para estudar música seriamente (até então tinha sido um trompetista e jazzman autodidata) e para entrar no seminário, queria ser padre. Disseram a ele que era um pouco tarde, depois de uma vida de boêmio, mas acabaram sugerindo: “Fique aqui, assista, esteja à nossa volta”. E foi nesse trajeto de estudos de regência e piano que ele conheceu minha mãe e se aproximou da filosofia e teologia. Eu banhei nessa atmosfera de música e reflexão abstrata. Sou ateu, mas a reflexão esteve desde muito cedo presente para mim. Comecei muito cedo com Platão, antes da hora, e Platão foi o primeiro filósofo que me guiou no caminho das cores. Mas, antes de fazer esse salto, deixei primeiro a música e comecei a escrever. E da escrita, eu me meti com o audiovisual, que era um movimento um pouco óbvio, porque tinha se tornado a profissão de meu pai. No final dos anos 70, início dos 80, eu trabalhava bastante para uma empresa alemã, a BASF, e particularmente para sua fabricante de tintas, a Glasurit: com documentários e com comunicação audiovisual empresarial. Um belo dia, inventei para eles uma história, uma lenda audiovisual, chamava-se “A lenda das cores”. Era um instrumento de comunicação interessante e chamou a atenção. Gostei muito de fazer. Era uma lenda inventada, que narrava o surgimento e a morte das cores. Me lembro que, na época, eu tinha duas referências fortes: uma era o “fogo visual” que estava em Platão, antes dele estivera em Empédocles, depois dele em Plotino. E a outra era um livro de um professor de publicidade chamado Modesto Farina, a *Psicodinâmica das Cores em Comunicação*. O Farina me fez descobrir que existia gente além dos filósofos gregos que se perguntaram sobre as cores. “A Lenda das Cores” fez um sucesso muito grande e a Glasurit pediu que eu montasse uma agência de publicidade para atendê-los, o que prontamente fiz, ainda que não tenha ido muito longe. Mas, ao mesmo tempo, sugeri a eles um projeto de estudo sobre o tema da cor, foi assim que começou. Eu queria estudar a cor sob uma perspectiva eminentemente cultural. A *Psicodinâmica das Cores em Comunicação* se interessava pelo uso das cores na arquitetura, na publicidade, nas artes, mas eu me interessava pelo código, pela dimensão cultural das cores. Eu propus a eles a Casa da Cor, que seria um centro de estudos multidisciplinar e internacional sobre o tema das cores. E como tinha que desembocar em algum lugar concreto, já que se tratava de financiamento da iniciativa privada, pensei na Casa da Cor como um local onde as pessoas encontrassem informação sobre o tema, um Centro Cultural. A princípio, um Centro Cultural a ser construído em São Paulo. Houve sugestões de toda sorte: a Casa da Cor como um prisma, como um farol, como um Beaubourg, ou embarcada numa plataforma marinha, fazendo cabotagem pelo litoral brasileiro. Mas foi o último pensamento, o mais radical e mais perigoso, que foi letal: a Casa da Cor não

deveria ser uma casa. Isso foi o que acabou com ela, porque era muito precoce. Quando nosso grupo chegou nessa incontornável conclusão de que a Casa tinha de ser abstrata e não-local, o Vilém, que era um visionário como todos sabíamos e sabemos, propôs a formulação de que a Casa da Cor deveria ser uma “depressão no espaço comunicológico” (sic), seria “chez Couleur”, “at color”, “@ color”... era cedo demais para isso, a ideia era inaceitavelmente precoce. A BASF não gostou. Não só por isso, mas também por isso, selou-se assim o destino da Casa da Cor. Ao menos como “pirâmide” (como meu pai costumava dizer) da BASF.

Rodrigo Maltez Novaes: Como você conheceu o Flusser?

PH: Quem me apresentou o Flusser foi um aluno dele da FAAP, o Gazu. Quando a Casa da Cor começou a ser pensada, o primeiro grupo que formei foi de amigos, colegas de profissão (audiovisual e publicidade), que me ajudaram a estabelecer as bases para o financiamento da Casa da Cor e a estruturá-la como futuro instituto ou fundação. O Gazu trabalhava comigo como roteirista e me disse que eu precisava conhecer o seu professor. Eu sempre tive relações muito íntimas com a França. Nasci no Brasil, mas de família inteiramente francesa; assim, alegremente, fui visitar o Flusser em Robion, no Luberon, Provença, onde ele morava. A maior parte do nosso tempo de colaboração deu-se lá, nessa região encantada. Obviamente fizemos encontros no Brasil. Mas a casa de Flusser na França acabou se tornando uma espécie de segunda sede da Casa da Cor.

