

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

NIVALDO MEDEIROS DIÓGENES

**OS BRANCOS DO DESASSOSSEGO:
A DOUTRINA DAS CORES SEGUNDO JOSÉ SARAMAGO**

São Paulo
2008

NIVALDO MEDEIROS DIÓGENES

OS BRANCOS DO DESASSOSSEGO:
A DOUTRINA DAS CORES SEGUNDO JOSÉ SARAMAGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras

Orientadora: Profa. Dra. Aurora Gedra Ruiz Alvarez

São Paulo
2008

NIVALDO MEDEIROS DIÓGENES

OS BRANCOS DO DESASSOSSEGO:
A DOCTRINA DAS CORES SEGUNDO JOSÉ SARAMAGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dr^a. Aurora Gedra Ruiz Alvarez
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dr. Luiz Camilo Lafalce
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profa. Dr^a. Raquel de Sousa Ribeiro
Universidade São Paulo

À minha esposa, Patrícia, que sempre zelou por mim enquanto eu zelava por esse trabalho; aos meus pais, Soniaurea e Ouronato, pelo constante incentivo e apoio.

Agradecimentos

Agradeço à Professora Aurora Gedra Ruiz, pela orientação zelosa que transpôs as margens do acadêmico.

À Professora Lílian Lopondo, pelo constante interesse no andamento da dissertação.

À Professora Raquel de Sousa Ribeiro, pelas considerações salutares para o aprofundamento da pesquisa.

Ao Professor Luiz Camilo Lafalce, pelas observações percucientes e pelos puxões de orelha amigos.

À Secretaria de Educação do Estado de São Paulo pela Bolsa Mestrado concedida.

À minha eterna companheira Patrícia que me enchia de mimos enquanto eu mimava o trabalho.

*De manhã
gosto de amora na boca
o vermelho selado
na ponta dos dedos*

*Das cores
saem os pensamentos.*

Fernando Paixão

Resumo

Esta dissertação apresenta um estudo acerca da utilização das cores na literatura. Para tanto, vale-se das análises de dois romances do escritor português José Saramago: *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez* com o objetivo de evidenciar como são construídos os sentidos a partir da resignificação dos simbolismos das cores. Fundamentada nas concepções teóricas sobre a cor, tem-se uma primeira proposta das invariantes no uso das cores na literatura. Por fim, destaca-se, também, o caminho para se atingir os discursos existentes no interior dos cromas.

Palavras-chave: José Saramago; Romance; Literatura Portuguesa; Discurso das cores; Símbolo.

Abstract

This dissertation presents a study concerning the use of the colors in the Literature. For so much, it is been worth of the analyses of the Portuguese writer's two romances José Saramago: *Rehearsal on the Blindness* and *Rehearsal on the lucidity* with the objective of evidencing how the senses are built starting from the new signification of the symbolism of the colors. Based in the theoretical conceptions on the color, a first proposal is had as for the invariable use of the colors in the literature. Finally, it stands out, also, the road to reach the existent speeches inside you crome them.

Words-key: José Saramago; Romance; Portuguese Literature; Discourse of the colors; Symbol.

Sumário

| | |
|---|-----|
| 1. Introdução | 01 |
| 2. Por uma definição do uso da cor na literatura | 06 |
| 3. Da cor à renovação dos sentidos do simbolismo da cor | 35 |
| 4. O branco em <i>Ensaio sobre a cegueira</i> | 45 |
| 5. O branco em <i>Ensaio sobre a lucidez</i> | 97 |
| 6. Considerações Finais | 154 |
| 7. Bibliografia | 164 |
| 8. Webgrafia | 168 |

1. INTRODUÇÃO

José Saramago é, indubitavelmente, um dos maiores escritores da literatura pós-modernista portuguesa. No entanto, só depois de ganhar o prêmio Nobel de literatura, em 1998, com *Ensaio sobre a cegueira*, é que conquistou espaço definitivo e respeito da crítica literária. Depois disso, escreveu mais onze romances, totalizando vinte e cinco livros publicados. Há inúmeros estudos acerca de sua obra e vários artigos que tratam de sua trajetória. Ele é conhecido pelo seu texto bastante peculiar e de difícil leitura, com parágrafos extensos, sinais de pontuação que são substituídos por vírgulas ou pontos finais e diálogo contínuo com os seus próprios textos.

Isso não implica, porém, que exista um distanciamento entre os romances e os leitores. Ao contrário, o sucesso espanta o próprio autor que lança um questionamento a respeito disso, ousando, inclusive, respondê-lo:

Sugiro uma investigação nesse sentido: por que livros que realmente não são de leitura fácil tiveram e continuam a ter tantos leitores, sendo tão evidente que o autor não faz concessões de qualquer espécie? (...) Ouso pensar que os leitores encontrem nesses livros, não digo uma resposta, mas os ecos das suas próprias inquietações e, sendo assim, não permitem que as dificuldades os vençam. (*apud* CALBUCCI, 1999, p. 14)

Vale ressaltar, ainda, que, ao lado de tamanha densidade em sua literatura, existe algo que é marcante, assim como a estrutura textual de seus romances. Saramago é um autor minucioso na escolha das palavras que constituem o seu discurso. Os parágrafos, embora abordem, muitas vezes, questões complexas, partindo para discussões metafísicas, políticas, ontogênicas, deixam ver um universo corriqueiro, com pessoas comuns, apesar da falta de uma denominação evidente para elas.

Nesse sentido, a sofisticação de sua arte está formalmente em partículas menores, mas tão grandes em significação que dezenas de produções acadêmicas

não teriam condições de encerrar tal discussão. Diante desse quadro, o que pretenderia mais uma dissertação, sem correr o risco de repetir o que já foi demonstrado quanto à sutileza na literatura de José Saramago?

Somos testemunhas de uma era muito diferente daquelas em que nossos antepassados viviam. Cada vez mais, as incertezas, a falta de uma utopia e a particularização no modo de viver do homem imputam, na sociedade pós-moderna, a carência de uma autoconsciência. Raquel de Sousa Ribeiro vai mais além, alertando-nos sobre a existência de uma crise no conceito de Ser:

na medida em que a essência, a impenetrabilidade, a estabilidade que têm caracterizado o Ser estão ameaçadas com essas descobertas [relativas à engenharia genética]. A possibilidade de pessoas não confiáveis do ponto de vista ético ou moral terem acesso a essas técnicas também é preocupante. Instala-se, por conseguinte, também a crise ontológica. Esta situação de crise tem seu aspecto positivo, uma vez que apresenta uma consciência aguçada das limitações da visão antropocêntrica prevalecente bem como os meios que se vale (subjetividade, idiosincrasia, linguagem, convenção, cultura entre outros). (RIBEIRO, 1998, p. 146)

Dessa forma, partimos para uma leitura da obra de José Saramago, observando a discussão que a mesma traz em torno de tais questões (o homem, a sociedade, a falta de uma utopia), não esquecendo, por outro lado, de salientar se há ou não uma renovação artística aplicada aos sentidos do texto. Sabemos que Saramago fora influenciado pelo Neo-Realismo e pelo Realismo-Naturalismo, mas buscando uma identidade para o seu texto, parece que a utilização insólita das cores que recobrem os discursos de duas de suas obras pode ser o recurso artístico responsável tanto pela ampliação das possibilidades significativas, quanto por uma reflexão sobre a escrita e a sociedade pós-moderna.

Mais precisamente, intencionamos responder a uma questão que se faz presente. Por que Saramago utiliza a mesma cor branca para recobrir tanto uma cegueira, em *Ensaio sobre a cegueira* quanto uma maciça votação, em *Ensaio sobre a lucidez*? Conseqüentemente, necessitamos saber, também, se

há diferenças na significação desses “brancos”, nos respectivos romances, ou se têm o mesmo sentido?

Em busca de respostas para tais questionamentos, é preciso estudar, concomitantemente, o trato artístico dado às cores nos dois textos que serão analisados, assim como os arcabouços teóricos que tratam do fenômeno cromático na pintura e nas artes gráficas, uma vez que a carência de estudos da cor no universo literário poderia inviabilizar o desenvolvimento do nosso trabalho. Pretendemos buscar as invariantes no uso dos cromas para, ainda que de forma embrionária, teorizar o uso das cores na literatura.

Vemos, ainda, a necessidade de uma reflexão quanto ao vínculo entre a cor e o símbolo que pode gerar, amiúde, outras relações de sentido. Do arcabouço teórico referente aos símbolos, aproveitamos, também, os estudos sobre as cores, uma vez que o pensamento simbólico reúne, em um único elemento, a valoração conferida ao objeto e uma visão de mundo. Não podemos esquecer, no entanto, que a cor, inserida na estrutura textual literária, sempre é uma referência¹. Portanto, o trato artístico dado à cor pode proporcionar a ampliação das interpretações. Estas inovações são das mais variadas formas como, por exemplo, das relações sintáticas, morfológicas, fonéticas etc, portanto, dos elementos pertencentes à categoria da expressão com a do conteúdo, o semi-simbólico².

Com relação às obras de Saramago, fundamentamos nossa pesquisa com a contribuição dos percucientes estudos de Raquel de Sousa Ribeiro e Afonso

1 A cor é, a rigor, no texto, apenas um signo. Nesse sentido, só tem existência ao ser nomeada por alguém para que seja possível a apreensão da realidade (formação da imagem da cor). Ainda que seja possível visualizarmos a cor branca em nossas mentes, por exemplo, enquanto referência textual, ela normalmente é negra sobre uma folha em branco.

2 Para a pesquisadora Diana Luz Pessoa de Barros, a relação entre a expressão e o conteúdo deixa de ser convencional ou imotivada, pois os traços reiterados da expressão, além de “concretizarem” os temas abstratos, instituem uma nova perspectiva de visão e de entendimento do mundo (BARROS, 2002, p. 89). É neste sentido que tomaremos o vocábulo “semi-símbolo” nesta dissertação.

Romano de Sant' Anna, mais precisamente, a respeito da obra *Ensaio sobre a cegueira*. E, compreendendo, inicialmente, *Ensaio sobre a lucidez* como uma continuação de *Ensaio sobre a cegueira*, temos a extensão desses importantes suportes teóricos.

A presença da cor, como um elemento sugestivamente capaz de ampliar os sentidos de um texto literário, data de períodos imemoriais. Contudo, encontramos em duas obras de José Saramago um uso especial delas, que produz uma incessante sensação de estranhamento. A cada leitura dos respectivos textos, as interpretações se agigantam, sendo praticamente anulada a possibilidade de uma fruição desatenta e sugerindo-se, nesse sentido, a construção de um caravã para os discursos que transitam subjacentes às cores introduzidas no texto.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, temos o “branco” enquanto cor que protagoniza e é responsável por todo o desencadeamento das ações ao longo da narrativa. Ela recobre a figura de uma “cegueira branca”, isso é, uma moléstia que parece diluir as demais cores, transformando-as em um único croma e alegorizando a vida do homem no limiar: entre estar em um velho mundo fundado na reificação e uma nova proposta – construir um novo mundo, regido pela autoconsciência.

Em *Ensaio sobre a lucidez*, obra claramente baseada em *Ensaio sobre a cegueira*, como o título já insinua, temos uma votação maciçamente em branco, com mais exatidão, oitenta por cento da população votante. Diante desse quadro, o governo dito “democrático” decide por sitiar a cidade para encontrar o provável mentor da “vergonha nacional”, como assim consideram os políticos da situação. E, nesse sentido, iniciada pela cor “branca”, temos, mais uma vez, o desencadeamento das ações narrativas a partir de um aspecto cromatológico.

Inicialmente, aproximamos as teorias referentes à cor, mais especificamente, as de Luciano Guimarães (*A cor como informação*) e de Israel Pedrosa (*O universo*

da cor e Da cor à cor inexistente), ao universo literário. Com isso, propomos um protótipo teórico quanto aos níveis de uso das cores na literatura, que, pelo seu caráter embrionário, não pretende ser, em momento algum, um estudo definitivo.

Em seguida, perscrutamos a utilização das cores subjacentes ao símbolo, visto que é por meio de tais elementos que se pode realizar a construção de novos sentidos. Valemo-nos do embasamento teórico de Northrop Frye (*Anatomia da crítica*) acerca do uso do símbolo e dos estudos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, que discutem sobre a apropriação da cor pelo sujeito no momento da enunciação intrinsecamente relacionada ao inconsciente humano.

No primeiro momento de análise, examinamos a obra *Ensaio sobre a cegueira*, observando como as cores estão postas enquanto canal informativo, que pode ampliar e/ou expandir os sentidos. Em seguida, investigamos as cores em *Ensaio sobre a lucidez*, entendida, aqui, como obra artística que promove uma continuação, as cores podem ser trabalhadas e ressignificadas enquanto elementos artístico-literários evoluídos em relação aos de *Ensaio sobre a cegueira*.

E, por fim, traçamos as considerações finais, observando e reunindo as idéias mais importantes acerca da cor como nova construção ou, pelo menos, uma renovação literária. Saramago utiliza-as insolitamente em relação a outras narrativas e, nesse sentido, já somos provocados por um estranhamento ante essa presença. Fica, então, o resto do trabalho para as cores, uma vez que, enquanto nova forma de se ver e entender o mundo à nossa volta, elas podem permitir o nosso acesso à dimensão dos discursos.

2 . POR UMA DEFINIÇÃO DO USO DA COR NA LITERATURA

Somos escravos de luz, cor e som.
Fernando Paixão

As cores exercem um inegável poder que atua sobre a percepção humana e, conseqüentemente, sempre estão a seqüestrar nosso olhar diante das múltiplas realidades. Nesse sentido, as felizes palavras do poeta da epígrafe suscitam uma reflexão sobre as condições de uso da cor e as intenções que subjazem à sua escolha em alguns meios de comunicação que as exacerbam: como nas capas de revistas, nas campanhas publicitárias, nas embalagens, nas páginas da internet, nos programas televisivos, nos desenhos animados e outros.

A existência de um enorme arcabouço cultural no que tange à cor e sua representação imagética não é um mero acaso. Porém, é possível dizer que há, mesmo com tamanha quantidade de trabalhos, uma carência científica com relação à relevância das cores enquanto elementos constituintes no processo comunicativo estabelecido entre os sujeitos do universo da palavra.

A utilização da cor nos diferentes meios de comunicação não é objeto do presente estudo, mas um princípio norteador para a compreensão dos efeitos cromáticos da filigrana que constitui a malha comunicativa humana, isto é, a literatura. Assim, além do posto, e por força interacional, os elementos pressupostos que fazem parte desse processo de significação devem convergir e erigir, simultaneamente, o embasamento às reflexões aqui dispostas.

Não nos esqueçamos que uma cor, instalada como elemento constituinte no processo comunicativo, pode ser utilizada estrategicamente para atingir determinado objetivo, porque ela suporta desempenhar a função de texto (GUIMARÃES, 2000, p. 1) e possui um intrínseco poder significativo ao referir-se a uma “coisa” sem, em nenhuma circunstância artística, no caso da literatura, repetir o modo “como foi dito”.

Com essa capacidade inerente de múltiplas significações, uma cor fornece material para adentrarmos o universo da *dialogia*³ *cromática*. Torna-se necessário, para tanto, encontrarmos na mesma cor e, preferencialmente, em um mesmo texto, alguns procedimentos de utilização que contribuirão para a análise da formação processual significativa da cor. A computação destes dados poderá propiciar ao analista do texto literário uma primeira visualização das possíveis ideologias conferidas à cor no discurso.

Para bem elucidarmos as reflexões, pinçaremos dos exemplos que se seguirão algumas informações significativas para o nosso estudo, ainda que as mesmas se encontrem em um contínuo processo de reavaliação, pois, as cores sempre estão a ganhar novos sentidos de acordo com as sempre novas intenções do criador.

Observemos, inicialmente, a presença de algumas cores, nos textos, e como elas são utilizadas distintamente, possibilitando o levantamento das primeiras invariantes para o seu uso na literatura. Neste fragmento de *Ensaio sobre a lucidez*, que marca o dia de realização da segunda votação imposta pelo governo, visto que a primeira teve um espantoso resultado, nas apurações, de setenta por cento dos votos válidos em branco e, conseqüentemente, foi cancelada, as cores são utilizadas de forma insólita:

Foi realmente um bonito dia. Logo de manhã cedo, estando o céu que nos cobre e protege em todo o seu esplendor, com um sol de ouro flamejando em fundo cristal azul, segundo as inspiradas palavras de um repórter da televisão, começaram os eleitores a sair de suas casas a caminho das respectivas assembleias de voto, mas, não obstante ir cada um por sua conta, com tanto apuro e diligência que ainda as portas não tinham sido abertas e já extensíssimas filas de cidadãos aguardavam a sua vez. (SARAMAGO, 2004, p. 102)

Saramago, a rigor, utiliza a referência de uma cor apenas, ou seja, o “azul”

3 Por dialogia entendemos como um espaço virtual em que duas forças (cores, no nosso caso) se relacionam e desse jogo estético criam sentidos no texto.

que recobre a imagem do “céu”, transparecendo um corriqueiro dia ensolarado.

Recebida assim, essa cor não teria valor artístico e, portanto, seria incapaz de ampliar os sentidos do texto literário. No entanto, ressaltemos, inicialmente, que a cor, na literatura, serve, também, como uma amálgama entre a imagem artística, a verossimilhança para o acontecimento e o conjunto da obra. Em *Ensaio sobre a lucidez*, há uma primeira votação desastrosa, em que, no dia de sua ocorrência, temos um clima completamente chuvoso, provocando um atraso por parte dos eleitores em suas respectivas zonas de votação. Com o resultado da apuração dos votos, aquele dia ficaria marcado na “história do país” ao ser declarado um empate entre três partidos que se candidataram. Contudo, o acontecimento mais espantoso ainda viria à tona, posto que setenta por cento dos eleitores, inexplicavelmente, votaram em branco. Diante de tal quadro, os integrantes do governo, confusos com a situação, determinaram outra data para a realização de uma nova votação.

O fragmento está inserido, portanto, nesse contexto – a segunda votação. Há que considerarmos que a escolha das cores amarelo, implícita com a utilização do símbolo “ouro”, e do “azul”, do “fundo cristal” (céu), sugerem uma contraposição, inicialmente, em relação ao cenário chuvoso e catastrófico da primeira votação. Em seguida, devemos ponderar também as significações que subjazem os símbolos do “ouro” e do “cristal”, eliminando, assim, qualquer possibilidade de entendermos a cena do excerto como uma mera coincidência ou, pelo menos, como uma utilização apenas simbólica e referencial das cores.

A escolha do símbolo “ouro”, dada “nas inspiradas palavras de um repórter”, sugere o conceito de riqueza, ou seja, um sutil aviso de que o dia está favorável para que a população vote expressivamente nos candidatos à eleição. No mesmo patamar, a substituição do elemento “céu”, pelo elemento “cristal azul”, sugere, também, algo que vale ser destacado. Pela seqüência na utilização das palavras do

repórter, não é a cor “azul” o mais relevante enquanto informação, mas sim o elemento “cristal” que, enquanto símbolo da sabedoria, transparência e, de certa forma, lucidez (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 303), sugere uma imposição ao eleitorado para que se assuma uma postura diferente em relação à “vergonhosa” e maciça votação em branco da primeira eleição.

