

A COR DA TEORIA. A HISTÓRIA E A APLICABILIDADE DO CÓDIGO DAS CORES DE FLUSSER

El color de la teoría: La historia y la aplicabilidad de un código del color de Flusser
Theory's colors. The history and applications of Flusser's color code

_ HENRIQUE CAÇADOR FERRAZ DO PRADO
_ LUCRÉCIA D'ALESSIO FERRARA

Foto: Pexels

[SOBRE OS AUTORES >](#)

HENRIQUE CAÇADOR FERRAZ DO PRADO >

Graduado em Comunicação Social, habilitação em Cinema, pela FAAP. Mestrando em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Pesquisador do Grupo Espacc/PUC-SP.

LUCRÉCIA D'ALESSIO FERRARA >

Professora titular emérita e docente do PPG em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Professor titular aposentada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Líder do Grupo Espacc/PUC-SP.

[RESUMO >](#) [RESUMEN >](#) [ABSTRACT >](#)

Este artigo estuda o “Código da Cor” que Vilém Flusser buscou elaborar para o projeto da “Casa da Cor” no final dos anos 80. A questão da cor representa parte dos estudos de Flusser que abordavam o novo cenário digital que emergia, e o código proposto representaria uma nova forma de lidar com informação baseada na dinâmica das cores e que traria novos horizontes para a pesquisa científica. Entretanto e em consequência do fracasso do projeto, os estudos de Flusser não chegaram a ser devidamente publicados. Utilizando textos e correspondências, disponíveis em formato digital graças à digitalização do acervo de correspondências de Flusser, temos a oportunidade de rever tais estudos e analisá-los criticamente dentro do cenário atual.

Palavras-chave: Teoria da cor. Código da cor. Flusser. Ciência dos dados.

Resumen: : Este artículo estudia el “Código de Color” que Vilém Flusser buscó elaborar para el proyecto “Casa da Cor” a finales de la década de 1980. La cuestión del color representa parte de los estudios de Flusser que abordaron el nuevo escenario digital que surgió, y el código que propone representaría una nueva forma de tratar la información basada en la dinámica del color que traería nuevos horizontes a la investigación científica. Sin embargo, como resultado del fracaso del proyecto, los estudios de Flusser no se publicaron adecuadamente. Utilizando textos y correspondencia, disponibles en formato digital gracias a la digitalización de la colección de correspondencia de Flusser, tenemos la oportunidad de revisar dichos estudios y analizarlos críticamente dentro del escenario actual.

Palabras clave: Teoría del color. Código del color. Flusser. Ciencia de datos.

Abstract: This article analyzes the “Color Code” that Vilém Flusser sought to elaborate for the “Casa da Cor” project in the late 80’s. Flusser’s concern over the subject of color represents part of his studies over the new digital scenario that was then emerging, where the code that he proposes should play out as a tool to deal with information through the dynamics of color, effort which in itself could broaden the horizons for scientific research. However, due to the project’s failure Flusser’s findings were never properly published. By using texts and correspondences available in digital format thanks to the recent efforts for digitizing Flusser’s archives we have a unique opportunity to revive his studies and analyze it critically in light of today’s scenario

Keywords: Color theory. Color code. Flusser. Data science.

A COR DA TEORIA. A HISTÓRIA E A APLICABILIDADE DO CÓDIGO DAS CORES DE FLUSSER

O UNIVERSO DAS APARÊNCIAS

No final dos anos 80, época do envolvimento com a Casa da Cor, Vilém Flusser estava envolvido em estudos relacionados, às então emergentes, tecnologias digitais. A cor entra em questão pois, segundo Flusser, ela lida com o universo das aparências, diferente das ciências que, até o momento, se concentravam no estudo dos materiais. O computador seria, assim, um instrumento capacitado a unir os universos das formas e dos materiais, considerando seu poder de processamento de informação e sua capacidade de lidar com a complexidade da interatividade entre a cor e a forma. Entretanto e segundo o filósofo, para compreender tal interação, seria necessário conhecer a cor tal como um sistema informativo. Para atender a essa necessidade, Flusser propõe um código da cor. A hipótese de Flusser era que, se possuímos domínio da cor de forma similar àquela como operamos com o sistema alfanumérico, estaremos capacitados a desenvolver nova forma de sensibilidade que nos tornaria aptos a compreender nosso mundo cultural com um novo olhar.

Na pasta “Casa da Cor” do Arquivo Flusser, encontra-se uma seleção de correspondências que o filósofo trocou com colaboradores comprometidos com o projeto “Casa da Cor”. Essa pasta possui certa particularidade, pois observa-se a construção de uma narrativa menos concentrada em

detalhes de conversas tendo em vista interesses particulares, como ocorre com correspondências trocadas entre amigos. Ao contrário, as cartas estão mais voltadas ao registro de acontecimentos envolvendo o desenvolvimento do projeto da “Casa da Cor”. Essa diferença nos permite investigar o processo reflexivo que Flusser desenvolvia, não só sobre aquele projeto, mas sobretudo, sobre o próprio teor das reflexões desenvolvidas àquela altura. Através de uma cross-reference entre as correspondências e os artigos produzidos¹ naquela data, é possível acompanhar como Flusser desenvolve a proposta de uma codificação da cor, as referências que utilizou e as hipóteses que procura testar.