DB: E a partir de então, o que você vem realizando?

PH: O que a Casa da Cor fez por mim foi me mobilizar definitivamente nesse intervalo entre Ciência e Arte. Passei a me dedicar a essa relação. Enquanto a Casa da Cor existiu, me dediquei integralmente ao projeto, tanto do ponto de vista de sua gestão, quanto intelectualmente, e provocando o encontro, a construção e consolidação de laços entre artistas, cientistas e pensadores de diferentes horizontes e nacionalidades, provocando-os com essa temática da cor que eu carregava pra cima e pra baixo. Quando a Casa da Cor acabou, eu já estava muito mais estabelecido na França que no Brasil: obviamente, a Casa da Cor encontrava mais matéria e pesquisadores desse tema na Europa do que no Brasil. Os brasileiros que chamei para participar praticamente não tinham contato com cor: como o José Miguel Wisnik, que se sentiu muito feliz em ser provocado a pensar sobre isso. Na Europa, nos Estados Unidos, no Japão tinha gente pensando a questão da cor sob vários ângulos, como Alessandro Mendini (designer italiano), Anna Gili (designer italiana), Karl Gerstner (artista plástico e pesquisador suíço), Gottfried Jäger

(fotógrafo experimental alemão), George Gessert (bioartista norte-americano), Yoshiki Hishinuma (designer de moda japonês), Yoichiro Kawaguchi (artista de computação gráfica japonês), Louis Bec (pesquisador e artista de computação gráfica francês), Jean-Maurice Simoneau (colorista francês), Manlio Brusatin (historiador italiano), Michel Pastoureau (historiador francês), Allan H. Pasco (especialista norte-americano em literatura do séc. XIX, autor de "The Color-Keys to 'À la recherche du temps perdu'", de Proust), Brent Berlin e Paul Kay (antropólogos norte-americanos, autores do "Basic Color Terms"), Serge Tornay (antropólogo francês, editor do notável compêndio "Voir et nommer les couleurs") etc. Por sinal, boa parte deles esteve em nossos encontros públicos em São Paulo, os Ciclos de Debates 1 e 2. Quando a Casa da Cor terminou, me aproximei de um Prêmio de Pesquisa na França, o Prix Science pour l'Art, da LVMH (Moët Hennessy-Louis Vuitton). O sujeito que tinha construído essa iniciativa era um físico brilhante, grande conhecedor de artes plásticas e amigo de todos os artistas contemporâneos franceses. Tratava-se de um instituto privado que premiava anualmente pesquisas científicas nas áreas de física, química, neurologia, biologia, com um júri estável formado por nomes estratosféricos como Semir Zeki (neurobiologista) e Antoine Danchin (geneticista). Chamava-se Science pour l'Art (Ciência para a Arte) porque visava não apenas selecionar pesquisas de ponta nesses domínios da ciência, mas também estabelecer laços com as artes em geral. E com a tecnologia em particular. Porque, afinal, estava-se no bojo de uma corporação, das maiores, e uma pesquisa em reologia (o escoamento de fluidos mais ou menos viscosos) poderia simultaneamente suscitar o devir de Heráclito e inspirar um novo creme Pierre Cardin. Ciência pura, sim, mas com vistas a eventuais desdobramentos tecnológicos e de produtos. E assim continuei nas águas de Arte, Ciência e Audiovisual. Até voltar para o Brasil. E decidir infringir uma proibição do Flusser: na cola de um artigo que escrevi para a IstoÉ de que ele gostou muito e que tratava de cores, novas tecnologias, futuro, arquitetura, domótica, ele tinha me dito "a inteligência está em reconhecer seus limites; você precisa reconhecer os limites da sua atuação e deixar a filosofia para os filósofos". Fiquei com raiva e decidi fazer filosofia. Considerando que eu não teria no Brasil a interlocução que eu tinha na França (lá a filosofia pode estar nos botecos, aqui não), imaginei, com a inspiração decisiva de minha mulher, voltar ao diálogo filosófico entrando na academia. Voltei a fazer o que gosto: pensar, refletir e escrever.

DB: A data estimada então em que você conheceu o Flusser foi no início de 1987. Há uma carta endereçada a você em julho de 1987, em que ele diz: "O tema me fascina: estou lendo e consultando pessoas. Você conseguiu engajar-me" (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1987, p.1).