Portanto, as cores, ainda no primeiro nível, das referências, não estão a serviço de imagens artísticas descontextualizadas do conjunto, ou seja, da obra literária como um todo. Dependendo da habilidade do escritor, no momento da criação literária, elas podem oferecer o acesso a uma nova dimensão do texto, isto é, ao alargamento de sentido, tendo em vista as múltiplas relações que o léxico escolhido pode estabelecer com o contexto. Segundo Norval Baitello Júnior, as cores se tornaram a grande mola propulsora dos meios de comunicação da atualidade e continuarão sendo, também no futuro, o grande fator de apelo das mensagens imagéticas (*apud*, GUIMARÃES, 2000, p. 1). Assim como, para nós, as cores na literatura também desempenham relevante função na busca dos significados.

Em um segundo nível de utilização, chamamos à atenção para o fato de que as cores, transpondo a função inicial de referência, podem, também, trazer à tona visões de mundo, relações de tempo e de espaço para os elementos referenciados. Na seguinte passagem de *Ensaio sobre a lucidez*, o “investigador”, com a missão de encontrar os culpados para a grande votação em branco, constrói um argumento fundamentado nos sentidos atribuídos às cores ao longo da história da humanidade, que pode ser visto a seguir:

No outro dia também votei [afirma o investigador], mas só pude sair de casa às quatro, Isto é como a lotaria, quase sempre sai branco, Ainda assim, há que persistir, A esperança é como o sal, não alimenta, mas dá sabor ao pão, (...) Se não era seu costume votar, porque é que votou desta

vez, Se a esperança é como o sal, que acha que deveria ser feito para que o sal fosse como a esperança, Como resolveria a diferença de cores entre a esperança, que é verde, e o sal, que é branco, Acha realmente que o boletim de voto é igual a um bilhete de lotaria, Que era o que estava a querer dizer quando disse a palavra branco (SARAMAGO, 2004, p. 46)

Notemos, aqui, uma distinção no uso das cores, posto que, no elemento “sal”, o “branco” é, inicialmente, uma referência inerente ao condimento, enquanto em “esperança” a referência, pela cor “verde”, só é possível através de uma relação que extrapola os limites do texto e recupera o extra-verbal. Assim, torna-se possível visualizarmos um embate, que ganha corpo ao encontramos o ponto de origem dessa disputa, isto é, a partir das distintas naturezas que subjazem à referência das cores desse fragmento e, conseqüentemente, parece haver aí uma ampliação dos sentidos.

Enquanto significação, o “branco” ainda não precisa ser questionado quanto à sua relação com o elemento “sal”, posto que, nesse primeiro momento, ela é de caráter ilustrativo. Por outro lado, há uma vinculação estranha entre o elemento “esperança” e a cor “verde” que, por sua vez, pode conter significados maiores.

Para que seja possível estabelecer um contato entre a cor “verde” e o elemento “esperança”, torna-se necessário, então, observarmos o simbolismo que serve como pano de fundo para essa relação. Visto que, dependendo do sentido que o autor pretende dar ao texto com a utilização deste recurso, a outra relação, o “branco” e o “sal”, pode assumir uma posição contratual ou polêmica dentro do discurso geral da cena.

O verde é a cor da esperança devido à regeneração da Natureza, da Primavera, e ele está associado à noção de germinação, de renovação, de expansão, ocultando as forças mais inconscientes do que conscientes, verdades mais irracionais do que racionais (ROUSSEAU, 2002, p. 34). Portanto, o valor conferido para a relação entre a cor “verde” e a “esperança” recupera um

conhecimento enraizado na consciência coletiva e dado como verdade inquestionável.

Com isso, ao observarmos a sugestiva aproximação entre a cor “verde” e o “branco”, surge um nó em torno do valor conferido às cores no discurso desse fragmento. Uma vez que o “branco”, associado ao simbolismo do “sal” – responsável tanto pela destruição e corrosão do alimento quanto sua conservação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 797) –, propicia uma mudança na percepção do alimento (“o sal, não alimenta, mas dá sabor ao pão”). Assim, podemos observar o mesmo enunciado por dois diferentes ângulos. Para o “investigador”, designado, pelo governo, para encontrar o mentor e o possível líder dos que votaram em branco, através de um jogo cromatológico-retórico, o “branco” assume valoração negativa (destruição, corrosão da “democracia”). Ao passo que, para o interrogado, tem-se uma noção positiva, dessa forma, o “sal”, conjuntamente com o “verde” e a “esperança”, simboliza a purificação para um novo mundo, um recomeço; a mudança da percepção (o gosto renovado) desse homem possibilitará um questionamento acerca de seu passado, uma transformação de seu meio.

Em suma, essa insólita aproximação entre elementos completamente diferentes por via das cores, suscita, para nós leitores de Saramago, a investigação das relações do branco com a ideologia geral do texto *Ensaio sobre a lucidez*. O “branco”, primeiramente da votação, é o elemento que serve como desencadeador para a rede de relações estabelecidas entre as personagens. Nesse fragmento, o autor lança uma, ainda que sutil, fagulha de dúvida quanto ao antagonismo que o regime que se diz “democrático” (fortemente marcado por traços militares), pode assumir, pela força de seus líderes, ao quebrar um dos princípios básicos de sua organização política, ou seja, a liberdade do voto. Com isso, a investigação realizada para prender o suposto líder dos votantes em branco deflagra a

desconstrução do discurso do governo, assim como a derruição da imagem do “investigador”, que assume, em um primeiro momento, a defesa do regime político, do cumprimento da lei, da defesa da verdade, insinua o quão manipuladores são aqueles que representam a dita democracia.

O terceiro nível, nos textos de José Saramago, pode ser percebido como a utilização extrema das cores para o plano literário, que pode ser mais bem representado no trecho que se segue de *Ensaio sobre a cegueira*, em que dois cegos, sob a orientação de uma mulher com visão, retiram alguns defuntos do manicômio em que estavam sitiados:

Orientados pela mulher do médico, arrastaram os cadáveres para o patamar exterior e ali os deixaram ficar à lua, sob a alvura leitosa do astro, brancos por fora, negros enfim por dentro. Voltemos para as camaratas, disse o velho da venda preta, veremos mais tarde o que se poderá organizar. (SARAMAGO, 1995, p. 204-5)

Não examinaremos, aqui, o fragmento em sua totalidade de significação, mas é possível salientarmos a patente oposição estabelecida entre as cores “branca” e “negra”. Assim como e não menos importante os diferentes posicionamentos em relação ao mundo que são determinados por esses cromas que demandam por atenção especial. Para que o elemento “cadáveres” seja preenchido com a cor “branca” faz-se necessário a presença da “lua” e, talvez, exista aí um algo mais a ser desvelado, uma vez que, em um segundo plano de significados, a valoração confiada às respectivas cores acentua a relação polêmica detectada no primeiro plano.

Cabe ainda investigar e recuperar a apreciação que cada cor recebe ao longo do texto, não esquecendo que essas relações sempre estão dispostas dialogicamente. De acordo com Bakhtin, o dialogismo não é o produto final de uma consciência, mas o de uma interação entre diversas consciências (BAKHTIN, 2002,

p. 17). No embate entre as cores, co-habitam as relações dialógicas. Do exemplo acima, cada cor é apresentada com suas respectivas particularidades e valorações ante o mundo, para que seja possível a criação do simulacro de uma arena em que se confrontam o “branco” e o “negro”. Aliás, é possível dizer que essas cores revelam certa concepção maniqueísta inscrita na literatura portuguesa, isso porque, na cultural ocidental, o branco está, normalmente, ligado à idéia de positividade e o negro, à de negatividade.

Como havíamos dito anteriormente e retomando o fragmento citado, há alguma coisa insólita entre a cor “branca” e “cadáveres”, ou seja, o elemento “lua”, controlando essa conexão. Enquanto símbolo, a lua representa o ritmo biológico em que a vida passa, como o astro que cresce, decresce e desaparece, ou seja, um caminho que vai do nascimento à morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 561), o término de um desenvolvimento. Em direção oposta, o negro, enquanto símbolo, indica a fase inicial de uma evolução progressiva ou inversamente o grau final de uma evolução regressiva (Ibidem, p. 633).

Portanto, o “branco”, enquanto luz oriunda da “lua”, pontua sugestivamente a noção da passagem da vida (morte da matéria) e o “negro” o início de um outro estágio (a putrefação da matéria). Não obstante, enquanto cena artística bastante feliz, podemos, em vez de significar as cores separadamente, interpretá-las como um organismo: a oposição entre a claridade e as trevas tem o mérito de simplificar os problemas e de construir uma imagem metafísica do mundo, conceito esse profundamente enraizado na memória coletiva.

Não devemos, porém, esquecer que o sentido atribuído tanto ao branco quanto ao negro é decorrente de outros aspectos culturais, suas respectivas utilizações nas sociedades em diferentes períodos da história. É evidente que a cor negra, por exemplo, tem suas possibilidades de significação ampliadas pelo período

da escravização africana. Na frase “Respeitem meus cabelos, brancos.”, é o conhecimento histórico que vai orientar uma melhor compreensão do enunciado.

Com isso, o exame do pensamento social acerca da cor e de sua utilização ao longo da história faz-se presente em qualquer estudo que pretenda dar conta desse aspecto cultural, intrínseco à linguagem, seja ela literária ou não.

Observemos o exemplo a seguir de *Ensaio sobre a cegueira*, em que temos na descrição da “cegueira branca”, enquanto um fenômeno desconhecido, o comentário do narrador a respeito da controvérsia que se estabelece entre a cor dessa nova moléstia e o senso comum:

diz ele [o primeiro cego] que vê tudo branco, uma espécie de brancura leitosa, espessa, que lhe agarra aos olhos, estou a tentar exprimir o melhor possível a descrição que fez, sim, claro que é subjectivo,(...) esta cegueira é branca, precisamente o contrário da amaurose, que é treva total, a não ser que exista por aí uma amaurose branca, uma treva branca (SARAMAGO, 1995, p. 28)

A oposição, aqui, entre o “branco” e a “treva” (ausência de luz) não se limita apenas ao plano cromático, há algo a mais que possibilita o estabelecimento de novas leituras. Para que seja possível compreender essa batalha dialógica entre as cores, precisamos realizar um breve exame em torno da doença que serve como base a ser preenchida por ambas as cores, ou seja, a “amaurose”.

A palavra amaurose circula na literatura médica desde o século dezessete (CUNHA, 1997). Ela designa um enfraquecimento ou perda total da vista, sem que haja obstáculo à passagem dos raios luminosos até o fundo do olhos.

O fato de vincular a “amaurose” à cor “negra” pressupõe um conhecimento previamente estabelecido e dado como verdadeiro. A propósito, um dos seus sinônimos é a *catarata negra*, também conhecida como *gota serena*. Há que considerarmos, também, que esse período histórico com mais de trezentos anos de coexistência entre a cor negra e a doença, impossibilita ou, pelo menos, dificulta,

para o senso comum, acreditar na existência de outra cor, senão a negra como imagem vista por um enfermo acometido pela amaurose. Por outro lado, a dita “amaurose branca” não traz essa mesma condição. Portanto, ela assume a posição de inovação cultural em relação ao conhecimento dado como verdade absoluta. A “amaurose negra” é a relativização desse conhecimento, até então, único. Podemos visualizar nessa oposição entre as amauroses algumas possibilidades de leitura: a) (novo) branco *versus* negro (velho); b) (relatividade) branco *versus* negro (verdade); e, dependendo do leitor, c) (positivo ou negativo) branco *versus* negro (negativo ou positivo).

Não esqueçamos também que essas relações dialógicas entre as cores trazem, em si mesmas, a reprodução de um mundo em que o artista da palavra pode nos legar um acervo rico de informações: o mundo em que a obra está inscrita *versus* a posição do artista diante do mesmo, as regras sociais *versus* a conduta social, o passado *versus* o presente, conduzindo-nos, assim, para a desautomatização da observação de uma cor e, conseqüentemente, da linguagem engessada por mecanismos ideológicos vigentes nos discursos.

No mesmo passo, por via da apreciação, cabe ao leitor acionar, em maior ou menor grau, seu conhecimento dos estatutos do texto para abstrair o sentido daquela cor. No texto literário, a significação de uma cor fica condicionada a inúmeras variáveis, assim como sua percepção, que, no uso imagético, flutua através da luz e perpassa pelo aparelho ocular, findando com a criação de dados psicológicos que alteram substancialmente a qualidade daquilo que se vê (PEDROSA, 1982, p.18).

A utilização da cor na literatura e a tentativa de desautomatizar o leitor durante a apreensão da mesma pode produzir variáveis na captação da informação cromática, que não podem ser desconsideradas. Para Luciano Guimarães, a

informação cromática ao ser captada pelo órgão visual ainda não constitui um elemento significativo independente. Ela deverá ser recebida pela nossa visão e atualizada pela percepção e interpretação de sua materialidade (GUIMARÃES, 2000, p. 19).

Por outro lado, Israel Pedrosa, ao falar sobre a cor nas artes plásticas, afirma que essa não tem existência material, ou seja, é apenas uma sensação que se produz no cérebro pela ação da luz. E sua aparição fica condicionada a dois elementos: a luz e o olho. (PEDROSA, 1982, p. 17)

Portanto, a partir das reflexões dos teóricos, torna-se possível considerarmos que, durante a análise do texto literário, a extração do sentido de uma cor por apenas uma via – psicológica (luz) e/ou física (olho) pode resultar em uma submissão monossignificativa e engessada. Em verdade, a cor, assumida como um texto que paira sobre uma consciência coletiva, traz reminiscências de outras consciências que, durante a leitura, serão posicionadas e ouvidas concomitantemente.

A rigor, a impossibilidade inerente de captação da cor, seja pela visão ou pela luz, justamente por carência imagética, faz com que a literatura necessite gerar em si mesma algo que irrompa a barreira do comum, criando assim, por exemplo, cores que podem ser fruídas verbal (atingindo a forma de imagem, enquanto signo lingüístico) e reflexivamente (atingindo a forma de discurso).

Para tanto, é necessário que se submeta o texto literário aos conceitos referentes à cor, interpelando o processo artístico interposto entre o veículo comunicativo (obra) e o leitor. Torna-se importante, então, que se considere o construto da informação cromática, no texto artístico, para que a tarefa analítica produza frutos e possa contribuir, mesmo que incipientemente, para o conhecimento do uso da cor nos estudos literários.

Consoante à teoria da informação cromática, a cor pode ser recebida de duas formas: quando utilizamos algum suporte para sua materialidade – por exemplo, acenar uma bandeira vermelha –, ou quando evocamos verbalmente uma cor. Nesse sentido, uma primeira invariante torna-se possível depreendermos: na literatura, as cores são continuamente evocadas por via da verbalização, cuja significação, à revelia de outros meios de comunicação, pode continuamente surgir renovada.

A cor do meu batuque tem o toque e tem o som da minha voz / Vermelho, vermelhão, vermelhusco, vermelhante, vermelhão / O velho comunista se aliou ao rubor do meu amor / (...) Vermelhou o curral, a ideologia do folclore avermelhou (SILVA, 1997)

Com o fragmento supracitado da música “Vermelho”, composta por Chico da Silva, fica evidente a retomada de um discurso político e da figura de Karl Marx. Faz necessário, nesse momento, apontar para a imagem que o autor cria, ao interrogar um mundo tão diverso, através das frestas do sentido de uma linguagem que oculta toda a riqueza de significações suscitadas com a vida moderna.

Para melhor conhecer a trama do texto poético na urdidura da imagem recoberta pela cor, passemos ao exame deste fragmento de *Ensaio sobre a cegueira*, onde o “comissário”, afastado do processo de investigação da maciça votação em branco, goza dos efeitos da lucidez:

Estes felizes sucessos deram uma alma nova ao comissário, como por um passe de magia, da branca, não da negra, fizeram-lhe desaparecer a fadiga, é outro homem este que avança por estas ruas, é outra a cabeça que vai pensando, vendo claro o que era antes obscuro (SARAMAGO, 2004, p. 312)

Uma vez mais, ante a coloração “branca” ou “negra” da “magia”, aparentemente responsável pelos “sucessos” da personagem “comissário”, temos a utilização de relações dialógicas, permeando a rede de significações possíveis para esse fragmento. Diante desse quadro, torna-se possível vislumbrarmos que as

cores utilizadas podem, mediante inúmeros planos isotópicos, assumir diferentes significações. A contento, outro aspecto pode ser apreendido: é uma invariante, na análise da obra literária, que utiliza a cor enquanto elemento artístico, o estudo dos diferentes planos isotópicos possíveis no texto em tela.

Do exemplo supracitado, o plano isotópico pode ser visualizado da seguinte forma: a) quanto ao simbolismo das cores: negro (negativo) *versus* branco (positivo); b) quanto à valoração: negro (mal) *versus* branco (bem); c) quanto à concepção religiosa: negro (demoníaco) *versus* branco (divino); d) quanto à visão mística: negro (morte) *versus* branco (vida). Vale ainda ressaltar o aspecto social inerente ao elemento “magia” – revelador da criação de um mundo ilusório – que, adicionado aos distintos planos isotópicos do negro e do branco, coaduna a significação insinuada por Saramago.

Cumprindo ainda salientar a importância do estudo das cores no que diz respeito ao prisma de observação da informação cromática. Ao se analisar uma cor no texto literário, torna-se relevante considerarmos a ambivalência intrínseca à mesma, assim como inquirir sobre qual das faces a significação é explorada e, conseqüentemente, a direção que o texto assume diante dessa opção. Examinemos, no extrato abaixo, de *Ensaio sobre a lucidez*, o fenômeno da ambivalência da cor em uso, quando o “investigador” procura, incansavelmente, pela cidade os líderes de um possível movimento contra a democracia:

Desculpe [o investigador] esta minha curiosidade, por acaso não terá votado em branco, a resposta que ouvia restringia habilmente o âmbito da questão a uma simples questão acadêmica, Não senhor [um eleitor], não votei em branco, mas se o tivesse feito estaria dentro da lei como se tivesse votado em qualquer das listas apresentadas ou anulado o voto com a caricatura do presidente, votar em branco, senhor das perguntas, é um direito sem restrições, que a lei não teve outro remédio que reconhecer aos eleitores, está lá escrito com as letras, ninguém pode ser perseguido por ter votado em branco, em todo o caso, para sua tranquilidade, torno a dizer-lhe que não sou dos que votaram em branco, isto foi um falar por falar, uma hipótese acadêmica, nada mais. (Ibidem, p. 50)

Nesse fragmento, a ambivalência não se restringe apenas à informação cromática do “branco” que, enquanto símbolo, designa tanto a vida quanto a morte (ROUSSEAU, 2002, p. 112). O próprio voto em branco, traz em si uma dupla possibilidade: a falta de merecimento desse voto por parte dos candidatos; a inconsciência do eleitorado ao deixar de escolher alguém para representá-lo politicamente. Na primeira face, para o “investigador”, a cor “branca” do voto exprime a ação de um criminoso contra as eleições municipais e, conseqüentemente, contra o Estado, pois, o presidente não sabia o que fazer ante uma eleição sem vencedores. Na segunda face, para o eleitorado, o “branco” apresenta-se como o signo da falta de opção, revelando, portanto, a desqualificação dos candidatos à eleição.