FLUSSER E A CASA DA COR

Nas correspondências, não estão registrados, com clareza, a data e o modo como Flusser desenvolveu o primeiro contato com a “Casa da Cor”, porém e provavelmente, deve ter sido através de um contato pessoal, pois o registro mais antigo encontrado refere-se a uma carta datada de Julho de 1987 e endereçada à Philippe Henry.

Philippe Henry, muitas vezes nomeado por Flusser simplesmente como Felipe, era produtor audiovisual brasileiro, idealizador e diretor da “Casa da Cor”. A carta é breve e, aparentemente, dá continuidade a uma conversa prévia entre os dois. Flusser refere-se, também, a uma carta anterior de Philippe escrita em abril do mesmo ano, no entanto, tal correspondência não se encontra disponível na pasta do arquivo. A carta aparenta ser, apenas, desenvolvimento de uma discussão em andamento, pois pouco se refere a algo substancial sobre o projeto da “Casa” ou sobre o projeto de codificação da cor. Existe, no entanto, um fragmento bastante peculiar onde Flusser afirma: “O tema me fascina: estou lendo e consultando pessoas. Você conseguiu engajar-me” (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1987, p.1).

Esse é o primeiro indício do interesse de Flusser sobre cores e isso é relevante, pois momentos como este não são comuns. Menos de um ano depois, em uma carta de abril de 1988, Flusser escreve a Leonardo, organizador da “Casa da Cor”, apresentando uma proposta para o projeto e desenvolve a fundamentação teórica e histórica sobre a cor. É um documento longo que define a missão da instituição e seu título é sugestivo dessa intenção: “A cor como pretexto para uma nova visão de mundo”.

Na introdução, nomeada “Um exemplo de revolução conceitual em andamento: a física moderna”, Flusser observa que novas ciências, como a física quântica, propõem a existência de outras divisões do átomo que desafiam nossa concepção de realidade, e isso o leva a observar a falência da crença científica e sua busca por uma verdade concreta e assertiva do mundo, alicerçada na lógica das formas. Nesse sentido, afirma:

O velho sonho de encontrar-se uma desinência, última fronteira da realidade, origem única a partir da qual tudo pudesse ser matematicamente deduzido está ruindo. (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1988a, p.1).

¹ Os artigos nunca chegaram a ser publicados, mas estão agora disponíveis no arquivo digital Flusser

Esse novo caráter quântico que sugere uma natureza incerta da matéria a ser reconhecida através da forma, traz novos fundamentos para nossa noção científica. A teoria de Erwin Schroedinger propõe que a atenção do observador afeta o que é observado e desafia a prática científica que supõe que a atividade empírica é objetiva e infensa à mediação do pesquisador. Nesse sentido, Flusser afirma: “nasce então a perspectiva de uma ‘teia de inter-relações’ para a qual nenhuma das propriedades de qualquer uma de suas partes é fundamental.” (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1988a, p.1).

Considerando a objetividade da teoria como totalidade que se apoia na percepção da matéria através da forma, a cor surge como forma e, portanto, como indicativa da natureza material do universo. Observando esse preceito como uma totalidade científica, Flusser orienta sua análise:

Neste contexto cultural, a cor parece assumir um papel primordial, tanto como sinal indicativo quanto como signo que, mediante manipulação a ser recuperada e alicerçada em nova teoria, pode servir de agente acelerador do processo de construção de uma nova visão de mundo. É o que procurarei demonstrar a seguir. (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1988, p.1)

Na segunda parte da carta, intitulada “Dos gregos à neurofisiologia da visão: uma mesma e única tradição”, Flusser retoma as diferentes formas de nossa percepção e as características de estudo que a luz e a cor tomaram ao longo da história:

Empédocles, Platão, Plotino, e outros, acreditavam na existência de um “fogo visual” surgido de uma ação do olho humano sobre o “éter” que, mecanicamente, iria afetar as propriedades do objeto observado, colorindo-o. (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1988a, p.2)

Os gregos, portanto, já consideravam a condição de um observador ativo porém, essa posição não é unânime pois, atomistas como Demócrito, defendiam que:

eram os objetos os responsáveis pela emissão de “simulacros” de “radiação” às quais o olho humano era sensível. E havia, acima de tudo, um profundo desprezo pelas aparências. (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1988a, p.2)

A segunda afirmação teve maior domínio no cenário científico ao longo da história, tendo seu ápice na teoria óptica de Isaac Newton. Para essa teoria, o olho humano é um elemento passivo, não contabilizável na análise de fenômenos e a cor é, apenas, decorrência da luz.