PH: Sua leitura me faz lembrar do dia em que recebi a carta. Eu me apaixonei pelo Vilém. Ele também, pelo tema, e nós tivemos uma relação muito carinhosa, muito mobilizadora. Vilém sempre reagiu comigo de maneira muito rasgada. Quando estava muito feliz, quando conheceu meu pai: “Venha aqui, preciso lhe dizer, o seu filho é um gênio”. E na outra ponta, quando a Casa da Cor começou a descolorir, me disse que estava decepcionado: “Devo-te confessar que meu ceticismo quanto ao projeto está aumentando, e continuo engajado apenas movido pela minha amizade”. (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1989b, p.1).

DB: Depois vocês não se encontraram mais?

PH: Você sabe que o Vilém era muito amigo do Louis Bec. O Louis talvez fosse o amigo mais querido do Vilém, o mais próximo inclusive, eram vizinhos. Eu tinha uma relação muito afetuosa com o Louis. Louis se interessava pela relação entre o vivo e o artificial, que passava entre outros pelo estudo do *loligo vulgaris*, a lula, que ele modelizara com a ajuda de recursos da Casa da Cor e cuja cinética estudava desde então em ambiente digital: era fascinante. A gente andava muito juntos. Fiquei muito triste depois dessa carta e achei que as coisas iriam se acabar: pelo contrário, mal sabia eu, mas já era tarde. Pouco tempo depois, Vilém morreu. Após a morte dele voltei a viver na França: foi quando o Louis me contou que, no momento que perdemos os recursos da BASF, ele, o Vilém e o Jean Digne decidiram se mobilizar para que a Casa da Cor continuasse na França. Aquela carta, então, era apenas o Vilém sendo Vilém. Tanto que quando a Dona Edith se mudou de Robion, ela me ligou me perguntando se eu não queria ficar com a casa, porque o Vilém teria ficado muito feliz se fosse eu a morar lá. Isso foi enormemente tocante, aquela casa significou muito para mim e para a Casa da Cor. Mas, apesar de nosso carinho recíproco, não voltamos a trabalhar juntos. Por isso mesmo tenho o máximo interesse em participar de iniciativas que mantenham vivas as ideias de Vilém.

Jean Digne, amigo de Louis Bec, do Ministério da Cultura Francês e muito próximo do então ministro Jack Lang. Tínhamos a intenção de convidar o Jean a assumir a direção executiva da Casa da Cor no meu lugar. Ele era um gestor cultural de larga experiência e de grande competência internacional. Em 1989, Jean nos trouxe um convite, ainda informal, de Jack Lang, para que a Casa da Cor ocupasse um espaço permanente no Palais de Tokyo, museu de arte contemporânea em Paris.

Rodrigo Petronio: Tenho uma questão mais teórica. Você publicou um texto na Revista Leonardo, em 1991. Nele você retoma as ideias da Cor, dos gregos: o fogo visual, a visão passiva, a visão

ativa. Você sempre frisa muito a questão cultural. Como você vê isso hoje? A relação da cor entre a ciência e a arte, e outras relações possíveis como a física quântica, relativas à inexistência de uma substância da realidade, ou seja, não há propriedades intrínsecas às coisas, as propriedades são relacionais. No seu artigo você aborda essas questões. Onde entra a Cultura na relação com a Cor? Como você vê essa relação física da Cor com seu aspecto Cultural, essa relação entre a física da Cor, a Natureza da Cor, e seu aspecto cultural?

PH: Eu diria que esse é o epicentro da Casa da Cor. Foi isso de que tratei com Flusser quando fui encontrá-lo, destaquei a ele que nós tínhamos em mãos um objeto que era um bom pretexto para olhar para o mundo de outra maneira, essa era a reflexão. Inclusive porque sou menos das artes plásticas e mais literário. A cor para mim tinha um valor menos visual do que conceitual. E qual é o valor conceitual da Cor?

RMN: A impressão que tenho ao ler os textos do Flusser sobre a Casa da Cor era de que o que ele buscava ali era um modelo epistemológico não molecular, não particular, mas espectral. Desde a década de 60 ele já falava sobre campo relacional, sobre o indivíduo como uma série de relações. Ele buscava sempre alegorias e imagens que o levassem a um outro modelo epistemológico e daí a Cor naquele momento, por causa da cor na Computação, no desenvolvimento das telas do computador, que até aquele momento eram preto e verde. Ali naquele momento começa o pensamento sobre a Cor na tela, desde os 8 bits, depois 16 bits, depois 32, etc. É ali que nasce a ideia da Cor como um campo, não mais das cores como primárias, secundárias e terciárias, mas como vemos hoje, onde o cursor passa no espectro das relações entre as cores.