Dessa forma, ao observarmos a relação entre o investigador e o eleitor nos dois planos, a partir da própria significação do voto em branco, serão possíveis duas leituras: os votos em branco para o investigador tomam a dimensão da destruição do regime democrático do país – primeira face; os votos em branco para o eleitorado assumem a expressão, dentro de uma legalidade prevista, da falta de opção – segunda face.

Para a constituição da significação do plano cromatológico, ainda que em menor grau, o autor necessita trazer à tona a relação do homem diante do cosmos e posiciona-se como um ser que sempre está atento aos fenômenos que o circunda, não podendo renegar à cor, como um elemento extremamente importante na relação com o outro, o mero papel de elemento interseccional das consciências que foram trazidas à baila.

Ademais, outra invariante parece saltar diante de nossos olhos: a cor assume um papel extremamente importante na comunicação humana (verbal e imagética), ou seja, um elemento inerente das consciências, que se amalgama em uma

consciência coletiva no que tange à sua significação e que pode ser ressignificada. Para nós, a representação cromatológica é um processo ímpar na literatura. A captação da cor, por parte do leitor, dá-se de forma distinta em relação a outros canais semióticos. Enquanto a grande maioria dos meios de comunicação utilizam a imagem e as cores sobrepostas à mesma, a literatura verbaliza-as enxertando, por diversas vezes, com significado inaudito.

Justamente nesse espaço abissal que se interpõe entre a imagem e a cor, o escritor encontra matéria para a sua obra, através dos espaços de significação que as palavras oferecem para serem preenchidos tanto pelo criador como pelo leitor que as *ressignifazem* – refazer a cor, mas não em seu aspecto material, e sim em seu sentido renovado e ampliado no texto.

Não podemos, contudo, esquecer que a imagem utilizada no plano literário necessita, por vezes, de um outro elemento para expressar a gama de sentidos pretendida. É, nesse momento, que a reprodução pela cor contribui na fixação da imagem do objeto, pois a participação do leitor é exigida na captação dessa imagem. Assim, segundo Goethe, a cor se altera com a forma. Portanto, há, na representação literária, uma relação intrínseca entre cor e o objeto a ser colorido.

Observemos:

Estavam sentados no chão, sob a luz amarelada da única lâmpada do átrio, mais ou menos formando um círculo, o médico e a mulher do médico, o velho da venda preta, entre outros homens e mulheres dois ou três de cada camarata (SARAMAGO, 1995, p.191)

O aeroporto principal, a uns vinte e cinco quilômetros ao norte da cidade, encontrava-se fora da área específica de controlo do exército e portanto continuaria a funcionar sem mais restrições que as previstas em ocasiões de alerta amarelo, o que queria dizer que os turistas poderiam continuar a pousar e a levantar voo, mas as viagens dos naturais, embora não de todo proibidas, seriam firmemente desaconselhadas, salvo circunstâncias especiais, a examinar caso a caso. (Ibidem, 2004, p. 66)

Notemos que Saramago, utiliza, com muita felicidade, as diversas

possibilidades que uma mesma cor pode oferecer, trazendo em si, aspectos de sentido completamente distintos. No primeiro fragmento, temos um momento de reunião em que os integrantes do grupo discutem as principais questões e buscam uma saída para resolver os seus problemas. Dessa forma, a pouca luminosidade – amarelada –, sem muita saturação de luz, pode significar a busca pelo discernimento, a lucidez, a saída daquele estado em que se encontravam (cegos, sujos e sitiados); enquanto, no segundo, é relevante a função de cor indicativa de perigo e/ou atenção. No entanto, é necessário considerar outro aspecto dessa diferença apontada, para que não se acredite em coincidências, isto é, o escritor possui uma bagagem cromatológica e é consciente de suas possibilidades significantes. A cor para ser visualizada mentalmente, necessita, primeiro, ser interpretada como sendo daquele aspecto e verdadeiramente próxima ao objeto descrito. O processo do fazer cromatológico literário com o estabelecimento da relação entre um objeto e a cor cria, simultaneamente, o simulacro de verdade cromatológica.

Em suma, a cor na literatura não apresenta simplesmente a função de ativação visual, obtida nesse primeiro plano de interação comunicativa. Por via das cores, enquanto visões de mundo, é possível, ao estudioso da literatura, encontrar uma fonte riquíssima de sentidos inauditos pelas palavras. Assim, os desbastes das camadas mais superficiais de uma cor propiciarão a chegada aos níveis mais profundos e mais importantes de um texto literário-cromatológico, ou seja, o reconhecimento da ideologia vigente e implementada para aquela cor, sua relação socioistórica e posição contratual ou polêmica do sujeito diante do discurso.

2.1. DA DENOMINAÇÃO DOS NÍVEIS DAS CORES

À guisa metodológica, inúmeras divisões foram propostas para as cores. E, por diversas vezes, o avanço nos estudos da matéria cromática fez necessário o

estabelecimento de novas divisões para que se apreenda as variáveis, principalmente no que tange às de apresentação da saturação da cor. Não obstante, essa prática parece inviável para a literatura, uma vez que as cores são dispostas no texto artístico sempre a partir de uma referência. Nesse sentido, o que parece possível, até o momento, é denominar os respectivos níveis que as cores apresentam, demonstrando, no plano literário, um processo evolutivo de criação artística capaz de renovar constantemente suas possibilidades significativas.

Para tanto, em função da carência imagética das cores, a visualização dos diferentes níveis de utilização deve considerar os princípios norteadores e formas de apresentação das cores na literatura. Não temos a pretensão de estabelecer uma taxonomia, mas de aqui apresentar nossas reflexões sobre o fenômeno cromatológico nos estudos literários.

Dentre as divisões constituídas na bibliografia referente à cor, em função da distância de interesses conferidos, pouco teríamos de significativo para atender ao que vislumbramos como cor e seu uso na literatura. Em função dessa carência, valemo-nos das teorias sobre a cromatologia e tentamos estabelecer relações com seu uso no texto literário. É o que dispomos nos subitens que, a seguir, comparecem.

Cabe esclarecer que a definição da nomenclatura para cada tipo de cor respeita, primeiramente, os conceitos de onde surgiram os termos. Porém, para cada definição, a nomenclatura escolhida e sua respectiva fundamentação pressupõe usos efetivos em diversas situações literárias. As exemplificações utilizadas foram escolhidas em função de um maior uso de determinado tipo de cor observada.

2.1.1. AS CORES REFERENCIAIS

A cor referencial pode ser compreendida como um elemento capaz de criar

um simulacro de verdade, no texto, quanto à existência dos elementos do mundo natural, produzindo, em nossas mentes, durante o ato da leitura, uma imagem virtual daquilo que se pretendeu mostrar, ainda que seja verbalmente. O seu efetivo uso pode ser visto, mormente, nas descrições de cenários que reproduzem os elementos da natureza como, por exemplo: o sol amarelo, o céu azul, a lua branca, a noite negra (preta), o mar verde e/ou azul etc. Nesse sentido, a cor referencial aparece desde os empregos mais simples até nas mais pitorescas imagens desenhadas, por via da palavra, pelo artista da literatura. Essas cores, em decorrência de um sentido mais monovalente, não têm força significativa independente em relação ao quadro apresentado. Normalmente, o significado extraído delas não consegue renovar as possibilidades do texto literário, mas isso não indica que foram usadas sem um propósito, posto que estão, intrinsecamente, ligadas ao contexto da obra como um todo:

Perobas gigantescas de fronte escura e casca rugosa; jequitibás seculares, esparramado no azul do céu a expansão verde de suas copadas alegres; figueiras brancas de raízes chatas, protraídas a estender ao longe horizontalmente, os galhos desconformes como grandes membros humanos aleijados; canchins de folhas espinhentas, a destilar fibras do Cortez vermelho-escuro um leite cáustico, venenoso; guaratas esbeltos, taiúvas claras; paus-d'alho verdenegrosos, viçosíssimos, fétidos; guaiapás perigosos abrolhados em acúleos lancinantes e peçonhentos; mil lianas, mil trepadeiras, mil orquídeas diversas, de flores roxas, amarelas, azuis, escarlates, brancas –, tudo isso se confundia em uma massa matizada, em uma orgia de verdura, em um deboche de cores que excedia, que fatigava a imaginação. O sol, dardejando feixes luminosos por entre a folhagem, mosqueava o solo pardo de reflexos verdejantes. (RIBEIRO, 2002, p. 25)

Notemos que, na descrição de Júlio Ribeiro, retirada da obra *A carne*, nenhuma cor se sobressai, isto é, falta um traço insólito para que uma das inúmeras cores em cena seqüestre nossa atenção. É possível percebermos que as cores são situadas rigorosamente em toda a descrição da cena e apenas identificam características particulares de cada elemento. Elas ficam, portanto, em um segundo

plano em relação à imagem. Nesta, a significação não depende apenas de uma cor, em específico, mas do todo imagético que se engendra na descrição, assim como o símbolo de cada elemento não pode ser dissociado da cor na análise. Fica-nos impossibilitado um entendimento, ou, pelo menos, supor se há, em verdade, uma diferença na significação, por exemplo, das flores roxas, amarelas, azuis, escarlates, brancas. O que se pretende sugerir nesse quadro-cenário é a existência de uma profusão de cores, a rigor, sem intenção particular para cada uma. No entanto, são muito eficientes no que diz respeito à construção de um cenário, que mais adiante, na leitura da obra, é apto para receber a personagem “Lenita”, que nua ao respirar os odores da natureza, exalando, concomitantemente, os seus, do pleno vigor da juventude, consegue produzir o sentido de integração do homem com a natureza.

Em contrapartida, José Saramago consegue produzir outro efeito de sentido muito interessante para as cores referenciais, como pode ser visto neste trecho:

Viam-se inúmeras flores brancas, crisântemos em quantidade, rosas, lírios, jarros, alguma flor de cacto de translúcida alvura, milhares de malmequeres a quem se perdoava o botãozinho negro do centro. Alinhadas a vinte passos, as urnas foram subidas aos ombros de parentes e amigos dos falecidos, os que tinham, levadas em andamento funerário até às covas, e depois, sob a orientação habilitada dos enterradores de profissão, paulatinamente descidas por cordas até tocarem com um som cavo no fundo. (SARAMAGO, 2004, p. 132-3)

Devemos lembrar que o branco (que se refere primeiramente à votação), em *Ensaio sobre a lucidez*, é o elemento responsável por todo desencadeamento das ações narradas. Portanto, a cor branca, presente nesse fragmento, para colorir as flores: “crisântemos”, “rosas”, “lírios”, “flor de cacto” e “malmequeres”, retoma o discurso geral do texto de posicionamento político, mas, ao examinarmos o conjunto cênico em que essas flores estão inscritas, temos, como primeira análise, condições de extrair sentidos renovados. Isso porque, com a utilização bastante feliz de um

pequeno elemento, uma nova relação fica sugerida. O “botãozinho negro” no centro dos “milhares de malmequeres”, apesar de sua inquestionável existência no plano da realidade (a natureza), é capaz de produzir um atrito em relação ao conjunto totalizante da imagem da cor “branca”. E, mesmo com sua superior presença, ao receber os pequenos pontos negros das flores, a cena é habilitada para gerar novos sentidos, que veremos no capítulo destinado às análises, e que não nos desautoriza a dizer, neste instante, que Saramago consegue através das cores referenciais, normalmente, com sentido mais monovalente e dependentes do conjunto cênico, como é o caso do fragmento de *A carne*, de Júlio Ribeiro, produzir uma cena rica de significados, transportando-as para um outro nível.

2.1.2. AS CORES FIGURATIVAS

A teoria referente à análise do discurso concebe que, por via da figurativização, figuras do conteúdo recobrem os percursos temáticos abstratos e atribuem-lhe traços de revestimento sensorial. Para tanto, faz-se necessário observar as etapas diferentes desse processo: a figuração é a instalação do tema, quando se passa do tema à figura; a iconização é o investimento figurativo exaustivo final, isto é, a última etapa da figurativização, com o objetivo de produzir ilusão referencial. Na iconização, mas também nas demais etapas da figurativização, o enunciador utiliza as figuras do discurso para levar o enunciatário a reconhecer “imagens do mundo” e, a partir daí, a acreditar na verdade do discurso. (BARROS, 2002, p. 72)

Portanto, é possível dizer que a cor figurativa traz, em si mesma, um simulacro do mundo real, tal qual a cor referencial, mas, no que diz respeito à sua independência enquanto elemento artístico que suscita outras relações para a interpretação, ela vai mais além. Com as cores figurativas, mais especificamente,

com as relações socioistóricas que elas trazem de forma latente, temos a possibilidade de resgatar um percurso histórico e/ou situacional acerca de um tema distinto ao plano de representação do mundo natural, ou seja, uma primeira visão de mundo.

Ao lermos um fragmento que aluda a uma “bandeira vermelha”, por exemplo, é nos ativado a percepção quanto à possível vinculação entre a cor, o período histórico que determina a sua escolha e a relação socioistórica que aponta o vermelho como índice de radicalismo, luta, vida e/ou morte... de determinado grupo. Em suma, queremos dizer que a cor figurativa é um elemento apto para trazer à tona os valores atribuídos a um elemento e principalmente um sentido que pode tanto ser simbólico como ideológico. Com isso, é possível destacarmos mais uma invariante bastante significativa para o uso das cores na literatura. Para que a cor se torne um simulacro da verdade de existência é necessário que o autor instaure uma ligadura entre um elemento do mundo real e a própria cor. Neste caso, estabelecem-se fortes laços entre cor e objeto, como pode ser visto no fragmento a seguir de *Memórias de um Sargento de Milícias*:

Os meirinhos de hoje são homens quaisquer outros; nada têm de imponentes, nem no seu semblante nem no seu trajar, confundem-se com qualquer procurador, escrevente de cartório ou contínuo de repartição. Os meirinhos desse belo tempo não, não se confundiam com ninguém, eram originais, eram tipos: nos seus semblantes transluzia um certo ar de majestade forense, seus olhares calculados e sagazes significavam chicana. Trajavam sisuda casaca preta, calção e meias da mesma cor, sapato avelado, ao lado esquerdo aristocrático espadim, e na ilharga direita penduravam um círculo branco, cuja significação ignoramos, e coroavam tudo isso por um grave chapéu armado. (ALMEIDA, 2006, p. 13)

A imagem dos ditos “meirinhos” está vinculada a um conjunto de cores, que, por sua vez, liga-se à imagem das roupas, gerando um sentido único. A caracterização cromatológica utilizada por Manuel Antônio de Almeida não teria validação sem a base figurativo-real “roupa”. Salientemos, também, a questão da

significação do círculo branco dependurado na ilharga direita dos meirinhos, ignorada pelo narrador, que não pode também ser produzida apenas pela significação do branco.

Vale, ainda, salientar uma distinção que caracteriza a evolução para o nível de cor figurativa: na cor figurativa, é necessário considerar uma possível mudança de significação em relação ao tempo, enquanto, na cor referencial, a significação independe das mudanças sociais ou de percepção do homem.

Uma flor branca, utilizada em um poema da Idade Média, não teria grande mudança significativa em relação a um poema do pós-modernismo. Excetuando, caso fosse destinado a essa cor um trabalho de significação específica. Porém, é a partir da cor figurativa que as imprescindíveis relações do tempo e dos costumes sociais podem e deverão ser trazidos à baila.

Observemos:

Durante os nove dias que precediam ao Espírito Santo, ou mesmo não sabemos se antes disso, saía pelas ruas da cidade um rancho de meninos, todos de 9 a 11 anos, caprichosamente vestidos à pastora: sapatos de cor-de-rosa, meias brancas, calção da cor do sapato, faixas à cintura, camisa branca de longos e caídos colarinhos, chapéus de palha de abas largas, ou forrados de seda, tudo isso enfeitado com grinaldas de flores e com uma quantidade prodigiosa de laços de fita encarnada. (Ibidem, p. 86)

É possível dizer que qualquer tentativa de análise da cena e, principalmente, das cores do extrato supracitado, desprezando a relação de tempo, corre o risco de ficar comprometida. As cores das vestimentas dos “meninos” não possuem força significativa isolada, nesse sentido, submeter as cores a uma interpretação pela via simbólica, dissociando-as da festividade aludida temporalmente – dia do “Espírito Santo” –, incorreria em um falseamento, por desconsiderar a intenção artística.

Por outro lado, em alguns casos, algumas cores desconexas em relação a outras podem ser observadas como um indício insólito e merecedor de atenção especial, como pode ser visto no texto de Balzac:

Um homem baixo, bem gordo, trajando uniforme verde, culote branco e calçando botas de cano alto, apareceu de repente cobrindo a cabeça com um chapéu de três bicos tão prestigioso quanto ele próprio: a larga fita vermelha da Legião de Honra flutuava-lhe no peito e ao lado levava uma espada curta. O homem foi visto por todos os olhos e, ao mesmo tempo, de todos os pontos da praça. (BALZAC, 2002, p. 23)

Parece evidente que a fita utilizada no pescoço do homem descaracteriza o uniforme. No entanto, é a cor “vermelha” que figurativiza e promove o reconhecimento da entidade denominada “Legião da Honra”, gerando o sentimento do respeito. Isso porque o vermelho alude, simbolicamente, à idéia de sangue, fogo, e, conseqüentemente, essa união com a figura “fita” determina uma necessidade de submissão dos “olhos” (das pessoas) em relação ao homem que a usa.

Antes de passarmos ao exame do próximo nível das cores, não poderíamos ignorar o trabalho com as cores figurativas executado por José Saramago em *Ensaio sobre a cegueira*, onde encontramos novos dados para os costumes e o percurso histórico de uma recente sociedade acometida pela cegueira branca. Para tanto, examinemos este trecho em que temos a descrição das novas condições de vida que os cegos estavam enfrentando na cidade:

Já não chove, repetiu o homem para dentro. A estas palavras levantaram-se os [cegos] que ainda estavam deitados, recolheram os pertences, mochilas, pequenas malas, sacos de pano e de plástico, como se partissem em expedição, e era verdade, iam caçar comida, um a um foram saindo da loja, a mulher do médico reparou que estavam bem abrigados, é certo que as cores das roupas não jogavam umas com as outras, que as calças ou eram tão curtas que deixavam as canelas à mostra, ou tão compridas que tinham de levar dobras em baixo, mas o frio não entraria com estes, alguns homens usavam gabardina ou sobretudo, duas mulheres levavam casacos compridos de peles, guarda-chuvas é que não se viam, provavelmente pelo incômodo que dão, sempre as varetas a ameaçar os olhos. (SARAMAGO, 1995, p. 216)

Nos fragmentos utilizados anteriormente, podemos perceber que as cores figurativas sempre estão ligadas a alguns fatores determinantes para que sejam

possíveis suas respectivas significações. Na obra *Ensaio sobre a cegueira*, não é diferente. No entanto, o interessante não está no que é dito, mas no como é dito, posto que as cores, que servem como cobertura para a figura “roupas”, apesar de não estarem expressas no texto, conseguem retomar um pensamento social e um preciso momento da história.