Na terceira parte do documento, “A Lacuna que se perpetua: a cor como fenômeno cultural”, Flusser começa a propor um meio termo entre as duas hipóteses sobre luz e cor:

(...) entre a perspectiva ocidental do problema (cor como fenômeno ótico e fisiológico) e a oriental (cor como signo místico, indicativo transcendental), entre estes dois picos, há um vale enorme a ser explorado, o qual poderíamos chamar de 'a cor como logos, sistema de idéias (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1988a, p.3)

Para contestar o conceito grego, Flusser retoma as teorias de Karl Gerstner² e Friedrich Nietzsche. O primeiro afirma que nossos ancestrais gregos eram acromáticos, e observa que a capacidade de perceber a cor é adquirida com o tempo; o segundo afirma que os gregos eram acianoblépticos (cegos à cor azul) e propõe uma questão: "haverá evolução na percepção de cores?" (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1988a, p.4). No mesmo sentido, Flusser termina a terceira parte da carta frisando sua missão:

Se pudermos decodificá-las (as cores) como sistema de ideias, no âmbito de uma (ou várias) Teoria Cultural da Cores, e afastarmos-nos da ameaça platônica do desprezo às aparências, então talvez consigamos, de um só golpe, explicar tudo isso. E afirmar, ao lado de Gerstner, 'Que as cores só se tornaram cores após havermos formado, em nosso consciente, um processo que ainda não foi acabado e, provavelmente, nunca o será. (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1988a, p.4).

Na quarta e última parte da carta nomeada: "De Goethe para frente: o lugar do sujeito" Flusser lembra as teorias da cor de Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling que elaboram, com maior profundidade, a questão do observador ou sujeito ativo. Baseado nas similaridades entre as duas teorias e sua própria posição, Flusser observa:

Esta premissa de que o olho humano produz cores (o que está posto de forma diametralmente contrária à visão de Newton) devolve, aliás numa antecipação muito moderna, o lugar do sujeito. (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1988a, p.4).

O retorno do sujeito, agente de modificação do observado, representa para Flusser:

a idéia de recuperar, ou recriar, renovar as relações inter-subjetivas (alterando-se, destarte, a ontologia ainda em vigor) para, a exemplo da 'teia de inter-relações' da física moderna, sugerir o aparecimento de uma 'teia de inter-subjetividade' que contenha os mesmos princípios intrínsecos de dinâmica e não-redutibilidade a qualquer uma de suas partes. Ficaria assim afastada, em definitivo, a visão enganosa de uma 'cor em si' para que esta pudesse então, liberar, ser transmutada em sistema interativo, interligando a todos numa perspectiva renovada. (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1988a, p.5).

² Designer, artista e autor sueco. Um dos principais pesquisadores do projeto da "Casa da Cor" ao lado de Flusser

No entanto, como poderíamos navegar por tal “rede de intersubjetividades”? A sugestão de Flusser seria gerar um código de cores “denotativo, unívoco, porém rico de significado” (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1988a, p.5) e termina dizendo que “A aprendizagem de um Código de Cores, tão mais rico, complexo, implicaria nova especialização cerebral e diferentes sinapses.” (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1988a, p.5). A conclusão da proposta da “Casa da Cor”, na quinta e última parte do documento, propõe a instituição de um espaço cultural que explora “uma realidade que desponta”:

Neste novo centro, banco de dados de tudo aquilo que se sabe acerca da cor, e que propõe a comunicação via sensações, não é apenas a cor que se espera fazer compreender. Ao tomá-la como pretexto, é uma nova medida da interação e da integração dos seres entre si e com o mundo que os rodeia e que a Casa da Cor pretende articular., (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1988a, p.6)

O prospecto do projeto era otimista e, até o fim de 88, Flusser conseguiu trazer novos colaboradores que, nas reuniões mensais, elaboraram a base teórica do projeto e propuseram planos a serem desenvolvidos. Um dos mais ambiciosos, provavelmente, foi o projeto do “Colorarium”, uma estrutura descrita como:

(...) o conteúdo central da “Casa da Cor” (...) ao qual pode visualizar todos tipos de processos (por exemplo na história, em biologia ou afins) (...). Assim a informação pode atingir uma qualidade nunca antes vista (...) o “Colorarium” pode vir a se tornar uma estrutura tão grandiosa quanto o Céode em Paris, e assim se tornar um ícone da cidade de São Paulo. (Traduzido do original³; Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1989a, p.1)

Em novembro do mesmo ano, Andreas Muller-Puhler, editor de Flusser em sua fase europeia, envia uma carta a Philippe expressando seu interesse no projeto e propondo a possibilidade de uma distribuição europeia do material publicado pela instituição (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1988b, p.1). Evidentemente, os colaboradores do projeto gozavam de enorme liberdade em seu trabalho durante seu período inicial e o horizonte demonstrava poucos limites. No entanto, em meados de 89, o projeto começa a apresentar sinais de descompasso em sua missão.