PH: Sim, dentro da visão da Casa da Cor, a cor é um contínuo espectral. Isso significa que nada está previamente dado. É por isso que cada cultura, cada tempo e cada local se ampara da cor à sua maneira. Recortando e nomeando a seu modo sua porção do espectro. E isso diz muito sobre o que são as cores. E o que não são as cores. No meu entender, e emprestando o conceito de Platão, a cor é um mensageiro, um intermediário, um *metaxyí*, uma passagem entre ser e não ser. Com a cor, estamos frente a um *continuum*, *continuum* esse que nos convida ao recorte, e é esse o nosso jogo no mundo, é isso que fazemos, das mais diversas maneiras: recortamos. A cor é fluxo, fluida, não-cercada. Por sinal, é nesse sentido que pretendo escrever “Acerca das Cores”: a cor não tem cerca, ela é uma digna oponente da forma. O que significa que há na cor um pretexto para olhar para o mundo, e para nós, de um outro ponto de vista: a partir da perspectiva desse misterioso algo que está, paradoxalmente, na superfície de todas as coisas. É o “mistério em

pleno dia”, diria Goethe. Ou é como disse Hofmannsthal: “O segredo está escondido. Onde? Na superfície”. Bem, mas por favor, quando digo “eu”, “para mim”, peço que vocês relativizem isso bastante, porque a reflexão da Casa da Cor é uma reflexão que antecede o Vilém, que sucede ao Vilém, mas que deve tudo ao Vilém. Foi um encontro fraterno, com um interlocutor que não apenas entendia perfeitamente, que não apenas podia fazer algo com isso, a quem isso era útil, mas que efetivamente podia devolver algo muito melhor do que eu estava levando.

DB: É interessante observar essa sua fala e observar junto os textos de Flusser, o cuidado que ele teve em aprofundar e compreender os conceitos basilares, cor, casa, ser ou não em São Paulo. Isso tudo mostra o cuidado, o engajamento que ele tinha em construir aquilo em toda sua complexidade.

PH: Sem dúvida. Lembra do que falamos há pouco? Só me dei conta tempos depois do significado daquilo: estávamos em Robion, no escritório do Vilém, e tivemos essa discussão sobre o nome da Casa da Cor. E ele propôs “chez couleur”, “@ couleur”. Era a tal “depressão no espaço comunicacional”. Era assim que ele pensava a Casa da Cor. Como um sítio não-local.

RMN: É interessante pensar que foi justamente nesse período da Casa da Cor que ele começou a escrever para a ArtForum. Então muitos dos temas da Casa da Cor aparecem na ArtForum.

PH: É verdade. Uma coisa que desde o início eu queria fazer muito rapidamente pela Casa da Cor, antes mesmo que ela existisse fisicamente, era materializá-la em algum substrato, alguma coisa que transitasse, uma Revista. Que, por sinal, não chegou a existir. O primeiro número da Revista da Casa da Cor era lindo, o formato era lindo, era uma publicação multimídia, tão multimídia quanto era possível ser na época. Vilém havia proposto para a Revista um artigo destrinchando, como você disse, os conceitos de casa, de cor, etc. E, para a segunda edição da Revista, um outro artigo sobre a apropriação da biotecnologia pelos artistas, o que ele chamou de “Disneyland Art”. É curioso notar, por sinal, que o texto em português que ele havia escrito para a Revista da Casa da Cor não é exatamente o mesmo que ele submeteu para a ArtForum, pois lá ele fala no fim de como a arte deverá se posicionar num futuro “not only menaced by nuclear and demographic explosions, but equally by the explosion of boredom” enquanto na Revista dizia: “As cores, tal código característico das artes visuais, podem vir a ser métodos para soprar vida nova em natureza ameaçada de verde e de cinza”. A Revista foi parcialmente escrita, mas não foi editada.

RP: É uma questão que Flusser coloca também, quando fala da divisão entre forma e conteúdo, substância e acidente. E a cor propiciaria uma revisão disso, pois traria um espectral, contínuo da natureza.