A personagem “mulher do médico” afirma que “as cores das roupas não jogavam umas com as outras”, dessa forma, as cores usadas caoticamente, cujas combinações não são conhecidas pelo leitor, conseguem figurativizar o elemento “roupas”, criando um simulacro de quebra do estatuto da moda.

A moda é uma tendência de consumo, composta de variados estilos que podem ter sido influenciados sob diversos aspectos, gerando uma forma passageira e facilmente mutável de se comportar e sobretudo de se vestir. É abordada como um fenômeno sociocultural que expressa os valores da sociedade – usos, hábitos e costumes – em um determinado momento. Também é um sistema que acompanha o vestuário e o tempo, que integra o simples uso das roupas no dia-a-dia a um contexto maior, político, social, sociológico. Pode-se ver a moda naquilo que se escolhe para vestir, no *look* de um executivo, de um roqueiro, nos desfiles, nas mídias e até nas cores das roupas de um político. A moda é um acontecimento que conquistou definitivamente seu espaço na sociedade no início do século XX.

Em suma, o presente fragmento, através de um feliz e contundente uso da cor figurativa, traz à baila um questionamento em relação a um costume moderno (a moda). Por isso, a partir da falsa necessidade de se combinar cores e roupas, mesmo desconhecidas por nós, qualquer exame que não seja o da prática da moda no ideário social e ao longo da história, será insuficiente para abarcar as relações que extrapolam os limites do texto.

Nesse sentido, a moda, em *Ensaio sobre a cegueira*, é uma prática social

que se torna desnecessária. A utilização dos finos tecidos, cortes, peças caras têm os seus respectivos valores econômicos esvaídos, porque a necessidade, naquele momento, exige, a rigor, a recuperação dos primórdios da moda, ou seja, a proteção dos corpos ante um clima desconfortável.

Em verdade, fica-nos sugerido que a moda, nesse contexto utilizado por Saramago, perdeu a sua importância para o homem. E a cor, enquanto característica de uma mercadoria supérflua, não precisa nem ser mencionada, uma vez que, apesar da escravização que as cores conseguem promover, elas serão sempre devoradas pelo branco (cabendo, aqui, a metáfora da alienação, do consumismo desvairado).

2.1.3. AS CORES DIALÓGICAS

As cores dialógicas são elementos artísticos que implicam o diálogo constante entre o objeto em foco, as cores em determinada obra, por exemplo, e o contexto inserido na obra, ou entre diferentes obras etc. Em cada fragmento pode ter a cor um novo sentido estranho ao referencial do texto, dessa forma, são os elementos do plano da expressão que podem contribuir e tornar evidente o diálogo, gerando, muitas vezes, novos sentidos e inovadoras visões de mundo.

Um primeiro aspecto da cor dialógica é o constante confronto com outra cor, ou a mesma cor em passagens distintas, que pode ser observado neste recorte da obra *Ensaio sobre a lucidez*, marcando o instante em que os jornais anunciam a saída dos políticos do município e a confirmação de um decreto do governo – o estado de sítio em represália à população que votou maciçamente em branco durante as eleições municipais:

Os títulos de abertura [dos jornais] atraíam a atenção dos curiosos, eram enormes, garrafais, outros, nas páginas interiores, de tamanho normal, mas todos pareciam ter nascido da cabeça de um mesmo gênio da síntese titulativa, aquela que permite dispensar sem remorso a leitura da notícia que vem a seguir. Havia-os sentimentais como A Capital Amanheceu Órfã,

irônicos como A Castanha Rebentou Na Boca Dos Provocadores ou O Voto Branco Saiu-Lhes Preto... (SARAMAGO, 2004. p. 99)

É evidente a disputa entre as cores e suas respectivas significações, no título de um dos jornais. De um lado, temos o branco como a retomada da informação referente ao surpreendente resultado das eleições municipais e a alusão àqueles que votaram massivamente em branco, conhecidos, ainda que de forma pejorativa, por “brancosos”. Cabe à cor “branca”, em primeiro momento, confirmar a adesão dos eleitores a uma causa inovadora e positiva em relação ao poder transformador do voto. Ao passo que, para a cor “negra”, os sentidos de retorno à tradição e preservação da ordem da sociedade são possíveis. O negro é a dimensão contrária do branco e, conseqüentemente, assume o valor de castigo sugerido pelo jornal em relação ao comportamento dos “brancosos” ou, pelo menos, uma forma de defesa ante uma represália do governo, visto que a omissão de tal fato poderia implicar em uma interpretação eminentemente perigosa: a instituição como simpatizante em relação aos supostos contraventores.

Aponta-se, ainda, que a forma expressiva da cor dialógica pode dar margem, também, à utilização, a partir dos elementos não-verbais, de enunciados distintos, isso porque existem, nesses elementos artísticos, camadas significativas que podem ser desbastadas para que cheguemos a uma visão de mundo. O significante é distorcido, criando uma tensão em direção oposta ao símbolo. Toda consciência gira em torno de um eixo cromático comum, mas é, potencialmente, capaz de atingir significados inversos ao do simbolismo convencional de acordo com o seu ponto de vista. A cor dialógica ativa, impactantemente, a consciência do leitor para que esse observe a terceira dimensão da mesma cor, a do sentido inaudito.

A apreensão da intenção da cor tornar-se-á, então, um fenômeno individual e extremamente subjetivo?

Observemos o momento em que os ministros do governo discutem a respeito da melhor definição para o caso da votação em branco, trazendo, de forma latente, nos respectivos discursos, distintas visões de mundo:

Com o perdão do reparo, disse o ministro do negócios estrangeiros, esse advérbio meramente não me parece do mais apropriado, e devo mesmo recordar a este conselho de que já não são poucos os estados que se manifestaram a sua preocupação que o que está a suceder aqui possa vir a atravessar as fronteiras e espalhar-se como uma nova peste negra, Branca, esta é branca, corrigiu com um sorriso pacificador o chefe do governo. (SARAMAGO, 2004, p. 60).

É importante relembrarmos que as cores dialógicas sempre estão em conflito. Contudo, a disputa entre essas cores teria um algo mais a ser desvelado por nós, os leitores?

Parece que sim. Em *Ensaio sobre a lucidez*, as cores “branca” e “negra” assumem posições distintas dentro da cena. E a realização desse embate cromatológico tem suas raízes fora do texto literário em questão: a cor “negra” está sobreposta ao elemento “peste” que, por sua vez, é a designação que alude a uma doença que, na Idade Média, assolou a Europa e dizimou por volta de setenta e cinco milhões de pessoas. A peste negra é causada por uma bactéria transmitida ao ser humano através das pulgas e dos ratos-pretos ou outros roedores. Diante desses dados, qual significado teria a “peste branca”?

O “branco” está sendo utilizado como a cor que denota uma nova espécie de ameaça à sociedade, ou seja, os “brancosos”. Essa nova espécie, tal qual a espécie dos ratos negros, agiria sorrateiramente, infectando a massa eleitoral com o seu mal branco que é tão perigoso quanto o antigo – negro. Também, podemos entender essa “peste branca”, como uma espécie de “infecção bacteriana”, em que uma pessoa disseminadora dos votos em branco tende a multiplicar a “doença” para outras partes do país. Daí temos uma possibilidade de explicação para a decisão do governo em sitiá-la cidade, ou seja, ela representa o nascedouro de um

cancro para o poder.

Mas para que se chegue ao sentido proposto, o escritor necessita chamar nossa atenção para as relações que irrompem os limites do texto e, necessariamente, que devem ser ativadas pelo leitor. Para isso, colocam-se as cores em uma arena para que seja possível visualizarmos um último aspecto das cores dialógicas, isto é, quais são os respectivos valores que se depositaram em cada cor. Para tanto, examinemos este trecho de *Ensaio sobre a cegueira*, que alude ao momento em que dois cegos se preparam para tomar banho com a água da chuva:

O médico desequilibrou-se, arrastou consigo na queda o velho da venda preta, felizmente ambos os corpos manchados de todas as sujidades possíveis, os sexos bem como empastados, pêlos brancos, pêlos negros, nisto veio acabar a respeitabilidade de uma idade avançada e de uma profissão tão meritória (Ibidem, p. 259)

Precisamos, nesse momento, retomar o universo que está à volta de cada aspecto cromático. Nesse caso, cada cor deve ligar-se e opor-se simultaneamente a aspectos de uma mesma relação, como pode ser representado com as idéias a seguir: o branco, para a personagem “o médico”, surge como a caracterização do simbolismo que cerca tradicionalmente a imagem da medicina, assim como o branco, simbolicamente, representa a velhice, figurativizada pelo elemento “pêlos”, gerando a imagem da experiência; quanto ao negro e como oposição, para “o médico”, a imagem da morte, a impossibilidade de salvar vidas e tão pouco a própria, assim como, para “o velho”, a imagem da venda que recobre a falta de um dos olhos, a deficiência, a impossibilidade de ajudar alguém mesmo com tanta experiência. Portanto, há um grande diálogo que reconstrói a discussão em torno da fragilidade da existência humana. Mesmo de posse do conhecimento e da experiência, o homem pode deixar de exercer a função de sujeito do fazer nesse mundo. Por outro lado, a disputa cromatológica, em tela, induz-nos a uma outra

dimensão para aquilo que chamamos de verdade das coisas: quais aspectos habilitam o branco a tornar-se um elemento que designa a positividade, enquanto o negro, a negatividade?

Não acreditamos que seja possível responder a tal questionamento nesse momento, mas pretendemos fazê-lo com uma reflexão cuidadosa quanto ao que temos como herança cultural e posta como verdade absoluta e inquestionável. Até mesmo as cores estão sujeitas a um rigoroso condicionamento de suas possibilidades de significação, que atribuídas por nós, em função de uma imposição cultural, fruto do saber coletivo, perpetua ao longo de nossa história. Desta forma, as cores dialógicas parecem cobrar, no ato de sua leitura, uma preocupação voltada para o plano artístico, que não deixa também de orientar a chegada aos sentidos atribuídos na literatura.

Em suma, com o levantamento da visualização das cores que se confrontam, a apreensão dos dados que extrapolam os limites do texto e o posicionamento de cada cor, torna-se possível a tarefa de visualizarmos as cores dialógicas como um recurso artístico capaz de gerar, em si mesmo, pequenos outros discursos, que agem, por sua vez, contratual e/ou polemicamente em relação ao discurso total da obra literária.

3. DA COR À RENOVAÇÃO DOS SENTIDOS DO SIMBOLISMO DA COR

Ao longo do capítulo anterior, discutimos a importância de algumas invariantes para a desautomatização na apreensão da cor na literatura. No entanto, acreditamos que, ainda, não seja suficiente, visto que a falta de um estudo entre as relações da cor e do símbolo impossibilita o fornecimento de dados muito importantes para compreendermos a utilização das cores em um outro plano de significação, diferentemente do uso referencial, figurativo ou dialógico da cor.

Vale ressaltar que a significação extraída do contato entre a cor e o símbolo vai além dos limites do texto. Dessa forma, não podemos ignorar tal relação, posto que a utilização da cor, como símbolo, está submetida a um pensamento coletivo e este, por sua vez, está subordinado aos aspectos históricos, ou seja, implicam relações dialógicas.

A linguagem literária não apenas nomeia o objeto, mas também “gera”, em cada leitura, novas possibilidades de significação. Nesse sentido, torna-se impossível observar a cor, utilizada simbolicamente, como um mero signo monovalente a serviço de uma informação velada.

Na perspectiva simbólica, a transformação da cor em símbolo deve atender a uma consolidação entre a vida e o mundo da imaginação. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, tal fenômeno se dá porque os símbolos revelam os segredos do inconsciente, conduzindo-nos às mais recônditas molas da ação que abrem o espírito para o desconhecido e o infinito. Eles dão forma aos desejos, incentivando o homem a uma mudança de comportamento. Por outro lado, a expressão simbólica traduz o esforço do homem para decifrar o seu destino que escapa através das obscuridades que o rodeiam (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 12). Portanto, a utilização da cor, como meio de representação simbólica, pode ficar condicionada ao psicologismo do usuário, mas isso não impossibilita, em momento

algum, chegar às camadas mais profundas da cor-texto, pois as cores não representam, apenas, um mundo psíquico, coabitam nelas uma ideologia e uma corrente socioistórica subjacentes ao plano simbólico. Ignorar tais fenômenos, então, seria impedir a visualização daquilo que a literatura tem de mais belo, isto é, a constante renovação das possibilidades do seu canal informativo, a palavra.

Para que possamos iniciar o estudo das relações entre as cores e os símbolos, destacamos as considerações de Northrop Frye. O pesquisador afirma que há uma necessidade considerável de estudos acerca dos símbolos. Para suprir tal lacuna, Frye apresenta-nos, com muita percuciência, um denso estudo sobre o assunto, em que lança mão de uma divisão dos símbolos em quatro níveis.

O primeiro nível, denominado “o símbolo como motivo e como signo”, estabelece uma relação entre a motivação e a significação. Como aspecto do motivo simbólico, aparece a orientação da leitura que, em uma direção,

é exterior ou centrífuga, e nela ficamos indo para fora de nossa leitura, das palavras individuais para as coisas que significam, ou, na prática, para nossa lembrança da associação convencional entre elas. A outra direção é interna ou centrípeta, e nela tentamos determinar com as palavras o sentido da configuração verbal mais ampla que elas formam (FRYE, 1973, p. 77).

O segundo nível, denominado “o símbolo como imagem”, confirma a idéia de transposição do verbal para o imagético, que, por via da forma,

implica o que chamamos sentido literal, ou unidade de estrutura; por outro lado, implica termos complementares tais como conteúdo e matéria, significativos do que ela partilha com a natureza exterior.
[...] todas as estruturas verbais com sentido são imitações verbais daquele indefinível processo psifisiológico que se conhece como pensamento, um processo que tropeça em emaranhamentos emocionais, súbitas convicções irracionais, involuntários vislumbres de compreensão, preconceitos racionalizados e obstruções de pânico e inércia, para atingir uma intuição completamente incomunicável. (Ibidem, p. 86)

O terceiro nível, denominado “o símbolo como arquétipo”, pressupõe uma autoconstrução. Ele é

único, uma *téchne* ou artefato com sua estrutura particular de imagens; deve ser examinado em si mesmo, sem referência imediata a coisas semelhantes a ele (p. 97).

Por fim, o quarto nível, denominado “o símbolo como mônade”, a idéia principal é a imitação do sonho total do homem:

E assim imita o pensamento de mente humana que esteja na circunferência e não no centro de sua realidade. Vemos aqui o completamento da revolução imaginativa iniciada quando passamos da fase descritiva à fase formal do simbolismo (p. 120).

Diante dessas concepções de Frye, uma questão se faz presente: qual nível simbólico atenderia melhor às relações estabelecidas, nos textos literários, entre a cor e o símbolo?

Em busca de respostas, observemos, inicialmente, as duas primeiras estrofes da *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias, visto que é um dos textos que melhor utiliza a relação entre a cor e o símbolo em prol da significação.

1 Minha terra tem palmeiras
 2 Onde canta o sabiá;
 3 As aves que aqui gorjeiam
 4 Não gorjeiam como lá

 5 Nosso céu tem mais estrela,
 6 Nossas várzeas têm mais flores,
 7 Nossos bosques têm mais vida,
 8 Nossa vida, mais amores. (DIAS, 1997, p. 5)

Como havíamos dito anteriormente, para que se atinja a completa significação da relação entre a cor e o símbolo é necessário observar alguns acontecimentos que extrapolam os limites do texto. Portanto, lembremos que o poema em questão foi escrito em Portugal, mais precisamente em Coimbra, onde Gonçalves Dias estudava e produzia os poemas de seu primeiro livro. Porém, durante sua estadia na Europa, o autor nunca conseguiu esquecer as terras brasileiras. Dessa forma, fica claro que o texto, além de expor um sentimento saudosista, é uma referência evidente à sua terra natal. É a partir da relação entre

os símbolos e as cores que a imagem da bandeira e, conseqüentemente, das terras do Brasil vão se concretizando ao longo das estrofes. Dentre os quatro símbolos que o poeta utiliza, dois caracterizam com bastante propriedade algumas imagens tipicamente brasileiras.

O símbolo “palmeiras” sugere a caracterização, pela cor inerente à planta, isto é, o verde, a flora brasileira, assim como o símbolo “sabiá” pode sugerir, por via da cor amarela, mais comum para o pássaro, tanto a riqueza do solo, quanto a da fauna brasileira. Isso porque, as cores, subjacentes e pressupostas aos símbolos, correlacionam-se aos elementos “palmeiras” (associado à cor verde) e “sabiá” (associado à cor amarela) como as duas principais partes (cores) da Bandeira Nacional. E esses dois símbolos, ao serem colocados em uma ordem de aparição (primeiro “palmeiras” e segundo, “sabiá”) retomam, concreta e cromaticamente, a imagem auriverde do pendão nacional.

Além disso, a utilização do símbolo “céu” sugere, também, a imagem cromática do azul na bandeira, assim como o símbolo “estrelas” completa a imagem da flâmula. Vista a ordem de aparição dos símbolos da primeira e segunda estrofes, é possível reconstruirmos a mesma seqüência de aparição das cores na bandeira nacional: verde (“palmeiras” – primeira estrofe, verso 1), amarelo (“sabiá” – primeira estrofe, verso 2), azul (“céu” – segunda estrofe, do verso 1) e branco (“estrela” – também na segunda estrofe, primeiro verso).

A rigor, na relação entre símbolo e cor, o nível mais adequado é o segundo proposto por Frye, ou seja, “o símbolo como imagem” . Posto que, na literatura, para que o símbolo se torne um simulacro da verdade e visualizável faz-se necessário a utilização de uma figura para que se preencha o tema em questão. No caso do poeta Gonçalves Dias, as figuras utilizadas foram “palmeiras”, “sabiá”, “céu” e “estrelas”, que recobrem o tema do nacionalismo romântico. Da

análise conclui-se que as cores trabalham como uma amálgama entre as relações socioistóricas e os símbolos do poema.

Ainda preocupados com a relação de significação entre a cor e o símbolo, outra questão se faz presente: toda cor, utilizada no universo literário, pode ser interpretada como a expressão simbólica de um pensamento artístico?

Para a resolução dessa questão, retomemos os níveis de captação das cores. Nas cores referenciais, o aspecto mais importante, como elemento de significação, é a construção de uma imagem artística. O escritor, por via das cores referenciais, pode realizar uma espécie de pintura com as palavras, delegando à imagem, por exemplo, a função de simulacro da natureza – cosmos.

Com as cores figurativas torna-se possível estabelecer uma ligação entre os elementos do mundo e a natureza socioistórica do homem, viabilizando, dessa forma, uma significação primeira entre as cores e os símbolos. As cores figurativas são essenciais para a manifestação das regras e costumes de uma sociedade, por exemplo, pelas vestimentas, decorações, ambientações entre outros.