Em novembro de 88, Philippe menciona, em carta a Flusser, um encontro “fortuito com Arnaldo Hauptman⁴”, que teria afirmado apoio total ao projeto, caso construísse uma “Casa da Cor CONCRETA” (grifo original) (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1988c, p.37). Em um momento posterior, a BASF menciona que deseja rever o projeto do “Colorarion” antes de submetê-lo a outros patrocinadores. Flusser conclui que “o poder de decisão passou para as mãos da BASF” (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1989b, p.1), o que não lhe interessava.

3 Texto original: “the nuclear content of the ‘Casa da Cor’ (...) which can visualize all kinds of processes (for instance in history, in biology, or in whatever) (...). Thus information might reach a quality as has never been seen before (...) the ‘Colorarium’ could also become a structure as big as the Céode in Paris, and thus a paramount symbol for the city of São Paulo.”

4 Principal representante da BASF dentro do projeto da Casa da Cor

De fato, a pesquisa de Flusser tratava da cor com grande abrangência, considerando-a em diversos âmbitos, seja a cor como manifestação química enquanto luz, até expandir-se como fenômeno psíquico e cultural. Entretanto, como empresa da indústria química, à Basf só interessava a cor em sua concretude de pigmento. Tal divergência de interesses talvez explique uma ocorrência quando, em uma reunião em São Paulo, Philippe pede a Flusser que fale sobre “cores naturais e digitais” ao invés do “código das cores”. Tal ação desagradava Flusser que muda o tom de suas cartas, demanda explicações a Philippe e termina dizendo: “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)

Após esta carta, a relação entre os dois se perturbou, e a única correspondência posterior de Flusser foi o envio de documentos relacionados à organização técnica da instituição, tendo o clima de amizade e cooperação desaparecido por completo. Da mesma forma como não é possível recontar o primeiro contato de Flusser com o projeto da “Casa da Cor”, também não é possível entender a maneira como ele se desligou do projeto.

O MISTÉRIO DAS APARÊNCIAS

“Toda teoria, caro amigo, é cinzenta, e verde a árvore dourada da vida.” nos lembra Flusser na fala do Diabo. Em seu artigo “Imagens e cores”, Flusser discorre com maior detalhe sobre o viés da ciência ocidental e ao discriminar forma e conteúdo, afirma: “O propósito do olhar teórico (da filosofia e da ciência) é limpar a forma da impureza da aparência (o triângulo da impureza do verde), isto é: descobrir a forma.” (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1989a, p.1).

O pensamento científico ocidental opera uma fragmentação do objeto observado que prejudica sua percepção fenomenológica. A fim de demonstrar tal processo, Flusser usa como exemplo um triângulo verde:

(...) as idéias vistas pelo olhar teórico são incolores. São elas ‘formas’, isto é os contornos dos fenômenos percebidos visualmente. Por exemplo: percebemos visualmente triângulo verde, e abstraímos disto teoricamente a forma triangular para um lado, e a cor verde para o outro lado. (...) A dialética ‘forma / conteúdo’, estabelecida pela nossa tradição, tem por consequência outra dialética, a entre quantidade e qualidade. (...) Basta dizer que ‘formalizar’ e ‘quantificar’ se tornaram atualmente quase sinônimos, e que as ciências, ao procurarem pela forma ‘por detrás’ das aparências, quantificam (e portanto desqualificam) progressivamente o mundo (e o homem no mundo). (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1989a, p.1-2)

Gera-se assim uma:

cegueira fenomenológica” que é responsável, nefastamente, pela divisão da nossa cultura em ‘cultura mole’, qualificadora de um lado, e ‘cultura dura’, quantificadora do outro. Responsável, nefastamente, pela distinção tipicamente ocidental entre ciência e arte.” A arte então “seria

vítima da ‘ficção’, do fingimento, e ciência e filosofia seriam busca da verdade, (ou pelo menos da eliminação progressiva do erro) (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1989a, p.2).

Na prática atual da ciência instaura-se uma crise, visto que nosso buscar científico é insuficiente para a apreensão de uma verdade empírica pois: “A tradição ocidental não parte da vivência concreta, mas do modelo ideológico pré-concebido.” (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1989a, p.1). No entanto, Flusser nos lembra que, apesar de visualizarmos a prática da ciência de forma dicotômica, em sua efetividade, arte e ciência se permeiam mutuamente:

A quantificação ‘teórica’ invade o fazer artístico (veja-se a perspectiva renascentista, a múltipla perspectiva em Cézanne, e o cubismo, para falarmos apenas em pinturas). E a qualificação ‘fictícia’ invade o fazer científico (veja-se as hipóteses que são ficções por mais que Newton queira negá-lo). (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1989a, p.2).

Na ausência dessa comunhão, seria mais eficiente aplicar, desde o princípio, uma prática que visasse tanto a quantificação quanto a qualificação em nossas investigações científicas. Esse objetivo prevalece nas intenções de Flusser em relação ao projeto da codificação das cores, no entanto, é necessário compreender sua visão sobre o papel social da cor.