PH: Sim, mas para efeito de correção histórica, vamos lembrar um pouco do tal par atividade-passividade. A história da noção de cor é simples e pode ser resumida da forma seguinte. Ela começa com Empédocles, com o “Fogo Visual”, e é selada com a recuperação de Aristóteles pelos árabes. No “Fogo Visual”, eu projeto sobre o objeto uma intencionalidade, meus olhos lançam um fogo que “acende” o objeto. Isso durou muito tempo, de Empédocles até Al-Hasan ou seja, até o ano mil. Com Al-Hasan o caminho definitivamente se inverte: a cor provém do objeto em direção aos meus olhos. As cores são captadas por nós passivamente. De alguma forma, a história da concepção de cor se resume a isso, essa atividade inicial e essa passividade que dura até hoje e que deve ser desnaturalizada. Porque essa passividade é tão somente um ponto de vista, e que só se tornou oficial por ter tido a seu favor, entre outros, Newton e seu arco-íris fragmentado. Aliás, contra ele ergueu-se Goethe, que dizia que a Luz e o Espírito são as duas mais altas entidades ou energias indivisíveis: a luz não contém as cores. Isso a gente perdeu, a gente acabou achando que o que deve justificar a diferença entre as cores de uns e as cores de outros é tão somente uma diferença na fisiologia ou nas condições atmosféricas, na intensidade de raios UV etc. A cor tonou-se um assunto da física. Na Casa da Cor, nós também falávamos de Física, mas de uma física dobrada de Cultura. Uma *physis*, uma espécie de Filosofia da Natureza. Exemplo é um tema que nos interessava muito e que havíamos proposto ao José Miguel Wisnik: a relação entre Cor e Som. Pitágoras sugeria uma matemática regendo a música e a arquitetura e Newton uma física regendo as cores e os sons. O Wisnik sugeriu que deveríamos aproximar a cor do trítono, essa dissonância conhecida como o “diabo em música”, um som como uma espécie de perversão da estabilidade. Poderíamos resumir a coisa assim: se fosse som, a cor seria atonal; se fosse arquitetura, a cor seria sem-lugar.

RMN: O que iria falar era justamente isso, pois para mim, a questão da relação entre cor e som é o fato de ambas serem ondas e não partículas. O som é gerado, a cor é refletida, cor é a luz literalmente patinando na superfície das moléculas e refletindo de volta, uma reação química.

PH: Então, eu discordo frontalmente, a cor não é isso. Essa é a cor de Newton, essa é a cor que ficou. Mas não podemos continuar desconsiderando que a cor é apreendida de maneiras radicalmente diferentes pelas culturas. Veja a intuição de Nietzsche em Aurora: a acianoblepsia (cegueira para o azul) grega. O Grego Antigo, o grego de Homero, não tem palavra para designar

o azul do mar ou do céu. Na Odisseia e na Ilíada encontramos muitas vezes o mar qualificado, por exemplo, de púrpura. O que sabemos hoje é que os termos de cor no antigo grego não são de cor, são referentes a luminosidade. O branco não é branco, é luz, intensa, de Lua. O preto são as trevas. E há algo como o Vermelho púrpura e o Amarelo que colorem superfícies naturais como a pele, as folhas, a terra. É curioso, por que não o azul? Não há nenhum motivo fisiológico e nenhum motivo físico. O historiador italiano, Manlio Brusatin, retomou esse tema nietzschiano nos anos 1980 sugerindo, muito curiosamente, que o azul não faz parte do repertório cultural homérico. Não há cultura para o azul entre os gregos antigos, pois o azul é por demais evanescente. Goethe tem palavras lindas sobre o azul: aquilo que é etéreo, aquilo que se afasta, aquilo que se distancia, aquilo que não está à mão. Essa cor epifânica não é concebível para o pensamento grego antigo. Por isso não a enxergam, são cegos para ela. O grego concebe uma nítida partição entre o mundo fenomênico e o mundo divino, ambos, inclusive, convivendo concretamente na Idade do Ouro. Uma cor sombreada, um lugar incerto, pode fazer sentido para os egípcios, mas não para os gregos antigos. Cores são nomes, nomes de coisas criadas por culturas que as concebem a partir do nada. Essa discussão sobre ver e nomear as cores, eu me deparei com ela nos mesmos anos 80: havia e há dois campos opostos. Um que diz que não nomear não significa não ver, e outro que diz que não nomear quer dizer não perceber. Se Manlio Brusatin e Nietzsche tiverem alguma razão, cores são conceitos. Visões de mundo. E essa é a intuição original de Nietzsche, a de que não há, entre os gregos homéricos, visão de mundo para o azul.