Por fim, as cores dialógicas trazem, em um primeiro nível, sempre um aspecto da expressão simbólica, que tende a revelar uma postura do homem diante do cosmos e da vida; e, no segundo nível, a possibilidade de uma visão polêmica diante da postura assumida inicialmente. O trabalho artístico-literário com as cores pode apresentar ideologias à medida que o leitor identifica a ligação entre a cor, assumida como um discurso contratual e/ou polêmico em relação a outro discurso, e o sentido.

Acreditamos que relacionar uma cor, constantemente, à significação simbólica, pode tornar a análise literária uma prática limitadora. Isso porque as cores utilizadas pelos escritores não estão apenas vinculadas a um pensamento social. Apesar de a cor fazer parte de uma cultura coletiva, é o escritor, dotado da

liberdade artística, que pode delegar a essa cor um novo sentido até então nunca pensado ou, pelo menos, sugerido.

Para a cor tornar-se um símbolo faz-se necessário que o criador seja consciente de tal aptidão do signo e possibilite ao decodificador da mensagem a passagem para a dimensão virtual do sentido. Tendo em vista o contexto socioistórico em que está inserida, a cor tem seu universo de significações ampliada.

Portanto, ainda que os símbolos possam armazenar uma grande quantidade de significações e, somado a isso, as cores também, o condicionamento da análise das cores exclusivamente pelo universo simbólico é um reducionismo da obra. O trabalho artístico, por exemplo, pelas cores referenciais merece, sem dúvida alguma, uma análise plausível do contexto socioistórico em que se inscreve, posto que, amiúde, a significação simbólica, fechada em si mesma, não traz novidades. Já com as cores figurativas e dialógicas, respectivamente, temos, em mãos, as relações socioistóricas e o pensamento humano, que dentro da análise, figuram como um rico arcabouço de possibilidades de significação, condensando e velando o trabalho artístico realizado pelos escritores.

Segundo os teóricos da comunicação, as palavras não são a excelência do ato comunicativo, no entanto, a literatura, como arte estritamente ligada à palavra, é uma rica fonte de significados tão eloqüente quanto a imagem visual. A literatura, mesmo inserida em um tempo sem grandes transformações artísticas, consegue ressurgir de suas próprias cinzas, construindo, pela consciência de seus autores, novas formas de representação que ajudam a romper a barreira que se interpõe entre o velho modo de contar uma história e os novos modelos. É justamente desse atrito entre o velho e o novo que se reavivam as relações de significação da palavra, que, até então, estava desgastada naturalmente pelo tempo, como

podemos observar nos fragmentos subseqüentes:

1) Foi quando Rosa, com o rosto entre as mãos, lembrou-se de repente de sua mãe, da igreja de sua aldeia, de sua primeira comunhão, parecia-lhe ter voltado àquele dia, quando ela era tão pequenina, toda sufocada em seu traje branco, e começou a chorar. A princípio chorou suavemente; as lágrimas rolavam lentamente de seus olhos; depois, com o desfile de suas recordações, a emoção aumentou e, com a garganta apertada, o coração aos saltos, começou a soluçar. (MAUPASSANT, 2001, p. 78)

2) Debruçado sobre a grade de ferro, falei-lhe baixinho da minha dor, o que ela sem dúvida não ouviu, e já ia saindo, quando vi uma mulher de preto, de luto pesado, ajoelhar-se no túmulo ao lado. O véu de crepe, erguido, deixava entrever uma linda cabeça loura, cujos cabelos em bandós pareciam iluminados por uma luz de aurora, por sob a noite do seu chapéu. (Ibidem, p. 90)

Do exemplo um, destacamos a utilização do “branco” sobre o vestido que, simbolicamente, não tem força suficiente para construir um sentido. É necessário, então, estabelecer uma ligação com os elementos “igreja” e “comunhão” para que se inicie o processo de significação. Da mesma forma, no exemplo dois, somente o “preto” não consegue estabelecer uma significação para a imagem, faz-se necessário adicionar os elementos “cemitério” e “luto”, para que se construa o sentido dentro de um determinado campo semântico.

Lembremos que o símbolo pode ser acrescido de um novo ponto de vista. Portanto, no exemplo um, retirado do conto *A pensão Tellier*, de Guy de Maupassant, a personagem “Rosa”, uma prostituta que trabalhava na pensão, lembrou-se de sua infância e o “branco”, como cor para o vestido da primeira comunhão e a imagem da igreja, em conjunto com as figuras, insinua um novo sentido, ou seja, a cor branca traz a idéia do arrependimento da personagem, um desejo de retorno à vida anterior à prostituição, quando vivia segundo os princípios da Igreja Católica.

No segundo exemplo, retirado do conto *As tumulares*, também de Guy de Maupassant, a cor preta aparentemente indica uma tristeza da mulher por ter

perdido um ente querido. Porém, o negro assume outro sentido, quando descobrimos que a mulher, aparentemente em estado de luto, sempre vai ao cemitério com o intuito de conhecer homens. A estratégia da mulher é comover aquele que a observa, fingir um desmaio e, ao ser socorrida, dar início ao enlace amoroso. Portanto, o discurso encrustado na cor preta não está ligado à idéia de morte, em verdade, é uma irônica estratégia e, conseqüentemente, algumas leituras parecem possíveis: a) o preto, em oposição à figura do cemitério, desvela a vida; b) o preto, em contraste com os cabelos loiros da mulher, revela uma espécie de imagem de sensualidade que é velada.

Parece claro dizer que a realização do estudo da cor figurativa e dos símbolos não seriam suficientes para chegarmos a um entendimento para os dois casos, visto que é necessário estabelecermos relações, primeiramente, das cores com um sentido geral, reconhecermos a veracidade das mesmas e, por fim, apreciar a novidade, ou seja, a criação de uma nova relação entre as cores e o psicologismo humano, a partir de um novo arranjo verbal, possibilitando, com isso, a instauração de outro conhecimento para os respectivos mundos das personagens.

Para os respectivos contextos dos contos, em *A pensão Tellier*, o “branco” adquire um sentido de arrependimento, enquanto, no conto *As tumulares*, o “preto” é renovado com o sentido da sensualidade. Nesses casos, os recém-descobertos sentidos para as cores são possíveis porque os símbolos foram ressignificados não apenas no plano psicológico, mas também em um novo plano que supera os limites do texto, ou seja, podemos, agora, visualizar outras dimensões para o “branco” (esvazia-se o simbolismo religioso) e o “negro” (esvazia-se o simbolismo da morte).

Torna-se possível dizermos que um símbolo eminentemente coletivo, não apenas no nível do pacto social estabelecido, mas também na relação com o outro, pode ser apresentado, então, em diversas faces, dividido e renovado.

Em suma, como o símbolo é o conjunto das relações entre os elementos do mundo com a sociedade e a história, a sua renovação surge como um recurso para mostrar uma outra face ou, pelo menos, a possibilidade de se enxergar um novo ponto de vista, até então, ignorado pelo leitor.

Quanto à obra de José Saramago, o trabalho artístico desenvolvido em relação aos símbolos e as cores é bastante peculiar. Observemos, no extrato que se segue, como o escritor português propicia o estabelecimento de relações entre duas situações tão díspares e, desta forma, a ampliação de sentido para as cores:

Devagar, a mulher do médico aproximou-se, rodeou a cama e foi colocar-se por trás dele [o cego líder]. A cega continuava o seu trabalho. A mão levantou lentamente a tesoura, as lâminas um pouco separadas para penetrarem como dois punhais. Nesse momento, o último, o cego pareceu dar por uma presença, mas o orgasmo retirara-o do mundo das sensações comuns, privara-o de reflexos, Não chegarás a gozar, pensou a mulher do médico, e fez descer violentamente o braço. A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais. O grito mal se ouviu, podia ser o ronco animal de quem estivesse a ejacular, como a outros já estava sucedendo, e talvez o fosse, na verdade, ao mesmo tempo que um jato de sangue lhe regava em cheio a cara, a cega recebia na boca a descarga convulsiva do sêmen. (SARAMAGO, 1995, p. 185-6)

Existe, nessa cena, um trabalho artístico tão feliz que é capaz de promover efeitos de sentido polares. O sangue, enquanto veículo da vida, visto que perdê-lo é perder a própria vida (ROUSSEAU, 2002, p. 72), está se esvaindo do corpo do “cego”. Portanto, temos o anúncio da morte e, conseqüentemente, enquanto cor-símbolo o vermelho está sendo utilizado com um valor oposto à vida. Ao passo que o sêmen, representando, simbolicamente, a força da vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 813), alude à idéia de multiplicação e oposição à morte. Por outro lado, há que considerarmos que ambos elementos (sangue e sêmen) possuem um aspecto em comum na cena, ou seja, para que o vermelho e o branco, dos respectivos símbolos, sejam presentes, motivações, manifestadamente

animalescas, são necessárias. As paixões, em verdade, guiam as respectivas condutas e novos conflitos são produzidos. Não obstante, não podemos esquecer que quem cometeu o assassinato foi a “mulher do médico”, aliás, única a enxergar na trama. Por isso, as leituras possíveis são: o vermelho, produzido por ela, pode ser significado como a cor que designa um simulacro de realidade, a essência dos fatos (para que a “mulher do médico” pudesse continuar a viver, assim como os do seu grupo, seria necessário a morte daquele que estava impedindo a distribuição dos alimentos); ao passo que o branco, produzido a partir do sêmen do cego, designa a opressão do dominador, o mundo da selvageria, o prazer e a aparência das coisas (alienação).

Por outro lado, ao visualizarmos o assassinato cometido pela “mulher do médico” ao líder mau do cegos, podemos enxergar nessa cena um caráter mais ideológico. A “mulher do médico”, por ser a única a enxergar de seu grupo, exerce, também, a função de comandante. Dessa forma, o assassinato (o sangue) contraposto ao sexo (sêmen) remete à oposição entre o vermelho *versus* o branco, inscritos em um cenário político, como representantes de duas forças que dialogicamente estão relacionadas. Isso porque, o vermelho se opõe ao branco, da direita, desde a Revolução Francesa quanto na Revolução Russa e em outros movimentos políticos posteriores (GUIMARÃES, 2000, p. 121). E o que temos como resultado desse suposto embate político (o assassinato ao líder de uma força opositora), é o dissolvência do grupo do cegos maus, fortalecendo ainda mais o reinante grupo liderado pela “mulher do médico”.

Em suma, pudemos ver que a relação entre as cores e os símbolos podem gerar novas possibilidades de apreensão do mundo. E esse fenômeno, por sua vez, pode fornecer inúmeras variáveis ao escritor e ampliar a gama de possibilidades que a linguagem pode oferecer.

4. O BRANCO EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

A crítica literária referente ao livro *Ensaio sobre a cegueira* aponta diversas possibilidades de entendimento para a obra. Mas, em sua grande maioria, não há uma leitura para os sentidos que o branco assume na narrativa. Isso porque a cegueira, mencionada pela crítica como uma sugestão para a falta de consciência daqueles que estão atordoados, no momento, torna-se o aspecto fundamental das análises, sendo delegada à cor branca um papel praticamente irrelevante.

Diante de tal interpretação, propomos o exame da obra, apoiados na teoria sobre a cor, observando, a partir das análises textuais, uma significação para a utilização da cor branca como um elemento insólito que pode responder por certas produções de sentido na narrativa.

Para tanto, tomamos como ponto de partida para nossa análise os comentários de Afonso Romano Sant'anna sobre a importância da cegueira para a constituição da obra em estudo:

Há cegos, como o adivinho Tirésias, que interpretam melhor os fatos do que os que enxergam. Há, por outro lado, a comunidade dos cegos arrogantes, dos que negam que se possa ver, como no conto de H. G. Wells. Há a cegueira que sobrevém a uma comunidade como uma praga temporária, uma doença, uma ideologia, como *Ensaio sobre a cegueira*, de Saramago. (SANT'ANNA, 2006, p. 27)

Acolhemos também em nossas reflexões o pensamento da especialista em José Saramago, Raquel de Sousa Ribeiro, que ressalta a importância da cegueira:

A cegueira, tal como se apresenta nesta obra de José Saramago, é a perda da imagem do real. Neste sentido a obra, alegoricamente, sugere a perda das imagens oferecidas pelas diferentes formas de conhecimento, uma vez que algumas das mais significativas expressões do modo de ser, pensar e agir da nossa época, estão “mortas” ou, pelo menos, sob suspeita. (RIBEIRO, 1998, p. 145)

Ambos apontamentos críticos examinam com acuidade a cegueira como elemento nuclear para a desestruturação do cosmos narrativo. Aguça-nos a

curiosidade intelectual de perquirir o porquê do croma branco recobrir esse objeto de valor, assim como outros objetos disseminados ao longo do discurso. Vale salientar que os dois estudiosos fazem leituras distintas: para Afonso Romano de Sant'Anna, torna-se necessária a cegueira para que se atinja a racionalidade, uma ideologia, entendida, aqui, como o conjunto de usos, comportamentos, percepções de mundo que regulam as relações sociais de determinada comunidade. Parece que o autor se refere ao individualismo, à exploração do outro, ao mundo da selvageria em que dominam as interações entre as personagens do romance e que, em boa medida, refletem a sociedade contemporânea. Já Raquel de Sousa Ribeiro, no extrato mencionado anteriormente, focaliza a cegueira, que reproduz a cristalização da verdade do conhecimento, como um impedimento dos “olhos” livres para apreender a realidade em seu devir. Neste sentido, os indivíduos mantêm-se fossilizados em suas verdades e não se deixam tocar pelo novo, isto é, por outra forma de ver e de pensar o mundo.

Tendo em vista as relevantes interpretações apresentadas pelos dois eminentes estudiosos, iniciemos as análises da obra *Ensaio sobre a cegueira*, com o intuito de privilegiar as cores, principalmente a branca, observando se ela é tão importante quanto a própria doença, como foi trabalhada artisticamente e se suas significações estão associadas aos conceitos que fundamentam os respectivos estudos acerca da cegueira.

Logo no primeiro parágrafo do livro, temos uma sugestiva utilização das cores, ilustrando uma paisagem citadina:

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passadeira de peões surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, não há nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim lhe chamam. (SARAMAGO, 1995, p. 11)

A citação conduz-nos a perceber uma relação de domínio, presente nas sociedades pós-modernas, entre as cores e os seres humanos. Para que a ordem da cidade prevaleça, torna-se necessário compreender e respeitar o código das cores no trânsito. Por outro lado, não podemos esquecer que qualquer motorista, assim como qualquer pedestre, no ato da captação das três cores do semáforo tem automatizado, na consciência, as suas respectivas significações e ordens que designam. Dessa forma, a espera “na passadeira de peões” é uma escolha muito feliz para representar um ato rotineiro da vida do ser humano que vive na cidade. No entanto, há um aspecto sugestivo na imagem com a utilização da cor “verde”.

No código de trânsito, pela recepção ótica da informação, é a cor verde que autoriza a passagem dos veículos e/ou pedestres. Mas o interessante dessa cena está na passagem da “gente” por cima de duas outras cores inicialmente figurativas, ou seja, o branco e o negro da figura “zebra” – faixa de pedestres.

Lembremos que, normalmente, a oposição entre o branco e o negro tende, na cultural ocidental, a endossar certa veia maniqueísta. E, aquilo que nos aparece simplesmente como a descrição de uma faixa de pedestres, pode sugerir algo mais. Visto que a “zebra”, enquanto termo contemporâneo e pertencente ao código de trânsito, aponta um local adequado para a travessia dos pedestres, tendo a cor branca a responsabilidade de indicar um hiato de permissão de cruzamento da via ou um espaço de segurança dentro do outro espaço – o negro. Assim como o amarelo, símbolo contemporâneo da representação do alerta e da atenção, sendo por isso usado nos códigos de trânsito, somado ao avanço de dois automóveis em desrespeito a esse sinal (o amarelo), não podem ser observados como um conjunto de cores desintencionadas ou como uma mera caracterização do trânsito moderno. Isso porque o branco apresenta, inicialmente, nesse contexto, duas possibilidades

de leitura: a contínua passagem por cima dessa cor é mecanicamente executada, portanto, um perigo para aquele que confia sua vida aos sentidos que recobrem essa cor e/ou a não passagem por cima dessa, fora de seu curto espaço físico em relação ao negro do asfalto, sugere a limitação da vida do transeunte ante a morte. Portanto, o “branco”, nesse fragmento, corroborando com o “amarelo”, enquanto cor indicativa de alerta, da iminência de perigo, está a serviço de um posicionamento negativo, pois impregna-se de um valor não-categórico, ou seja, acena para a afirmação da travessia, ao mesmo tempo em que se recomenda ao pedestre previdente que olhe para os lados para assegurar a tranqüilidade da passagem para o outro lado da rua. Desta forma, surge-nos uma primeira polêmica entre o “branco” associado ao passado (positivo, monossignificativo) *versus* um “branco” contemporâneo (plurissignificativo).

Em suma, a travessia da “gente” (palavra singular, que designa a universalização para a humanidade) pela faixa de pedestres, insinua um ritual de passagem. Porém, na pós-modernidade, a repetição contínua desse “rito” destitui a importância do significado das cores da “zebra”, mormente a das listras brancas que, na Idade Média, pela contraposição entre os riscos claros e escuros recuperavam a imagem da eterna luta entre a luz (Deus) *versus* a escuridão (demônio) (PASTOREAU, 2002, p. 4). Segundo Raquel de Sousa Ribeiro, a obra *Ensaio sobre a cegueira* traz diversos ritos de passagem (1998, p. 184). A utilização do branco, oposto ao negro (simbolicamente negativo), além de iniciar a constante batalha dialógica entre a razão (branco) *versus* a sensação (preto) e o conhecimento (branco) *versus* a ignorância (preto), promove o início de um grande rito de passagem da gente, da humanidade, com o intuito de uma transformação de suas vidas que, para nós, deve terminar, possivelmente, em *Ensaio sobre a lucidez*.

Mais adiante, no segundo parágrafo, no instante que antecipa o início do

acometimento da cegueira, temos uma cor que parece sugerir novas significações:

O sinal verde acendeu-se enfim, bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinham arrancado todos por igual. O primeiro da fila do meio está parado, deve haver ali um problema mecânico qualquer, o acelerador solto, a alavanca da caixa de velocidades que se encravou, ou uma avaria do sistema hidráulico, blocagem dos travões falha do circuito eléctrico, se é que não lhe acabou simplesmente a gasolina, não seria a primeira vez que se dava o caso. (SARAMAGO, 1995, p.11)

Evidentemente, o “verde”, anunciado na cena, autoriza o movimento dos automóveis, mas é a forma brusca do reinício do percurso dos carros, em oposição à possível avaria mecânica do carro da primeira fila, que causa estranheza e merece atenção. Vale dizer que a cor “verde” não conseguiu exercer o seu poder diante do motorista do primeiro carro (o primeiro cego). E todas as descrições dos prováveis problemas mecânicos do automóvel são, em verdade, hipóteses mecanizadas do narrador para explicar o rotineiro. De forma muito estranha, o “verde” do semáforo autorizou algo ou alguém que não tinha condições de seguir e acabou provocando o início do caos. A rigor, o “verde” foi destituído de um dos seus significados, isto é, aquele que serve como orientação para as ações e acaba por neutralizar o motorista em sua captação.