Inicialmente, Flusser usa exemplos de sociedades diferentes para exemplificar o uso da cor na cultura humana e destaca os períodos intercalares entre coloração e monocromatismo ao longo da história. Tal discrepância é recorrente ao longo da história humana onde se observa, por exemplo, a relativa colorização da Idade Média em “violenta oposição à ideologia monástica e escolástica dominante”, ou a abundância da cor no início do século XX em movimentos artísticos como o impressionismo e pós-impressionismo, contrapondo-se à industrialização que fazia prevalecer a cor do carvão. Flusser destaca assim que há dificuldade para traçar correspondências entre o pensamento de dada época e suas predominâncias estéticas, o que dificulta a formação de uma teoria da cor:

Períodos de alta coloração tem sido seguidos por períodos relativamente monocromáticos, sem que se possa constatar oscilação correspondente nas ‘ideologias’ então dominantes. Toda teoria cultural da cor parece pois condenada ao fracasso, em vista da complexidade do processo. (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, s.d 2, p.2)

Flusser propõe assim uma análise empírica do uso da cor na cultura e observa que tal fenômeno não possui caráter universal, pois cada cultura possui sua própria configuração e uso de cor. Lembrando que Flusser escreve os artigos citados entre os anos de 1987 e 1989, observa-se que coloca em oposição as duas configurações de cor que predominavam em sua época, o uniformismo de países comunistas e ditaduras e a multi-coloração dos países capitalistas, relação especialmente visível na cidade de Berlim. Torna-se assim possível estabelecer uma relação entre cor e entropia:

Embora não disponhamos de teoria cultural da cor, dispomos de outra teoria que ajuda explicar isso: O segundo princípio da termodinâmica implica que todo sistema fechado tende para a distribuição de meios mais uniformes, (Provável), dos seus elementos. (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, s.d 2, p.3).

Flusser propõe que um ambiente fechado tem a tendência mais provável de distribuir sua energia de forma homogênea ao longo do tempo no entanto, ainda assim existe a possibilidade da ocorrência de um evento menos provável capaz de causar distúrbios na distribuição de energia, gerando pequenas ilhas de distribuição desigual e, portanto, mais entrópicas.

Sob o contexto moderno da industrialização, Flusser aponta a contradição de países comunistas tal como Berlim Oriental e China que apresentam uma cultura monocromática para designar sistemas de distribuição econômica uniforme. A inserção de cores em tais culturas seria assim disruptiva da ordem vigente visto que: "A cor parece funcionar, tanto em Berlim oriental quanto na China, como fator des-militarizante, por des-uniformizante." (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, s.d 2, p.3). Porém:

A maior concentração de coloração cultural, (e de capitais), se encontra em Manhattan. Ora, tal concentração de cores resulta, por salto dialético, em uniformização de segunda ordem. Em vez de informarem, as cores aglomeradas passam a redundantes. (...) Tal coloração excessiva impede que se receba informação qualquer (...). Em outros termos: aglomeração de cores uniformiza tanto quanto o cinza. (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, s.d 2, p.4)

Curiosamente, o excesso de cor acaba por gerar uma nova forma de uniformização. Visto que a informação se encontra nas diferenças comparativas, um ambiente supra-informativo dificulta a capacidade para observar diferenças e, conseqüentemente, acaba por gerar nova forma de cegueira fenomenológica.

(...) as próprias ilhas neguentrópicas formam sistemas: parcialmente abertos e parcialmente fechados. Enquanto sistemas abertos tais ilhas tendem para voltarem à correnteza geral da entropia. Exemplo: as galáxias, os organismos e os cérebros acabarão mergulhando na tendência rumo à distribuição de mais em mais provável dos elementos do universo. E enquanto sistemas fechados tais ilhas tendem, elas também, rumo a distribuição provável. São elas informações que tendem (como toda informação) a se desinformarem, a se uniformizarem. (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, s.d 2, p.4)

Ilhas neguentrópicas podem ser coloridas, as roupas de seus moradores são mais vibrantes do que a de moradores de lugares positivamente entrópicos, ou seja, os sistemas culturais e políticos não respondem de modo homogêneo à utilização de cores que, definitivamente, não são catalogáveis de modo unívoco e exigem uma Teoria Geral da Cor para que seu uso possa corresponder à informação necessária à cultura.

Ao refletir sobre a possibilidade de aproximar a aplicação da Teoria Geral dos Sistemas e da Segunda Lei da Termodinâmica a uma Teoria Geral das Cores, levou o filósofo a verificar o descompasso que a cultura pode apresentar quando procura adaptar a cor à diversidade política que acompanha suas tendências no período pós-guerra. Entretanto, uma Teoria Geral das Cores deve compor o panorama da cultura e é atravessada pelos sintomas daquele panorama e pode parecer contraditória, se não formos capazes de observar a tônica dos descompassos da cultura e das cores.