RMN: No *Gerações* o Flusser levanta essa questão sempre em relação aos escolásticos e aquela contenda que ele sempre menciona entre os nominalistas e os realistas, e ele pergunta: “Conceitos ‘universais’ como gênero, espécie e propriedade são *ante res*, *in rebus* ou *post res*: são anteriores às coisas, dentro das coisas, ou posteriores às coisas? Trata-se de decidir onde está a realidade.” Então, temos nessa questão a ideia de que se percebemos a coisa e não o nome da coisa, a coisa existe? Desse ponto de vista, só damos realidade àquilo que nos interessa, enquanto não temos interesse não damos realidade para a coisa.

PH: Então veja, isso vai contra a sua experiência pessoal com a cor, e vai a favor da cor como um grande varal, um grande *continuum* espectral. Ela existe? Eu não usaria esse termo. É claro que o azul existe, é claro que o ultravioleta existe, é claro que o infravermelho existe, são intervalos que nós escolhemos nomear. Quantos outros intervalos haverá? Quantos inúmeros outros, impossíveis outros, infindáveis outros intervalos? Isso era uma sugestão do Gerstner, da qual eu gostava muito. Está no seu livro *As formas das cores*. No final dessa obra, ele sugere que à medida

que avançamos, à medida que ampliamos nossa percepção, nossa capacidade de olhar, o movimento de concepção de cores também avança. Esse movimento é infundável e o que temos pela frente é um universo de cores desconhecidas. Nesse sentido, a relação com a música é ilustrativa. A música ocidental tonal tem um compromisso simbiótico com a estabilidade da forma, coisa de que a música serial se desobriga. Na música tonal, a nota sensível está sempre à procura da sua estabilização. Há um acabamento, um estado formal na música que a cor desconhece. Isto fazia Goethe dizer que som e cor são como rios que têm suas fontes na mesma montanha, mas que correm por caminhos completamente diferentes. Essa relação que Newton forçava entre cor e som, relação direta, paralelismo, era completamente absurda, pois a cor é recursiva e corre adiante numa fuga sem fim. Uma vez embarcado no *continuum* espectral, você não repousa, você não para mais. Você passa pelos infravermelhos ou ultravioletas, e adiante e além, mas não há repouso, a cor é metaestável, como diria Simondon, ela não fica, não para de pé.

DB: Gostaria de aproveitar essa deixa para observar que quando Flusser destaca este campo epistemológico, que você próprio destacou na ciência, isso dialoga com a ideia presente. Em muitos dos escritos fica evidente que a Casa da Cor foi um projeto para o futuro, no sentido em que o Flusser alia o fenômeno “Cor”, como não uniformizável, mas sim dependente da cultura e, por isso, dinâmico. Pensar isso naquele circuito em que vocês estavam significava também projetar para o que serão as vivências, o que serão os ambientes a partir daqui. E uma coisa que se nota em alguns dos textos sobre a Casa da Cor, mas se colocados também em ligação com o restante da obra de Flusser, é que existia essa preocupação epistemológica, mas ela estava aliada nesta compreensão a uma outra estética, um outro agir diante da realidade. O Flusser estava sempre aliando nos textos os modelos que ele chama de epistemológicos, éticos e estéticos e como cada um desses três modelos se correspondem. E o grande desafio para ele diante das tecnologias, dessa crise de modelos, da necessidade de se repensar a cor, a ideia de superfície e tudo isso, que ele localiza a partir de uma compreensão das relações intersubjetivas. Se você pudesse comentar um pouco a tua leitura sobre isso. São conceitos que aparecem em toda obra de Flusser, mas que ganham particularidades específicas em diferentes momentos, incluindo a elaboração que ele realizou sobre a Cor.

PH: Não saberia relacionar diretamente, num paralelismo imediato, Cor e Intersubjetividade. Mas acho que podemos tentar para isso voltar ao interesse que o Vilém tinha pela mecânica quântica. Basicamente, você pode considerar que a física das subpartículas, com seu paradoxo onda-partícula, traz uma questão central para a cultura. Uma questão bastante problemática, pois ela