Já anunciado o problema do primeiro carro, vale destacar a descrição da mudança da percepção do primeiro cego. Temos, portanto, uma cor (verde) que perde o seu significado. Por outro lado, com o extrato a seguir, podemos perceber como a cor branca já é utilizada de forma especial e preenhe em novas significações:

os olhos do homem parecem sãos, a íris apresenta-se nítida, luminosa, a esclerótica branca, compacta como porcelana. As pálpebras arregaladas, a pele crispada da cara, as sobrancelhas de repente revoltas, tudo isso, qualquer o pode verificar, é que se descompôs pela angústia. Num movimento rápido, o que estava à vista desapareceu atrás dos punhos fechados do homem, como se ele ainda quisesse reter no interior do cérebro a última imagem recolhida, uma luz vermelha, redonda num semáforo. Estou cego, estou cego, repetia com desespero enquanto o ajudavam a sair do carro, e as lágrimas, rompendo, tornaram mais brilhantes os olhos que ele dizia estarem mortos. Isso passa, vai ver que

isso passa, às vezes são os nervos, disse uma mulher. O semáforo já tinha mudado de cor (Ibidem, p. 12)

Salientemos inicialmente a presença da cor “vermelha” enquanto última lembrança, visto que, como significado para o trânsito, além de determinar o controle do fluxo dos carros, indicando o comando “pare”, não nos desautoriza dizer que a recepção dessa imagem pode ser entendida, também, como um aviso de perigo próximo, ou seja, a difícil tarefa de viver cego.

Para tanto, notemos que o “branco”, utilizado para caracterizar uma provável condição saudável da “esclerótica” ocular do homem, é relacionado, estranhamente, à figura “porcelana”. A adjetivação “compacta” de “porcelana” parece insinuar algo a mais nessa cor “branca”, pois, a porcelana tem como característica principal a sua espessura fina, mas extremamente dura. Portanto, ao associarmos a cor natural branca da “esclerótica” dos olhos da personagem “primeiro cego” com as características da porcelana, surge um branco renovado, ou seja, o “branco” figurativo. Dessa forma, temos a causa sugerida para a cegueira: o enrijecimento das “brancas escleróticas” do “primeiro cego” torna esses olhos impermeáveis para tudo e, pelo narrador, é possível sabermos, também, que essa cegueira inicia, conseqüentemente, uma mudança na percepção da personagem. A agonia e o desespero são ocasionados pela única possibilidade que, até o momento, possuía, ou seja, enxergar as cores; a partir desse instante, elas só poderão ser apreendidas pelo pensamento.

A rigor, essa cor “branca”, inicialmente referencial, possibilita um sentido renovado ao preencher a figura “porcelana”. Com as características de fina espessura, dureza, fica sugerida a imagem de uma personagem impermeável e refém de si mesma. Em um outro plano de significação, aparece-nos a sugestão da cor “branca” como um elemento responsável pela desestruturação, inicial e negativamente, de um homem.

Socorrido e colocado no assento do passageiro, após ser arrebatado por uma cegueira súbita e sem explicação, o “primeiro cego” estabelece um diálogo com outro homem, indagando e gerando um novo sentido para a oposição entre o branco e o negro:

Não vejo, não vejo, murmurava entre o choro, Diga-me onde mora, pediu o outro. Pelas janelas do carro espreitavam caras vorazes, gulosas da novidade. O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco.(p. 13)

Não podemos analisar as cores “branco” e “negro” dissociadas da “cegueira”, pois os respectivos sentidos atribuídos à velha cegueira e à nova dependem de um pensamento coletivo. Por outro lado, quando o primeiro cego afirma que a nova cor da sua cegueira é diferente da velha, inicia-se automaticamente uma batalha dialógica entre o “negro” *versus* o “branco”.

Baseado em dados extraídos do senso comum, a resposta do homem em relação à cor da cegueira é fundamentada a partir de um pensamento coletivo que a associa ao negro. Isso porque, com o decorrer da história humana e as convenções que se estabeleceram em diferentes sociedades, a cor negra em relação à cegueira foi posta, no pensamento coletivo, como um simulacro de naturalidade – “a cegueira dizem que é negra”.

Em verdade, as palavras do homem sugerem e recuperam, nessa passagem, um grande período histórico, não apenas para explicar a cegueira, mas do pensamento humano em relação às coisas de seu mundo, visto que nada é eternamente verdadeiro e imutável.

Quando o “primeiro cego” declara a diferença na cor da sua cegueira, o “branco” sugere a quebra da verdade em relação à cegueira “negra”. Nesse sentido, a cor “branca” da nova cegueira é, em primeiro plano, figurativa, uma vez que traz

em si mesma uma relação socioistórica, e, em contraposição ao “negro”, passa à condição de cor dialógica, no segundo plano.

Podemos analisar essa mudança de estado das cores como a sugestão para o início de uma reformulação histórica no pensamento coletivo, metaforizado na cegueira. Mas, ao recuperarmos a idéia da cor como um texto, diversos aspectos do pensamento humano estão colocados na batalha entre essas cores. Portanto, é possível dizer que o “negro”, anterior à chegada da cegueira branca, possuía um valor negativo pelo fato de destituir o homem de um atributo que lhe é inerente – a visão. Com a chegada da nova cegueira, vemos o anúncio da ameaça ao reinado da cegueira “negra” e, dessa forma, o “branco” também se impregna de significado negativo ou, pelo menos, como algo não conhecido, o estranhamento.

É possível dizer que esse fragmento promove, ainda que de forma bastante tímida, uma mudança artística para a cor “branca”, que, simbolicamente, sempre está associada a significações positivas.

Considerando outro aspecto, a partir da relação entre uma cor referencial e uma figurativa, torna-se possível a criação de uma zona de conflito. Por exemplo, no momento do anúncio da polêmica entre as cegueiras, a batalha dialógica entre as cores possibilita a ampliação dos significados: a) velho (negro) *versus* novo (branco); b) pensamento coletivo (negro) *versus* pensamento individual (branco); c) verdade dogmática (negro) *versus* relatividade (branco).

Por fim, torna-se possível dizer que é a cor “branca” da cegueira que traz a função de ampliar as relações de significado no texto. Portanto, através das análises calcadas nas potencialidade artísticas conferidas ao branco, uma significação geral para a narrativa é realizável. Visto que, segundo Linda Hutcheon,

o pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre sua auto-reflexividade e sua fundamentação histórica.

(HUTCHEON, 1991, p. 15)

Ou seja, as relações polêmicas entre as cores têm condições de trazer à tona posicionamentos ideológicos ante o mundo. Para que isso seja visualizável, necessitamos observar que o elemento “cegueira” é monovalente e enrijecido pelo desgaste da utilização (“Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco.”). No entanto, o trabalho artístico acerca das cores em *Ensaio sobre a cegueira*, mais especificamente no fragmento citado anteriormente, confere outras possibilidades artísticas ao branco, que, na maioria das vezes, se opõem à outra cor, para que seja possível a produção de um novo posicionamento do homem pós-moderno ante sua condição de vida. Com isso, a cor branca, enquanto texto, permanentemente necessita dialogar ao longo e fora dos limites da obra literária, contrapondo-se, por exemplo, à “cegueira negra”, que retoma os valores já fixados do passado, assim como a noção de verdades imutáveis.

Ainda sob os cuidados de um transeunte, o narrador apresenta um panorama da percepção do “primeiro cego”:

Não sei como lhe hei-de agradecer, e o outro respondeu, Ora, não tem importância, hoje por si, amanhã por mim, não sabemos para o que estamos guardados, Tem razão, quem me diria, quando saí de casa esta manhã, que estava para me acontecer uma fatalidade como esta. Estranhou que continuassem parados, Por que é que não andamos, perguntou, O sinal está vermelho, respondeu o outro, Ah, fez o cego, e pôs-se a chorar outra vez. A partir de agora deixara de poder saber quando o sinal estava vermelho. (SARAMAGO, 1995, p. 13)

A noção de captação e compreensão das informações dependem exclusivamente da visão do homem que acompanha o “primeiro cego” (aliás, este homem furtará o carro do enfermo). A sua razão não é capaz de distinguir a diferença entre estar parado ou em movimento. O “vermelho”, para ele, perde a sua função proibitiva, no trânsito, sendo seu significado renovado. Pela via simbólica, o

vermelho pode ser associado às idéias de perigo, de atenção, de morte e, em conjunto com as lágrimas, um ritual de sacrifício. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 533). Por outro lado, com o esvaziamento da significação proibitiva do “vermelho” no trânsito, fica evidente a supremacia do “branco”. Com isso, temos o início de um processo de modificação na percepção do “primeiro cego”, em que o “branco” surge devorando todas as cores, assim como os seus sentidos pré-estabelecidos cultural ou historicamente.

De volta à sua casa, o “primeiro cego” redescobre outros sentidos que ainda lhe restam no corpo mecanizado:

Suspirou de alívio ao ouvir o ruído do elevador descendo. Num gesto maquinal, sem se lembrar do estado em que se encontrava, afastou a tampa do ralo da porta e espreitou para fora. Era como se houvesse um muro branco do outro lado. Sentia o contacto do aro metálico na arcada supraciliar, roçava com as pestanas a minúscula lente, mas não os podia ver, a insondável brancura cobria tudo. (SARAMAGO, 1995, p. 15)

Mesmo com a renovação dos sentidos (audição e tato), a adjetivação “maquinal” recupera a idéia de rotina de um ser condicionado. E a cegueira torna a sua vida ainda mais sofrível, visto que o elemento “muro” parece representar esse novo aspecto de uma vida transformada. No entanto, a cor dele também é significativa ao estabelecer uma relação com o elemento.

O “branco”, nessa passagem, figurativiza um objeto, no entanto, ao considerarmos a figura “muro” como um símbolo, temos uma nova possibilidade para a significação. Além disso, o efeito artístico entre um símbolo e uma cor torna a relação sugestivamente renovada.

A “insondável brancura” da cegueira torna-se um convite para o desvelamento das suas possibilidades. A rigor, o valor artístico conferido ao branco em conjunto com o símbolo “muro” tem, pelo menos, duas faces possíveis de observação. Na primeira, temos a cor atuando como uma distinção entre a

“cegueira negra” (o velho) e a “cegueira branca” (o novo), portanto, há um choque entre o passado e o presente. Na segunda face, temos a cor “branca”, associada ao simbolismo do elemento “muro”, e esse visto tanto como o objeto responsável pela separação dos indivíduos dentro da sociedade, quanto o elemento de proteção de um mundo que evita a entrada de influências de um outro mundo considerado inferior ou não desejável (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 626), atuando como cor-barreira, que parece impedir a entrada das imagens nos olhos e, conseqüentemente, na consciência do “primeiro cego”.

Em suma, o “muro branco” sugere o impedimento da escravização da consciência da personagem. Por outro lado, pode ser entendido, também, como a proteção para uma consciência já escravizada (“Num gesto maquinal”), que necessita de um tempo para que se realize a desautomatização.

Vale dizer que o “branco”, nessa passagem, retoma a função de elemento artístico responsável pela modificação da ordem, não apenas na vida da personagem “primeiro cego”, mas também nas possibilidades de interpretações que ainda serão desenroladas ao longo do texto, assim como já é possível perceber a variedade de significações utilizadas até o momento.

A cegueira, para a cultura geral, é assumida como a incapacidade física da falta de visão, porém, a descrição feita por Saramago é bastante peculiar. Existe nesse novo tipo de cegueira uma paralisia que vai além da impossibilidade de captar as imagens como pode ser visto no fragmento seguinte:

O que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora pelo contrário, ei-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis. (SARAMAGO, 1995, p. 16)

A rigor, apesar da retomada da oposição entre o “branco” e o “negro”, e,

conseqüentemente, a possibilidade de se interpretar as cores a partir das respectivas ideologias que elas suscitam, devemos considerar primeiramente a correlação entre o símbolo e as cores. Existe no elemento “véu” a dupla possibilidade para simbolizar tanto o conhecimento oculto quanto o conhecimento revelado (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 950), estabelecendo, então, uma relação entre a valoração dada à cada cor e a idéia de conhecimento. Dessa forma, acentua-se a disputa dialógica entre o “branco” *versus* o “negro”.

A impossibilidade de se enxergar algo por detrás do “véu negro” surge-nos como um ranço cultural do velho mundo, a falta do conhecimento, a passividade em relação aquilo que não se conhece ou, pelo menos, não há interesse em se saber o que é. Por outro lado, a tentativa de se enxergar por detrás do “véu branco” (termo subentendido) sugere a imagem de um mundo novo, um sujeito ativo diante do conhecimento, diante da morte. Porém, para que seja possível observar esse “mundo novo”, faz-se necessário uma visão especial, preparada, desautomatizada. Segundo Raquel de Sousa Ribeiro, essa insistente luminosidade que atrapalha a visão do “primeiro cego”, assim como a dos outros cegos dessa obra, sugere que também persiste a razão enquanto possibilidade de fazer uma nova leitura do mundo. (RIBEIRO, 1998, p. 146)

Ainda em sua casa, o “primeiro cego” se depara com outro acontecimento bastante peculiar, não pelo fato em si, mas pela continuidade de um processo de mudança.

O sangue pegajoso ao tacto, perturbou-o, pensou que devia ser porque não podia vê-lo, o seu sangue tornara-se uma viscosidade sem cor, em algo de certo modo alheio que apesar disso lhe pertencia, mas como uma ameaça de si contra si mesmo. (SARAMAGO, 1995, p. 16)

O “sangue”, enquanto símbolo, está intrinsecamente ligado à vida, ao fogo e, em oposição à luz, que corresponde ao sopro e ao espírito, às paixões

(CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 800). A impossibilidade do “primeiro cego” enxergar a cor vermelha do “sangue” insinua, não apenas, a recente falta de capacidade visual, mas sim o esvaziamento de um saber social aparentemente imutável. O novo, enquanto condição de vida e percepção, está posto quando a personagem redescobre outra possibilidade de significar o sangue, ou seja, um elemento que possui, além de uma cor, a “viscosidade”. No entanto, essa redescoberta não desvela nenhum traço de sentimentalismo, mas sim a revelação de uma postura crítica ante “uma ameaça de si contra si mesmo”.

E, para que visualizemos a chegada ao novo estágio desse grande ritual da desautomatização na captação das cores, é preciso dizer, antes, que há estreitas relações entre a cor vermelha e o símbolo sangue (ROUSSEAU, 2002, p.75). Assim como o “vermelho”, no semáforo, deixou de significar “pare”, temos, aqui, nesse fragmento, novas possibilidades com o “sangue sem cor”. O esvaziamento da significação do “vermelho” sugere a destituição da cor enquanto simbologia da vida, do calor e da paixão. A imagem “do sangue sem cor”, que escorre pela mão, alude a um esvaimento de uma vida anterior, calcada na necessidade de interpretação das coisas através, unicamente, das imagens.

Com esse novo princípio de vida, destacamos, neste excerto, uma situação bastante sugestiva. O “primeiro cego”, após ter sido conduzido ao seu lar e enfrentar a nova condição de vida imposta pela cegueira, sente um cansaço físico arrebatador, sendo conduzido, pelo sono, a um saudoso tempo e lugar:

entrou-lhe uma espécie de quebranto, mais sonolência do que sono autêntico, mas tão pesada como ele. Imediatamente sonhou que estava a jogar o jogo do E se eu fosse cego, sonhava que fechava e abria os olhos muitas vezes, e que, de cada vez, como se estivesse a regressar de uma viagem, encontrava à sua espera, firmes e inalteradas, todas as formas e cores, o mundo como conhecia. (SARAMAGO, 1995, p. 17)

O mundo dos sonhos aludido é caracterizado principalmente pela

possibilidade de apreensão das coisas pela visão. É a volição do regresso à falsa-normalidade; e a “imagem das formas”, das “cores”, do “mundo como conhecia” revela o desejo de um ser que capta as imagens desligadas de sua vida (DEBORD, 2003, p. 8). Ver é fundamental. E, mesmo estando no mundo dos sonhos, a vontade de não regressar à condição cega (o simulacro da vida real) pode significar que o “primeiro cego” frui as imagens, menoscabando a necessidade de interpretá-las. Nesse sentido, a imagem figura como um dos meios responsáveis pela escravização e automatização de sua consciência.

Diante desse quadro, podemos dizer que há uma relação possível entre a personagem o “primeiro cego” e o homem pós-moderno, visto que, ambos inscritos em um meio dominado pelas imagens, já não conseguem separar o que é real do sonho. A simples representação das coisas e a veneração exacerbada feita a elas promovem um isolamento do espectador em relação ao seu convívio social, fazendo com que o diálogo, cada vez mais, se torne menos importante. O culto incessante ao simulacro impossibilita que grande parte da humanidade, hoje, perceba o que é, de fato, a realidade. E o escritor, atento a tudo isso, lança pequenas fagulhas que chamam nossa atenção ante perigo tão iminente.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, a recuperação do passado torna-se, então, continuamente necessária para que se possa observar uma posição crítica do narrador e/ou escritor em relação à atual sociedade dominada pelo excessivo culto às imagens. Como pode ser visto, a seguir, com o comentário feito pelo narrador:

Com o andar dos tempos, mais atividades da convivência e as trocas genéticas, acabamos por meter a consciência na cor do sangue e no sal das lágrimas, e, como se tanto fosse pouco, fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca. (SARAMAGO, 1995, p. 26)

A cor que recobre a imagem do símbolo “sangue” foi intencionalmente

colocada em segundo plano, isso porque, enquanto recurso artístico, ou seja, uma cor figurativa, ela poderia propiciar a delimitação temporal para as ações aludidas nesse fragmento. Contudo, essa não parece ser a intenção do narrador. O que está posto e parece sugerir novidade é que o símbolo “sangue”, sozinho, não dá conta de compreendermos quais foram as causas do aprisionamento da consciência humana, sugerida na passagem. Há, em verdade, uma notificação acerca do uso do “vermelho”, enquanto cor predominantemente utilizada como mecanismo de comunicação social, ou seja, um perigo, não enquanto prisão fisicamente construída ou pelos sentidos que ela foi recebendo com o decorrer do tempo, mas sim pelos excessos que a sensibilidade humana depositou nela ao longo da história (“a consciência na cor do sangue”). Temos, então, uma cor que vai gradativamente perdendo sua função social e, com isso, parece estar contínua e ritualisticamente retornando aos primórdios, enquanto utilização de um elemento que designa a mais pura natureza humana – a vida.