Estabelecida a relação entre cor e entropia, podemos agora entender como Flusser vê o funcionamento de um código de cor. Nesse sentido, demonstra como o código de cor poderia ser interpretado através de um filme hipotético que representa a história do Império Romano, só que ao invés de atores e cenários, se utilizaria cores para representar aspectos importantes da sociedade romana: “Designemos o amarelo ao ‘espaço privado’ (res privata), e o vermelho ao ‘espaço público (res publica).”⁵ (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, s.d 1, p.3).

A princípio, as cores seriam dispostas em tal configuração: “Ao início do filme teremos sete manchas amarelas cercando uma maior vermelha (as sete colinas que cercam o fórum)”⁶ (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, s.d 1, p.3). Esta disposição não é permanente pois, conforme o tempo passa, a interação entre as cores adquire novos tons. A imagem vai assim evoluindo de acordo com a interação das cores e, em determinados pontos da história, novos personagens são inseridos.

[Há um terceiro espaço na situação a ser codificada, este sendo o “sagrado” (templum), ao qual designamos a cor azul. Mas as dimensões deste azul não se limitam apenas a um lugar determinado, apesar dele tender a se concentrar em um ponto chamado “Capitólio”, ele vai penetrar e invadir toda a imagem: a luz cerúlea põe-se em movimento, mas como será observável, em pouco tempo, resultará distinções claras. A conjunção entre o ponto vermelho central e azul que invade logo toma forma, novos corpos chamados “magistério” e “ministério”, ambos coloridos com tons de vermelho e azul, embora em proporções diferentes. (Traduzido do original ; Arquivo Vilém Flusser São Paulo, s.d 1, p.3)

E através da relação que se forma entre personagens, novos significados começam a surgir espontaneamente.

Há um terceiro espaço na situação a ser codificada, este sendo o “sagrado” (templum), ao qual designamos a cor azul. Mas as dimensões deste azul não se limitam apenas a um lugar determinado, apesar dele tender a se concentrar em um ponto chamado “Capitólio”, ele vai penetrar e invadir toda a imagem: a luz cerúlea põe-se em movimento, mas como será observável, em pouco tempo, resultará distinções claras. A conjunção entre o ponto vermelho

⁵ Texto original: “Let us call yellow the color of the ‘private space’ (res privata), and red the color of the ‘public space’ (res publica).”

⁶ Texto original: “At the beginning of the film we will have seven small yellow spots surrounding a bigger red one (the seven hills surrounding the forum).”

central e azul que invade logo toma forma, novos corpos chamados “magistério” e “ministério”, ambos coloridos com tons de vermelho e azul, embora em proporções diferentes. (Traduzido do original ⁷; Arquivo Vilém Flusser São Paulo, s.d 1, p.3)

E através da relação que se forma entre personagens, novos significados começam a surgir espontaneamente.

Essa rede onde as três cores continuam a seguir paralelamente sem se misturarem dará seguimento à cena, tal configuração será entendida como a “Lei Romana” sem tal sentido estar codificado: seu significado terá surgido espontaneamente. (Texto traduzido do original ⁸; Arquivo Vilém Flusser São Paulo, s.d 1, p.4)

A interação entre tais elementos se intensifica de acordo com o aparecimento de novos personagens na cena e, em decorrência, da interação entre seus elementos:

(...) o surgimento espontâneo de significados aumentará com frequência (...). No entanto será necessário novas intervenções e adaptações no código conforme o cenário inicial aumentar e invadir os arredores ainda cinzentos. Por exemplo: uma cor especial (verde, por exemplo) deverá ser selecionada para significar “influência grega”, e essa cor logo irá sobrepor o azul, se misturar com o amarelo, mas deixará o vermelho praticamente intacto. Outro exemplo: mais uma cor (violeta por exemplo), significa “influência judaica”, e conforme ela for se espalhando ela irá se combinar com vermelho e amarelo para formar uma mistura que espontaneamente se chamará “Cristandade”. (Traduzido do original ⁹; Arquivo Vilém Flusser São Paulo, s.d 1, p.4)

As mudanças acarretadas pelas interações entre cores, acabam por mudar todo o cenário, resignificando seus elementos.

O filme termina quando as três cores originais, vermelho, amarelo e azul, tiverem perdido seu significado original através de sua mistura e sobreposição. O Império Romano irá desaparecer pois seus elementos primários terão perdido o significado indicado pelo código inicial. (Texto traduzido do original ¹⁰; Arquivo Vilém Flusser São Paulo, s.d 1, p.4)

7 Texto original: There is a third space within the situation which needs codification, namely the ‘sacred’ one (templum), and let us choose blue to mean it. But this blue will not constitute a spot, although it will tend to concentrate on a point called ‘Capitol’, it will instead penetrate the whole picture: a bluish light will be set in motion, but will be seen, very soon, to result in rather clear distinctions. The link between the central red spot and the perminging blueness will take definite shapes called ‘magistorium’ and ‘ministerium’, both neatly colored red and blue, but each in different proportions.”