simultaneamente valoriza e ao mesmo tempo recoloca em questão a posição do humano. O humano, como o aparelho, exerce um papel de redução ou colapso do pacote de onda. Hoje, diferentemente da época da Casa da Cor, fala-se mais em decoerência, mas no fim das contas dá na mesma: na ponta há sempre um aparelho (ou um humano) e sua incapacidade para enxergar estados emaranhados. Me lembro do Vilém começando a sua segunda exposição pública aqui em São Paulo colocando a questão de que nós estamos frente a um Real desmantelado, sobre o qual nós projetamos conhecimento, vontade, convicções estéticas. Essa possibilidade de moldar me parece ser o que dá origem a essa teia de intersubjetividade da qual ele tanto fala; ou seja, não há ser enquanto ser e se há alguma ponte para o ôntico, ela não é pontual, mas relacional. Não acho que ser é uma palavra que Vilém usaria, mas se há alguma emergência, essa emergência é apenas provável, ou senão ela é relacional, é produto de um diálogo, produto de uma relação. E é não-local. Já estão aí dadas algumas definições: a Cor é não local, a cor não tem ser, não é ôntica, ela desvanece como a tinta do polvo, ela é algo que se desfaz ao você querer apreendê-la, ela é o produto de uma *Weltanschauung*, só existe enquanto *metaxý* entre algo e o nada, nada que é esse enxame de partículas, esse caos, amorfo, inconstituído, potencial, sobre o qual desenhamos nossos desejos. Dentre eles, por que não, lebres coloridas em prados púrpuras.

RMN: Você estava naquele jantar?

PH: Sim, fui o anfitrião daquele jantar no restaurante La Casserole, de meu tio.

RMN: Porque existe um menu.

PH: Esse jantar se chamava “Jantar das novas cores”. Eu tinha uma grande preocupação que as pessoas pudessem se encontrar, se relacionar, principalmente os consultores brasileiros com os consultores internacionais da Casa da Cor. As trocas eram intensas, mas se davam por vídeo (que eram enviados como cartas pra lá e pra cá – era o mais próximo do online que tínhamos à época), mas queria que as pessoas se encontrassem. O jantar foi por isso. O menu tinha lebre fluorescente em prado púrpura, por exemplo, que era uma lebre em leito de purê de beterraba com folhas fosforescentes, um prato muito divertido e super gostoso, homenagem simultânea ao Vilém e ao George Gessert, bioartista que trabalhava na época com o implante de luciferina de luciolas em folhas de tabaco para torná-las luminescentes. Havia também no menu as Color-Forms, sobremesas feitas de frutas, geleias e gelatinas, homenagem ao Karl Gerstner. Gerstner, artista plástico suíço, chegou à Casa da Cor por duas vias. Por um lado, eu havia devorado o que ele tinha escrito, ele era uma sumidade. *As Formas das Cores*, do Gerstner, é uma obra

incontornável para quem estuda cores. Por outro lado, o Vilém conheceu pessoalmente o Gerstner, não me lembro se pelo intermédio do Jean Digne ou de outro. E o Gerstner fez uma sugestão muito provocativa ao Vilém: “as coisas não são características secundárias das formas; é o contrário que é verdadeiro: as formas surgem na fímbria entre uma cor e outra”. O Vilém se lembrou imediatamente do hilemorfismo e me mandou uma carta sobre isso: queria substituir matéria (*hylé*) por cor. Naquele momento, a gente queria colocar de pé laboratórios de pesquisa e o tema do Gerstner, relido pelo Flusser, apareceu como sugestão para um laboratório tendo como participantes o Vilém, o Gerstner, o Gottfried Jäger (fotógrafo alemão experimental, autor dos Color Systems, “luminogramas” de luz e cor) e, alternativamente, o Louis. O laboratório foi batizado “código de cores”. Vilém me reportou que estavam trabalhando no conceito de *time-color instead of the kantian time-space*. De fato, a inspiração do Gerstner estava completamente em linha com a sugestão de um olhar sobre o mundo que migraria, conforme um artigo que escrevi na época, “De um universo em cores para um universo das cores”. O que quer dizer isso? Quer dizer, por exemplo, como no meu objeto de estudo atual sobre o Gilbert Simondon, que não faz sentido falar de pessoa, de indivíduo acabado, estável. Esse é um dos efeitos de se olhar o mundo segundo os óculos das cores. E encontro no Simondon uma imagem que ele também vai colher na física, como o Vilém gostava de fazer, que é: se você despe o indivíduo da sua circunscrição local e admite que ele é produto da relação que mantém à distância com outras realidades físicas, você abandona o aspecto probabilístico do problema com o qual o Niels Bohr e a Escola de Copenhague tiveram de ser ver, e assume para esse indivíduo um coeficiente de realidade. Cito Simondon: “Ao contrário, se a noção de indivíduo for definida desde o início, *stricto sensu*, como uma partícula limitada por suas dimensões, então este ser físico perde sua realidade, e o formalismo probabilista substitui o realismo da teoria precedente”. Então, se há algo, esse algo é uma relação, não circunscrita. Para Simondon, essa relação tem “valor de ser”. É a teia de intersubjetividade do Vilém.