Grande parte da sociedade, atualmente, não é mais sujeito de sua própria vida. Há comandos que superam a vontade do ser humano e, por detrás dessas ordens, existe uma ideologia vigente e praticamente inacessível como pode ser percebida, neste fragmento, que revela, pela voz do narrador, a contínua subserviência do “primeiro cego” em relação às cores:

Usava de todo o cuidado em obedecer aos semáforos, em caso algum avançar o vermelho, respeitar o amarelo, esperar com paciência que saia o verde. A certa altura percebeu-se de que tinha começado a olhar as luzes de modo que se estava a tornar obsessivo. Passou então a regular a velocidade do carro de maneira a ter sempre por diante um sinal verde, mesmo que para conseguir tivesse de aumentar a velocidade, ou pelo contrário, reduzi-la ao ponto de irritar os condutores que vinham de trás. (SARAMAGO, 1995, p. 27)

Como havíamos dito anteriormente, a passagem mostra claramente o poder que as cores exercem sobre a personagem. No entanto, devemos atentar para o

fato de que a postura respeitosa diante delas é inexplicavelmente transformada em uma prática que foge à compreensão da personagem (“A certa altura percebeu-se de que tinha começado a olhar as luzes de modo que se estava a tornar obsessivo”). A cor “verde” parece surgir como o elemento responsável por essa transformação da percepção. Não desprezemos, porém, a importância que a figura “semáforos” traz, enquanto elemento tipicamente urbano e pós-moderno, visto que há uma ambivalência em sua significação. Ao passo que realiza a imagem da preservação do bom fluxo no trânsito, o semáforo, também, figura como um dominador, conseguindo promover a submissão da massa apenas com o uso das cores.

Devemos destacar que o tempo, enquanto evolução histórica, é essencial para a transformação dessa percepção humana, visto que a contínua e desgastante utilização de uma cor é capaz de promover o acomodamento de suas significações. Os sentidos atribuídos à determinada cor já não mais são questionados, mas sim captados, e quando interpretados, de forma passiva. Segundo José Luiz Fiorin, cabe observar que o discurso transmitido contém, em si, como parte da visão de mundo que veicula, um sistema de valores, isto é, estereótipos dos comportamentos humanos que são valorizados positiva ou negativamente (FIORIN, 2004, p. 55). Dessa forma, as cores têm condições de reproduzir as disputas sociais a partir do confronto entre as visões de mundo que são depositadas nelas. E, ao serem trazidas à tona, são capazes de suscitar inúmeras questões para uma mesma cor, mas o uso contínuo de uma mesma significação para ela é capaz, por outro lado, de criar, alienantemente, um simulacro de verdade inquestionável como pode ser observado, a seguir, no momento em que a personagem “o médico” conversa ao telefone, relatando a aparição de um caso estranho de cegueira:

diz ele que vê tudo branco, uma espécie de brancura leitosa, espessa, que lhe agarra aos olhos, estou a tentar exprimir o melhor possível a descrição

que fez, sim, claro que é subjectivo,(...) esta cegueira é branca, precisamente o contrário da amaurose, que é treva total, a não ser que exista por aí uma amaurose branca, uma treva branca (SARAMAGO, 1995, p. 28)

Retomando um pouco daquilo que havíamos dito anteriormente, no primeiro capítulo, destinado à participação da cores na literatura, essa passagem revela uma disputa que irrompe os limites do texto. Não obstante, o que queremos salientar, agora, é quão as cores “negra” e “branca” estão fixadas na doença chamada “amaurose” e como elas desencadeiam as concepções de mundo para a continuidade da narrativa.

Relembremos que a amaurose data, para a literatura médica, desde o século XVII e outras denominações foram adicionadas à palavra no decorrer da sua evolução histórica. Dentre elas, destacamos o sinônimo “catarata negra” que é capaz de realizar a imagem em que o portador de tal doença enxerga tudo em negro. Portanto, para o contexto da narrativa, fica evidente que a “amaurose” serve como um elemento comum para que se realize o confronto entre o “negro” e o “branco”, desempenhando, em outro plano de significação, os respectivos papéis das concepções de mundo.

É possível dizer que, em *Ensaio sobre a cegueira*, o confronto entre duas cores, utilizando um elemento comum, pode ser visto também como um recurso artístico. Observemos, aqui, no fragmento supracitado, que uma evolução histórica acerca da “amaurose” se faz necessária para que as personagens possam transformar a associação entre a cor (o negro) e a doença (amaurose) em uma concepção de mundo inquestionavelmente verdadeira.

Enquanto produção artística, podemos dizer que a cor “negra” não apenas realiza uma figurativização, mas sim uma renovação no seu uso, ao pensarmos nela como uma amálgama entre o elemento “amaurose” e um simulacro de

realidade, que surge a partir da imutabilidade na cor da doença ao longo de sua história.

Em contraponto, a cor “branca”, que recobre o mesmo elemento e também é responsável pela privação da visão, está sendo tratada como uma assustadora realidade nova. Contudo, a aparente polaridade de significações entre o “branco” e o “negro”, em verdade, recupera a grande desestruturação social na narrativa. O temor de contrair a nova enfermidade “branca”, enquanto novidade e, conseqüentemente, mudança de sensibilidade ao compreender o mundo em que se vive, pode ser interpretada como a falta de preparação do indivíduo diante daquilo que não se sabe realmente o que seja.

O sentido já existente para a cegueira (“negra”, até a chegada da nova enfermidade) é potencializado com a cor “branca”, uma vez que as relações entre a nova cor, a doença e a sociedade nunca foram estabelecidas, ou, pelo menos, pensadas até o momento. A rigor, o que está posto nessa passagem é o “branco” simbolizando um novo modo de se viver, a mudança da sensibilidade requerida na pós-modernidade.

Essa nova postura diante da vida e a necessidade de mudança na percepção ainda não foram compreendidas pelos cegos de *Ensaio sobre a cegueira*, aparentemente apenas a “mulher do médico”, por ser a única personagem com visão, é capaz de lidar com o que está por vir. O grau de inconsciência das personagens diante da realidade é demasiado grande e, pelas palavras do narrador, temos uma sugestiva causa que lhes impossibilitam a aceitação do novo:

Uma amaurose branca, além de ser etimologicamente uma contradição, seria também uma impossibilidade neurológica, uma vez que o cérebro, que não poderia então perceber as imagens, as formas e as cores da realidade, não poderia da mesma maneira, para dizê-lo assim, cobrir de branco, de um branco contínuo, como uma pintura branca sem tonalidades, as cores, as formas e as imagens que a mesma realidade apresentasse a uma visão normal (Ibidem, p. 30)

Torna-se possível dizer que, no mesmo passo que a visão gradativamente perde o poder, enquanto uma forma de apreensão das coisas do mundo, para que se atinja o sentido e a informação venha a ser aceita como verdade absoluta, o novo conceito atribuído à cor “branca” assume a posição de elemento provocador ante a letargia do homem, em *Ensaio sobre a cegueira*. Mas a grande questão colocada, para nós leitores, por detrás da passividade humana em relação às coisas e o próprio conhecimento, está na necessidade de se ter uma consciência das imagens apreendidas.

O homem pós-moderno corre o constante risco de ser escravizado pela imagem e, conseqüentemente, amalgama-se a ele uma inconsciência perigosa ao fundir a realidade e o sonho em um único espetáculo. Segundo Guy Debord, este modo de captar o mundo é a afirmação do falso e de toda a vida humana como simples aparência (DEBORD, 2003, p. 11). Nesse sentido, José Saramago, ao fazer uso de um hospício em sua narrativa, deixa a sugestão de uma falsa aparência para a loucura ou, pelo menos, um segundo estágio para a cegueira. No entanto, esse novo nível ritualístico (a loucura) não parece estar associado à idéia de negatividade, pois, se tomarmos as palavras de Erasmo de Rotterdam em que “a loucura é o mesmo que sabedoria” (ROTTERDAM, 2006, p. 22), todo o percurso em que as personagens atravessarão pelo hospício pode ser visto como a segunda parte do ritual da desautomatização humana. Com isso, as cores deverão, por detrás da visualização aparente, aludir a uma potencial busca pela razão, como pode ser visto neste extrato, que marca a entrada dos primeiros internos, visto que, por determinação do governo em proteção à saúde pública, a cegueira poderia ser infecciosa:

Ao mesmo tempo que ia arrastando a mala, a mulher guiava o marido para a camarata que se encontrava mais perto da entrada. Era comprida como uma enfermaria antiga, com duas filas de camas que tinham sido pintadas de cinzento, mas donde a tinta já há muito começara a cair. As cobertas, os

lençóis e as mantas eram da mesma cor. (SARAMAGO, 1995, p. 47)

O simbolismo da cor cinza representa a ressurreição dos mortos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 248), nesse sentido, parece estar sugerido um possível retorno da visão dos cegos – o reencontro com a imagem e o mundo. Vale dizer que, a partir desse momento, o foco da narrativa deixa de ser a personagem o “primeiro cego”, passando para a personagem “a mulher do médico”, que, aliás, é responsável pela liderança e condução deste grupo formado pelas personagens “primeiro cego”, “a mulher do primeiro cego”, “a rapariga dos óculos escuros”, “o velho da venda preta”, “o rapazinho estrábico” e “o médico”.

Já, em uma segunda leitura, o “cinza” apresenta-se como cor mediadora entre o negro e o branco, pois, para se obtê-la, é necessário misturar uma mesma proporção de branco e preto. Dessa forma, temos, na imagem da cor “cinza”, uma representação de um mundo intermediário entre a morte e a vida, a inconsciência e a consciência arraigadas em um único ser e que o homem pós-moderno necessita assumir um dos lados (negro ou branco) para que seja possível ou não a compreensão do devir. Portanto, a “cama”, aludida na passagem, pela utilização do recurso da figurativização cromática, aciona a cor enquanto novo símbolo para o ritual de passagem.

Assumida a cegueira como um incipiente modo de vida, as personagens necessitam buscar alternativas que garantam as respectivas subsistências naquele local inóspito. E, diante dessa necessidade, as consciências das personagens começam a ser invadidas por um elemento comum, ou seja, a reflexão dos fatos, que, aparentemente limitada para aquele espaço, parece promover uma mudança muito maior: de auto-conhecimento, sensibilidade, de compreensão do mundo. Vejamos, na passagem, a seguir, em que o médico, ainda que cego, tenta diagnosticar as demais cegueiras à sua volta, como essas relações estão postas:

O médico abria a boca para perguntar se a cegueira deste também era branca, mas calou-se, para quê, que adiantava, fosse qual fosse a resposta, e branca ou negra a cegueira, dali não saíam. Estendeu a mão vacilante para a mulher e encontrou a mão dela no caminho. (Ibidem, p. 52)

Fica claro o início de uma mudança na personagem “o médico”. As cores conhecidas para designar as respectivas cegueiras, assim como as suas significações pouco importam. A renovada sensibilidade é que apresenta os indícios necessários para a conclusão da irrelevância de tal questionamento. Contudo, uma contínua visão pessimista dessa renovada forma de viver está presa à personagem, garantindo, por outro lado, a continuidade de novas reflexões críticas por detrás do véu branco da cegueira – “um médico para que serve, sem olhos nem remédios”.

Vale destacar, também, que o prosseguimento de uma ambientação de pouca luminosidade é bastante sugestiva para o encaminhamento dos cegos para a condição de neófito (aquele que está próximo de receber a luz – a lucidez), assim como “a mulher do médico”, inexplicavelmente, é a única personagem que possui visão – lucidez –, podendo atuar, então, como ente responsável pela condução daqueles que realizarão o ritual da reconstrução de suas vidas (dos cegos). O hospício adquire uma importância maior: uma nova morada, equivalente a um novo começo, a uma nova vida (ELIADE, 1999, p. 54). É pelos olhos da “mulher do médico”, portanto, que as cores serão trazidas à baila, sugerindo, quiçá, interpretações renovadas, como podemos perceber no relato dos acontecimentos e pensamentos acerca da primeira noite dela ali, no hospício:

Tenho de abrir os olhos, pensou a mulher do médico. Através das pálpebras fechadas, quando por várias vezes acordou durante a noite, percebera a mortífera claridade das lâmpadas que mal iluminavam a camarata, mas agora parecia-lhe notar uma diferença, uma outra presença luminosa, poderia ser o efeito do primeiro lusco-fusco da madrugada, poderia ser já o mar de leite a afogar-lhe os olhos. Disse a si mesma que ia contar até dez e que no fim da contagem descerraria as pálpebras, duas vezes o disse, duas vezes contou, duas vezes não abriu. (...) Pelas janelas, que começavam a meia altura da parede e terminavam a uma palmo do teto, entrava a luz baça e azulada do amanhecer (p. 63)

Há uma nítida oposição entre a luminosidade interna do ambiente e outra luminosidade desconhecida, em primeiro momento, detectada pela personagem. Temos, dentro do hospício, a “mortiça claridade das lâmpadas”, que ilumina um espaço restrito. Em contrapartida, há “uma outra presença luminosa”, que, em verdade, são os primeiros lumes do dia. A rigor, o fragmento é bastante significativo ao pensarmos na oposição que se cria a partir das respectivas forças de iluminação para a única personagem capaz de percebê-las, isto é, a “mulher do médico”.

A luz, enquanto símbolo, aponta para uma relação com a obscuridade, significando os valores complementares ou alternantes de uma evolução (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 567). A conflitante relação entre uma iluminação artificial e uma natural gera certamente uma interpretação nova, posto que os sentidos atribuídos para cada luz dependem diretamente da valoração e da forma como são percebidas pela personagem que as enxerga. A do hospício, adjetivamente descrita como luz de pouca força (“mortiça”), é aceita pela personagem justamente por não ofender a sua visão, ao passo que a luz azulada, tendo o azul a função primeira de cor referencial, age como a de maior força e desencadeia o sentimento do medo na personagem (“no fim da contagem descerraria as pálpebras”). Contudo, é a atitude da personagem ao enfrentar o sentimento do medo, mesmo sabendo das possíveis conseqüências, que renova as possibilidades significativas do fragmento.

O azul é a cor mais profunda de todas as cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor (Ibidem, p. 107). Quando “a mulher do médico”, ainda que receosa da possibilidade de ter seus olhos invadidos pela cegueira branca, decide abri-los, recebendo os raios azuis, há a sugestão de que sua consciência tenha sido banhada e renovada pela força da luz, assim como a metáfora do ato do amanhecer

remete a isso também, fortalecendo e preservando a provável lucidez da personagem. Portanto, enquanto recurso artístico, a partir da oposição entre o poder de iluminação das luzes, o azul é ressignificado, deixando de ser usado como uma mera cor referencial para atingir o *status* de novo símbolo da lucidez.

Por outro lado, a utilização do azul, exclusivamente enquanto cor referencial, traz outra possibilidade de interpretação. Parece possível dizer que a origem da lucidez da “mulher do médico” pode ter intrínsecas relações com a natureza, ao pensarmos sobre o ato do anoitecer e renovar do dia. Dessa forma, a cor azul, proveniente da natureza, realiza um ciclo de renovação, ao passo que uma luz artificial, a rigor, nunca tem suas forças renovadas. Daí a adjetivação “mortiça” conduz-nos à noção de que as forças desse elemento não são capazes de fornecerem a visão para a captação de um simulacro da realidade tão preciosa a essa altura da narrativa.

Parece evidente que, mormente nos espaços internos do hospício, o uso de referências cromáticas de pouca luminosidade podem vir a realizar uma contínua oposição com as referências de luminosidade do espaços exteriores. Com isso, à medida que as luzes internas do hospício ganharem mais força e projeção, cabe a sugestão de que as consciências dos cegos asilados podem apontar para uma, ainda que mínima, evolução.

Não podemos esquecer também de questionar se o contato contínuo com as luzes embaciadas seria capaz de modificar a sensibilidade de um sujeito que vive nessas condições. Analisando sob esse enfoque, podemos ver, a seguir, o momento em que a “mulher do médico” deixa o interior do hospício, recebendo, em seus olhos, um lume muito forte, que acaba por provocar uma sensação de estranhamento bastante sugestiva na personagem:

No patamar exterior a luz do dia estonteou a mulher, e não porque fosse demasiado intensa, no céu estavam passando nuvens escuras, talvez

estivesse para chover, Em tão pouco tempo perdi o costume da claridade, pensou. (SARAMAGO, 1995, p. 69)

A visão da personagem é claramente afetada pela repetitiva ação da luz fraca em seus olhos. Não obstante, a sua consciência parece, inexplicavelmente, permanecer protegida da cegueira e metaforicamente da alienação, quiçá, por um armazenamento de luz proveniente da natureza. Vale destacar que o contínuo contato dos olhos com a pouca luz e, conseqüentemente com as mesmas imagens, incha em significado a figura do hospício, enquanto um lugar que irrompe a imagem de um simples prédio. O viver no hospício pode ser expandido à própria vida nas cidades, no mundo, enquanto espaço físico. Esse local de transformação, ainda que de forma embrionária, alude para os primeiros passos no uso de uma consciência que está em processo de renovação como pode ser visto no fragmento, a seguir, em que os cegos, tentando dormir, realizam ações descabidas para a atual condição de vida em que se encontravam:

Alguns tinham tapado a cabeça com a manta, como se desejassem que a escuridão, uma autêntica, uma negra escuridão, pudesse apagar definitivamente os sóis embaciados em que os seus olhos se haviam tornado. As três lâmpadas, suspensas do teto alto, fora do alcance, derramavam sobre os catres uma luz suja, amarelada, que nem era capaz de produzir sombras. Quarenta pessoas dormiam ou tentavam desesperadamente adormecer, algumas suspiravam e murmuravam em sonhos, talvez vissem no sonho aquilo com que sonham, talvez dissessem, Se isto é um sonho, não quero acordar. Os relógios de todos eles estavam parados, tinham-se esquecido de lhes dar corda ou acharam que já não valia a pena, só o da mulher do médico continuava a trabalhar (Idem, p. 76)

Observemos, primeiramente, que a manifesta oposição declarada pelo narrador, ou seja, “a escuridão” do ambiente *versus* “os sóis embaciados” tem, como pano de fundo, a utilização das “três lâmpadas” de luz “amarelada”, que possivelmente estabelecem uma nova interpretação.

O amarelo é a cor do sol, do ouro, do alerta, mas, no fragmento em tela, podemos dizer que suas possibilidades significativas estão associadas à luz, isto é,

à sabedoria, assim, o amarelo une o pensamento ao movimento. É ainda a ação, mas uma ação que se torna conceito. É o verbo (ROUSSEAU, 2002, p. 99). Pensemos ainda na simbologia associada ao número de luzes – “três” –, que, dentre suas diversas possibilidades, parece estar ligada a uma seqüenciação de atitudes: em primeiro momento – primeira luz –, temos o princípio atuador, causa ou sujeito da ação; em seguida – segunda luz –, a ação desse sujeito, seu verbo; e, por fim, na terceira luz, o objeto dessa ação, seu efeito ou seu resultado. Porém, não nos esqueçamos de salientar que a caracterização “suja” da luz transforma, artisticamente, o amarelo de cor figurativa para uma outra função, isto porque a idéia de reflexão emanada com os feixes luminosos da cor é parcial.