8 Texto original: “This web of threads wherein the three colors go side by side without intermingling will involve the scene, at it will mean Roman law without having to be specifically codified in that sense: the meaning will have arisen spontaneously.”

9 Texto original: “those spontaneous meanings will emerge with increasing frequency (...). However, it will be found that ever new coding interventions will be required as the initial scene spreads and invades the gray surroundings. For instance: a special color (green for instance) will have to be chosen to mean ‘Greek influence’, and this color will then be seen to dominate over the blue, to mingle with the yellow, but to leave the red almost untouched. Another example: a further color (for instance violet, will have to mean ‘Jewish influence’, and as it spreads, it will combine with red and yellow to form a blend which will spontaneously mean ‘Christian.’” (tradução livre)

10 Texto original: “The film will end when the original three colors red, yellow and blue will have lost their original meaning through mixture and overlapping. The Roman empire will be seen to disappear because its primitive elements will have lost their codified significations.”(tradução livre)

Pode-se observar que a forma como lidamos com dados, possui alguma semelhança com a proposta do uso da cor de Flusser. Com o desenvolvimento do poder computacional de microchips que dominou as últimas décadas, houve a necessidade de desenvolver a capacidade gráfica de tais aparelhos, a fim de tornar a interface mais intuitiva, menos técnica e mais atraente ao consumidor. Tal empreendimento teve tanto sucesso que, hoje, aparelhos computacionais não são mais vistos como aparelhos técnicos, mas são comuns em nosso cotidiano.

A interface do computador não é apenas uma superfície que media a interação entre pessoa e máquina, entre linguagem computacional e linguagem humana, mas é responsável pelo agrupamento e organização das partículas zero dimensionais (bits e letras do alfabeto, por exemplo) que originam as imagens sintéticas e técnicas. É devido ao desenvolvimento da tecnologia gráfica digital que diversificamos nossos métodos de visualização de dados, das planilhas e “spreadsheet” bidimensionais para gráficos e simulações multidimensionais.

Existe, assim, um movimento de reconstituição da forma, dimensão por dimensão, que os computadores realizam e que responde à tradição da análise científica que abstrai dimensões. Nesse contexto, a manifestação da cor funciona além de seu caráter estético. Nossa atual interpretação da cor, segundo Flusser, a aborda como um código conotativo, ou seja, “todo elemento do universo de significado pode ser representado no código por mais de um símbolo, e todo símbolo no código pode significar mais de um elemento no universo.”

A vantagem dos códigos denotativos é que são claros, (excluem interpretações), e sua desvantagem é que transmitem informações relativamente pobres de significado. A vantagem dos códigos conotativos é que as informações transmitidas podem ser densas em significado, (já que os vetores de significado se recobrem mutuamente e se intensificam), e sua desvantagem é que tais códigos permitem erros, (interpretações divergentes). (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, s.d 3, p2)

No entanto, dentro do sistema computacional do digital, a cor se torna quantificável e calculável.

Algoritmos introduzidos em computador são transcodificados de números em digitais, e depois projetados em tela sob forma de pontos, linhas e planos. Tais projeções podem ser coloridas, (os símbolos de quantidades podem ser qualificados). O computador pode, em seguida, variar os algoritmos, ‘calculá-los’. Pode manipular os pontos coloridos, as linhas coloridas, os planos coloridos, e dar assim origem a novas formas coloridas. Em alguns casos, tais novas formas coloridas podem ser inteiramente inesperadas, isto é: altamente informativa (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, s.d 3, p. 2).

É possível assim fazer com que sua interpretação corresponda a um código que atinge um meio termo entre o mundo teórico e o mundo artístico. Assim consolidam-se ambas dimensões, superar a deficiência de nossa prática científica e curar nossa cegueira fenomenológica.

O problema fundamental que se opõe às tentativas de matematizar os códigos de cores é o fato que as cores são símbolos de qualidade, quando os números são símbolos de quantidade. De fato: códigos de cores claros e distintos, (códigos que sejam denotativos), seriam instrumentos poderosos para qualificar quantidades, e para quantificar qualidades. (...) Os códigos denotativos das cores seriam pois instrumentos poderosos para tornar a ciência 'estética', e para tornar a arte 'racional', seriam instrumentos para sintetizar ciência e arte. Elaborar tais códigos é pois tarefa tanto da ciência pura e aplicada, quanto da arte. (Arquivo Vilém Flusser São Paulo, s.d 3, p.2)

É necessário notar que, apesar de Flusser recontar a história do império romano como exemplo, a técnica que elabora não deve ser utilizada como ferramenta de representação histórica. Ao usar um pedaço da história para exemplificar o funcionamento do código da cor, sua intenção foi exemplificar seu poder de simular interações e mediações comunicativas em grande escala. Caso uma simulação fosse realmente feita com a mesma configuração inicial, o resultado provavelmente seria diverso daquele que conhecemos em nossos livros. Isso é consequência direta da relação entre cor e entropia, a aplicação do código da cor como proposto por Flusser gera simulação de um ambiente fechado ou semiaberto e a ele adicionam-se elementos atuantes que modificam a distribuição de energia no espaço e, portanto, mudam as relações vigentes e transformam-se as características políticas do cenário.