RP: Qual seria então a grande alteração que as tecnologias digitais trouxeram para o debate da Cor? É que me parece que estamos o tempo todo em uma ontologia da Cor e em uma Epistemologia da Cor. E é lógico que o mundo digital traz novidades, às vezes abissais. Quais seriam as mais significativas?

RMN: Do que foi discutido aqui, pelo que vejo dessa pergunta, há talvez uma contradição no pensamento digital, porque o digital é pensado do ponto de vista pontual, só que do ponto de vista prático, a cor no mundo digital é espectral, não é pontual. Então, talvez isso ainda não foi pensado no mundo digital.

PH: Eu acho que existe mesmo essa contradição da qual você fala. Veja a entrevista que Flusser deu para a Superinteressante. O que o Vilém aborda lá é uma ideia que lhe era muito cara, a ideia do “código de cores”. Uma das questões que se colocava era: haveria uma possibilidade de se criar um código a partir das cores, que fosse infinitamente mais rico que nossa linguagem escrita e oral? Que tal pensar um código de cores? Isso, aliás, foi uma coisa que nos aproximou do estudo das lulas. A gente supunha, para efeito teórico, que as lulas se comunicam. A gente sabe da importância do mimetismo para vários organismos na natureza. E as lulas, como outros cefalópodes, são animais terrivelmente miméticos. Mas e se esses animais, além de complexos, também forem cultos? E se eles transmitirem algo? Que imensidão de informação é essa com a qual nós nem sonhamos? A língua é nossa mãe, mas a língua nos limita. Que tal se a gente não fosse limitado? Aí entravam as imagens digitais. Basicamente, a ideia era: um código cromático tem que ter suporte à altura e os computadores poderiam nos ajudar. Naquela época, falávamos de uma paleta com por volta de 16 milhões de cores. Versus a língua inglesa com 850 mil vocábulos, o francês com 250 mil, o português com 400 mil. Que tal 16 milhões? Que sutileza imensa! Que novo universo se desfraldaria se a gente pudesse se apoderar de um código como esse?

RP e DB: A computação quântica, se pensada em termos exponenciais. O quão fundamental é pensar isso hoje.

PH: Fundamental, fundamental. Tem uma comentadora do Simondon que diz que se há uma antropologia no sistema dele, é uma antropologia que pensa o humano após a morte do ser humano. O que vem depois do humano. Isso é muito Vilém. Isso nos aproximava muito, essa certa descrença essencial na concretude, no valor, na duração do humano, na humanidade enquanto projeto. Há algo a caminho que está para além do humano. E quando você fala de um código digital dessa enorme riqueza, você está falando de uma transformação do humano, uma imensa transformação do humano. Aprender um código de um valor, de um tamanho incomensuravelmente maior que o código que nós temos em mãos. Ao mesmo tempo, é um retorno às imagens, esse debate do Vilém das imagens rasgadas por iconoclastas e transformadas em linhas. É um retorno àquilo que está para trás, retorno ao valor da imagem, ao pensamento que isso sugere, um pensamento mágico. Isso é ciência, isso é pura ciência. A recolocação em questão das noções de causalidade, outra questão central na epistemologia da física. Nessa entrevista, Vilém propunha uma relação entre cor e número que se estabeleceria em bases matemáticas relacionais simples, o que era, admitamos, uma simplificação um tanto newtoniana.

Estávamos em cheio no paradoxo onda-partícula da física. Essa sugestão do Flusser ainda era bem inicial.

Na época da Casa da Cor eu procurei me manter em contato com os vários Centros de Cor de vários países. A França tinha e tem o seu Centre Français de la Couleur. Tem sua revista, com artigos de profissionais e artistas debatendo problemas técnicos, como o da reprodutibilidade em tempos globais, de fato um problema industrial tremendo. Olha, se você infecta essa discussão com um pouco de Casa da Cor, o problema da reprodutibilidade da Cor vai pro espaço. O que quer dizer ser capaz de reproduzir tecnicamente o azul do seu jeans? Nada, não quer dizer nada. Houve uma discussão na antropologia à volta do motivo por que se encontrava na zona intertropical uma confusão na distinção entre o verde e o azul. É um problema clássico, chamado de confusão verde-azul. Seria o sol, a atmosfera, a fisiologia? Não, as variações locais ou fisiológicas não explicam isso. Mas, sim, a cultura: é aquilo que escolhem ver, recortar e denominar. Por isso, por trás de um novo Código de Cores, deveria haver uma Teoria Cultural das Cores. Era essa a tarefa da Casa da Cor. Ainda é.