Nossa práxis atual de colorização de gráficos para visualização de dados também tem seu poder informativo, pois as cores explicitam as relações entre dados. No entanto, tal resultado é consequência de nossa necessidade de fazer sentido à informação de quantidade, tendência que não se diferencia de nossa necessidade de ficcionalizar nossa teoria para torná-la apreensível.

Quando fazemos projeções futuras a partir de dados trabalhamos, em grande parte, com sistemas fechados ou com grande quantidade de informação redundante, tal como simulações geográficas ou do mercado financeiro. A técnica de Flusser explora situações mais complexas e atuaria em áreas de maior incerteza, tal como geopolítica e a própria comunicação.

Em uma cultura com grande apreço pela segurança de um planejamento futuro, tal como a cultura global atual, o valor do código de cor de Flusser poderia vir a ser questionado, no entanto tal contexto tem mudado radicalmente. Vivemos em uma era supra-informativa na qual nossa riqueza de informação é tanta, que ela nos cega em segunda ordem. Gera-se assim um novo cenário de incerteza, que nossa prática científica atual não consegue acompanhar. Dentro do vocabulário de Flusser, podemos dizer que temos enriquecido o jogo, mas não o jogamos em seu devido potencial. O código de cor seria assim um novo dado que nos possibilitaria, não apenas continuar a jogar no tabuleiro, mas a transcendê-lo.

CONCLUSÃO

Com o objetivo de criar uma ciência concreta, Flusser propõe a cor como matriz dessa concretude, mas sugere que é necessário superar:

- 1) o idealismo de Platão que separou o domínio das ideias do plano sensível;
- 2) o realismo de Aristóteles que criou a dicotomia lógica entre matéria e forma;
- 3) o rigor medieval que transformou a ética em bruma e encobriu o poder pela moral dos bons costumes,
- 4) o devaneio de Renè Descartes que, para alcançar a pura substância, dividiu mente e corpo, razão e sensação,
- 5) a alucinação do século XIX que transformou a invenção na lógica reprodutiva da industrialização em série,
- 6) a reprodução das cores de neon que se confundiram com coloração, mas a transformaram em redundância sensível.
- 7) a tendência que transformou a criação e a invenção que caracterizam o homem entre todas as espécies vivas, em um programa cibernético

Essas tendências devem ser superadas porque ao se uniformizarem, acabam por desinformar, São manifestações de uma ciência que se entende como percepção totalizante de mundo, mas produz reducionismos daquilo que é concreto, embora complexo. Frente às novas formas como lidamos com dados, parece não existir época melhor para rever o potencial que Flusser via nas cores como sistema de informação.

REFERÊNCIAS

Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Carta de Flusser à Phillipe. 22 de julho de 1987, p.1. Cor_32_6-CASA DA COR. . Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=974>. Acesso em: 08/11/2019.

Arquivo Vilém Flusser São Paulo. A cor como pretexto para uma nova visão de mundo. 24 de abril de 1988, p.1-6. Cor_32_6-CASA DA COR.. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=974>. Acesso em: 08/11/2019.

Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Carta de Andreas Muller-Puhler a Phillipe . 1 de novembro de 1988, p.1. Cor_32_6-CASA DA COR.. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=974>. Acesso em: 08/11/2019.

Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Carta de Philippe Henry a Vilém Flusser. 23 de novembro de 1988, p.37-42. Cor_32_6-CASA DA COR.. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=974>. Acesso em: 08/11/2019.

Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Color code: ad memoriam part 3. 1 de abril de 1989, p.1. Cor_32_6-CASA

DA COR. . Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=974>. Acesso em: 08/11/2019.

Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Carta de Flusser à Phillipe. 17 de junho de 1989, p.1. Cor_32_6-CASA DA COR. . Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=974>. Acesso em: 08/11/2019.

Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Imagens e cores. [Agosto de 1989] p.1-3. CASA DA COR_CONFERENCE ESSAYS. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=974>. Acesso em: 08/11/2019.

Arquivo Vilém Flusser São Paulo (s.d 1) . Coloration replacing formalization. Sem data, p.1-5. CASA DA COR_CONFERENCE ESSAYS. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=974>. Acesso em: 08/11/2019.

Arquivo Vilém Flusser São Paulo (s.d 2). Reflexões sobre a “Casa da Cor” a construir em São Paulo. Sem data, p.1-7. CASA DA COR_CONFERENCE ESSAYS. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=974>. Acesso em: 08/11/2019.

Arquivo Vilém Flusser São Paulo (s.d 3). A cor no mundo pós-moderno. Sem data, p.1-3. CASA DA COR_CONFERENCE ESSAYS. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=974>. Acesso em: 08/11/2019.