Em suma, a oposição entre o negro e branco sugerida na cena, com a utilização do amarelo sujo, pode ser interpretada como a gênese de um pensamento em busca da lucidez. A cegueira – o “branco” – tem a função de desencadear a sensação de um perigo iminente, ou seja, o princípio atuador e a causa; a escuridão – o “negro” – enquanto ação, pode ser vista como a tentativa dos cegos, ao cobrir suas cabeças, de se protegerem de um inimigo internalizado, ou seja, o medo de viver, desencadeando, por outro lado, a embrionária reflexão ao não acharem mais necessário “dar corda nos relógios”. Surge-nos, então, a hipótese de que a luzidia cor amarela e suja pode ser utilizada como um elemento simbólico, aludindo ao diálogo, enquanto alternativa para a resolução de problemas daquele grupo de cegos liderado pela “mulher do médico” ou, pelo menos, como o indício, ainda que bastante afetado pelas sujidades da inconsciência, do uso efetivo da reflexão. Diante desse quadro, devemos afastar qualquer possibilidade de leitura que traga a cor “amarela” apenas como representação simbólica da loucura. Em *Ensaio sobre a cegueira*, como um romance submetido à estética pós-modernista, o “amarelo” traz, em si, a contradição, usando e abusando, instalando e depois

subvertendo os próprios conceitos que desafia (HUTCHEON, 1991, p. 19) em sua infinita gama de possibilidades em prol de uma renovação artística. Portanto, o “amarelo” está ligado a um contexto que só existe nessa obra e a referência simbólica para a idéia de loucura dá conta apenas do sentido aparente das coisas do mundo.

Com o decorrer da estadia dos cegos no manicômio, as cores são captadas de maneira reformulada. A rigor, temos a deflagrada mudança do comportamento dos cegos ou, pelo menos, resquícios de uma mudança de sensibilidade e o início efetivo do uso da consciência para determinar as ações, como pode ser visto, a seguir, no instante em que “o ladrão”, que roubou o carro do “primeiro cego”, tenta se locomover até um banheiro do hospício:

Esquecido [o ladrão], por um instante, de que estava cego, virou a cabeça como para certificar-se do que lhe faltava percorrer e encontrou na sua frente a mesma brancura sem fundo. Será noite, será dia, perguntou-se, bom, se fosse dia já me teriam visto, além disso só houve um pequeno-almoço e foi há muitas horas. Assombrava-o o espírito lógico que estava descobrindo na sua pessoa, a rapidez e o acerto dos raciocínios, via-se a si mesmo diferente, outro homem, e se não fosse este azar da perna estaria disposto a jurar que nunca em toda a sua vida se sentiria tão bem. (SARAMAGO, 1995, p. 79–80)

O pensamento dos cegos está sensivelmente modificado, os raciocínios e as hipóteses começam a apresentar fundamentações. Parece possível dizer que o início da mutação da humanidade está consolidada na narrativa. No entanto, as cores, enquanto representações dos costumes dessa nova sociedade, estão ainda submetidas a uma espécie de ranço que começa a ser questionado a partir deste extrato, que alude ao momento em que os soldados jogam as caixas com suprimentos para os cegos:

De uma das caixas derramava-se um líquido branco que lentamente se ia aproximando da toalha de sangue, por todos os visos devia ser leite, é uma cor que não engana. (...) Os cegos moviam-se como cegos que eram, às apalpadelas, tropeçando, arrastando os pés, não obstante, como estivesse organizados, souberam repartir as tarefas eficazmente, alguns deles,

patinhando no sangue pegajoso e no leite, começaram logo a retirar e transportar os cadáveres para a cerca, outros ocuparam-se das caixas, uma por uma, as oito que tinham sido largadas pelos soldados. (Ibidem, p. 91)

Destaquemos, inicialmente, o estranhamento que a cena produz, ao trazer, subjacente aos objetos, uma disfunção em seus respectivos usos. Relembremos que o leite é um líquido usado para a alimentação, ou seja, para a vida, assim como o sangue, que também simboliza uma condição de existência. Não obstante, nesse quadro-texto, temos ambos elementos destoando de suas funções primeiras. Tanto o “leite” quanto o “sangue” derramado sugerem, respectivamente, a fome (a morte, por consequência) e a morte em eminência. A rigor, é a utilização polar dos sentidos normalmente atribuídos aos símbolos, que gera a renovação das significações, revelando, por outro lado, uma crítica bastante acentuada em relação ao sentimento de descaso do governo para com a vida. Os cegos, para o governo, não são mais seres humanos, se é que foram um dia, mas sim um ônus para o Estado. Lembremos que as mortes dos cegos e o derramamento do “leite” e do “sangue” são, ainda que fracassadas, tentativas de eliminação, em massa, do problema (o que fazer com os cegos?).

Não olvidemos que o governo ao ser notificado sobre a existência de um novo tipo de cegueira, mais ameaçadora do que a conhecida anteriormente por ser “branca” e aparentemente contagiosa, determinou que os recém-enfermos fossem colocados em um local isolado e vigiados ininterruptamente. A alimentação dos cegos era garantida pelo governo, que distribuía periodicamente caixas com leite, bolachas e produtos para uma higienização básica. Neste sentido, a associação das cores com dois grupos distintos parece ser realizável: a cor “branca”, referencial em relação ao elemento “leite”, reporta ao governo, visto que o alimento é distribuído pelo exército sob orientação do mesmo; o “vermelho”, enquanto cor simbólica do

fluido da vida, está associado aos cegos, aliás, ele é mais do que uma representação, é a própria coisa, visto que só foi possível por uma ação descuidada de um soldado que atirou ao se assustar com a presença de um cego que caminhava pelo espaço externo do hospício. Nessa passagem, os sentidos renovam-se do contato que as cores estabelecem entre si, respectivamente referencial e subjacente ao símbolo, passando a desempenhar a função de cores dialógicas.

Parece estar claro que as cores, em *Ensaio sobre a cegueira*, enquanto possibilidades de significação, não podem ser interpretadas apenas pelos estatutos do simbolismo convencionalmente estabelecidos. Por detrás de suas respectivas utilizações, há novas formas de se compreender um mundo, sensações redescobertas e vias de captação que irrompem os sentidos verbais, tornando-se também imagéticas em nosso pensamento e, por mais espantoso que possa parecer, as cores cobram do leitor interpretações mais complexas por trazer duas formas amalgamadas de representar a realidade – texto e imagem. Temos aí a importância dessas novas possibilidades que as cores trazem, “desalienando” do antigo sentido. No entanto, essa possibilidade de desautomatização necessita ser constantemente refletida em planos de interpretação muito mais profundos e densos, que implicam, na compreensão do hibridismo da palavra-cor, reconhecermos traços imagéticos dentro do estatuto do texto verbal. Diante desse sincretismo que a representação da cor plasma na narrativa, os sentidos humanos das personagens são difundidos, como pode ser visto, a seguir, com este fragmento que recupera um instante de reflexão do “médico”:

Tentou imaginar [o médico] como seria o lugar onde se encontrava, para ele era tudo branco, luminoso, resplandecente, que o eram as paredes e o chão que não podia ver, e absurdamente achou-se a concluir que a luz e a brancura, ali, cheiravam mal. (SARAMAGO, 1995, p. 96–7)

A percepção da personagem é que o “branco” espalhou-se, saltou os limites das cores, absorvendo até mesmo as fronteiras entre os sentidos. Agora, por detrás dessa cor, faz-se necessário a reflexão para que se apreendam outros dados, anteriormente ignorados. A compreensão da realidade apenas pela visão é abandonada; o mundo à volta do cego é redimensionado por outros sentidos. Ao “branco”, então, é adicionada outra relação de significado que extrapola o seu limite enquanto cor, ou seja, o cheiro. Com isso, a cor engendra a sensação do caos que está em todos os cantos do espaço narrativo, gerando a “contaminação” de todas as coisas pelo “branco” para que se evidencie, mais adiante, a causa desse estado – a alienação.

Focalizando a trama narrativa, há que considerarmos que o princípio de uma superlotação e a necessidade de se formar pequenos grupos de pessoas dentro do hospício reproduzem, em boa medida, as relações que definem a proximidade entre os indivíduos. Diante desse fato, aparecem-nos descrições mais detalhadas de algumas personagens que trazem, em si, algumas particularidades cromatológicas assaz interessantes como veremos nesta descrição da personagem “velho da venda preta”:

Talvez tenha sido também teu doente, é um homem de idade, calvo, de cabelos brancos, e traz uma venda preta num dos olhos, lembro-me de que ele falaste dele... A rapariga dos óculos escuros tinha-se aproximado, Lembra-se de mim, levava uns óculos escuros postos, Lembro-me bem, apesar da minha catarata lembro-me de que era muito bonita, a rapariga sorriu (Ibidem, p. 120)

É presente em uma das personagens o contraste entre os “cabelos brancos” e a “venda preta”, recobrando, respectivamente, dois aspectos: a velhice e, supostamente, um olho cego ou a falta dele. Dessa descrição, o que chama à atenção é a figurativização do “preto”, que se sobrepõe, mesmo que de forma inconsciente, algo que é ruim, negativo, mal – um defeito físico. Assim como essa

mesma cor está sobreposta também nas lentes escuras da personagem “rapariga dos óculos escuros”, velando uma conjuntivite.

Vale dizer, ainda, que é a personagem “velho da venda preta”, que traz uma informação significativa, ao dizer, com bastante detalhes, os itens contidos no ato da fruição de alguns quadros, ou seja, as últimas imagens contempladas antes da cegueira invadir seus olhos. Parece haver, nesse momento, uma sugestiva interpelação da arte enquanto meio de questionar a vida, como pode ser visto neste recorte textual:

O último que eu vi foi um quadro (...) era uma seara com corvos e ciprestes e um sol que dava a idéia de ter sido feito com bocados doutros sóis, Isso tem todo o aspecto de ser um holandês(...) havia também um cão a afundar-se, já estava meio enterrado, o infeliz, Quanto a esse, só pode ser um espanhol, antes dele ninguém tinha pintado assim um cão (...) e havia uma carroça carregada de feno, puxada por cavalos, a atravessar uma ribeira, Tinha uma casa à esquerda, Sim, Então é de inglês, Poderia ser, mas não creio, porque havia lá também uma mulher com uma criança no colo, (...) O que eu não entendo é como poderiam encontrar-se em um único quadro pinturas tão diferentes e de tão diferentes pintores, E estavam uns homens a comer, Têm sido tantos almoços, as merendas e as ceias na história da arte, que só por essa indicação não é possível saber quem comia, Os homens eram treze, Ah, então é fácil, siga, Também havia uma mulher nua, de cabelos louros dentro de uma concha que flutuava no mar, e muitas flores ao redor dela, Italiano, claro, E uma batalha, (...) E um cavalo com medo, Com os olhos a quererem saltar-lhes das órbitas, Tal e qual, Os cavalos são assim, e que outros quadros havia mais nesse seu quadro, Não cheguei a sabê-lo, ceguei precisamente quando estava a olhar para o cavalo. (p.130–131)

Há diversas referências a pintores e obras, tais como: *Campo de trigo com corvos*, de 1890, pintado por Vincent van Gogh (o holandês); *Le Veau D'Or*, Salvador Dali (o espanhol); *Middelburg*, de 1855, feito por Barend Cornelis Koekkoek (o inglês); *A última ceia*, de Leonardo da Vinci; *O nascimento de Vênus*, concluído em 1485, de Sandro Botticelli (o italiano). No entanto, o insólito está no último quadro descrito, “a batalha” e “um cavalo com medo”, isso porque, pelas palavras da personagem, foi a última imagem vista por ele.

O cavalo, enquanto símbolo, recupera uma noção negativista ante a vida. A significação pessimista para esse elemento está fixada na memória de todos os povos em função de uma associação que se dá com as trevas do mundo cotidiano, isto é, uma manifestação da morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 203). Portanto, a figura do “cavalo” sugere, no primeiro plano, o anúncio da destruição da rotina, o início do fim da mecanização humana. Por outro lado, na ambivalência inerente ao símbolo, temos a partir da sensação do medo tanto do “homem” quanto do “animal”, o surgimento de um sentimento que os aproxima. A metamorfose da dupla em um único corpo, unidos pelo medo, revela-nos um ente possuidor da iniciação, dos conhecimentos obscuros da vida (Ibidem, p, 204). Em suma, de todas as pinturas referenciadas anteriormente, as imagens humanas são uma constante; no entanto, é a figura, aparentemente depreciativa de um animal, que renova os sentidos ante a lembrança de um olhar passivo e anterior à invasão da luz “branca”, sendo a última uma cor que pode significar, nesse instante, a regeneração do hábito humano ao fazer as coisas sempre da mesma maneira, maquinal ou de forma inconsciente, pela prática, imitação ou desídia, até mesmo durante a fruição da arte.

Cabe retomar, ainda, que os valores de significação depositados no elemento luz, a rigor, podem sugerir inovações de sentido, se analisadas como um outro aspecto cromatológico e recurso artístico, visto que elas se tornam dependentes de um captador para que os indícios de renovação das suas possibilidades significantes se façam valer. Pensando nisso, observemos neste extrato o trabalho original realizado por José Saramago, que recupera a saída da personagem “mulher do médico” das dependências do manicômio:

Olhou para fora [a mulher do médico]. Por detrás do portão havia uma luz, sobre ela a silhueta negra de um soldado. Do outro lado da rua, os prédios estavam todos às escuras(...) um silêncio que parecia estar a ocupar o espaço de uma ausência, como se a humanidade, toda ela, tivesse desaparecido, deixando apenas uma luz acesa e um soldado a guardá-la, a ela e a um resto de homens e de mulheres que a não podiam ver (...) que

fosse negra a noite, não o dizia por si, pensava, sim, nos cegos para quem o dia durava sempre. Sobre a luz apareceu uma outra silhueta, devia de ser o render da guarda (...) mas para o fazer teve de largar a lanterna, nesse movimento o foco luminoso deu-lhe em cheio nos olhos, impressão de deslumbramento. Quando a visão se restabeleceu, a mulher tinha desaparecido, agora esta sentinela não poderá dizer a quem a vier render, Sem novidade (SARAMAGO, 1995, p. 154–155)

O fragmento utilizado aponta para o instante em que os habitantes da cidade, inclusive os soldados que vigiavam o manicômio, tornaram-se cegos. Durante a captação da imagem, para a personagem “mulher do médico”, a “luz” se contrapõe a duas referências de cores negras. Temos a utilização de uma cor figurativa para a silhueta do soldado e referencial para a “noite”. A contento, há aí uma relação bastante significativa ao pensarmos no efeito da “luz” em contraposição às referências negras. Lembremos que a descrição é fruto da visão da personagem “mulher do médico”, nesse sentido, só para ela, inscrita em um espaço “às escuras”, a “luz” exerce a função de elemento desbravador de trevas. Por outro lado, é esse único lume que, em primeiro plano, aparece como um fio orientador para os olhos que verdadeiramente necessitam dele, isto é, a “mulher do médico”, e, em segundo plano, explica a impressão de deslumbramento do soldado, isso porque a “luz” proveniente da lanterna, diferentemente de uma luz natural, nunca se renova, ou seja, para olhos e consciência não preparados, ela traz a sensação da desorientação daquele que não enxerga mesmo com visão. Portanto, as cores negras da “noite” e da “silhueta do soldado”, fundem-se em uma única impressão cromatológica para a imagem que se forma diante daquele que é lúcido. É, por isso, que a sensação contínua da solidão, a falta do diálogo, o aprisionamento em si mesma assolam a “mulher do médico” até esse momento da narrativa.

Ainda dentro do hospício, dá-se o início de uma revolta entre os cegos, que acabou por resultar em uma opressão de cegos sobre cegos. O líder do cegos maus tem o apoio de um cego antigo, aquele que enxerga apenas

trevas, e, enquanto imagem de oposição, temos a “mulher do médico”, assumida, a essa altura da narrativa, como a líder de uma minoria. Diante desse quadro, as cores postas por detrás dos símbolos utilizados, na passagem, a seguir, realizam uma batalha, deixando ver o sentido em uma outra dimensão, artisticamente, renovada:

Devagar, a mulher do médico aproximou-se, rodeou a cama e foi colocar-se por trás dele [o líder cego mau]. A cega continuava o seu trabalho [prática do sexo oral]. A mão levantou lentamente a tesoura, as lâminas um pouco separadas para penetrarem como dois punhais. Nesse momento, o último, o cego pareceu dar por uma presença, mas o orgasmo retirara-o do mundo das sensações comuns, privara-o de reflexos, Não chegarás a gozar, pensou a mulher do médico, e fez descer violentamente o braço. A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais. O grito mal se ouviu, podia ser o ronco animal de quem estivesse a ejacular, como a outros já estava sucedendo, e talvez o fosse, na verdade, ao mesmo tempo que um jato de sangue lhe regava em cheio a cara, a cega recebia na boca a descarga convulsiva do sêmen. (Ibidem, p. 185-6)

Relembremos que o grupo liderado pela “mulher do médico”, assim como outro grupos, ali no manicômio, é continuamente usurpado por um ajuntamento de “cegos maus”. Dessa forma, é importante salientar que a ação realizada pela “mulher do médico”, um assassinato, tem esvaída a interpretação de um ato criminoso. Antes de tudo, o homicídio, em tela, revela a coragem e a necessidade de se agir em legítima defesa ante uma opressão verdadeiramente infratora e potencialmente livre para agir, uma vez que, naquele momento, a justiça e a lei, a rigor, também estão cegas.

Em uma segunda leitura, podemos visualizar dialogicamente a presença de dois líderes. De um lado, o cego, comandante do “grupo dos maus”, que oprime os demais dentro do hospício, controlando, pela força, a distribuição dos alimentos, já demasiadamente escassos. Para tanto, ele, primeiramente, requer jóias em troca de alimentos e, com o fim dessas, mulheres atrativas sexualmente para si e para os

seus companheiros de governo. Do outro lado, temos a “mulher do médico”, que, mesmo sem querer assumir essa posição, acabou por aceitá-la devido à precariedade das condições em que se encontravam naquele ambiente em que apenas ela enxergava.

Como havíamos dito anteriormente, as cores podem ser captadas como elementos que designam as respectivas flâmulas de dois grupos em oposição. Nesse caso, o “vermelho” (do sangue) representa o grupo da “mulher do médico” e o “branco” (do sêmen) o do “cego mau”. Portanto, o “branco” representa a situação e o “vermelho”, como oposição ao “branco”, a esquerda. Vejamos que a cena é uma tomada de poder, que, a rigor, recupera a liberdade de um grupo de pessoas ante a opressão posta e, com isso, a conscientização em relação à usurpação de seus corpos torna-se um aspecto fundamental na busca da consciência daqueles que estavam cegos. Vale dizer que a tomada do poder se dá pela ação de uma mulher, agredida pela concupiscência de um líder, ou seja, o “vermelho” contém não apenas a oposição ante o “branco”, em um cenário político, mas também acena para a imagem de um novo posicionamento e governo de uma mulher lúcida ante a sociedade governada exclusivamente por homens que, em verdade, estão submetidos a inúmeros fatores que os distanciam do verdadeiro ofício da liderança partilhada nas decisões.

Parece bastante evidente que as cores, a essa altura da narrativa, começam a fornecer significações que expandem seus limites enquanto elementos artísticos. É possível dizer que, em *Ensaio sobre a cegueira*, a tarefa artística de ampliar a significação da cor, não se limitando à função de elemento descritivo, é bem realizada como podemos perceber neste recorte da narrativa, que alude a um diálogo entre a “mulher do médico” e os demais cegos do grupo liderado por ela:

Estavam sentados no chão, sob a luz amarelada da única lâmpada do átrio, mais ou menos formando um círculo, o médico e a mulher do médico, o

velho da venda preta, entre outros homens e mulheres dois ou três de cada camarata, tanto da ala esquerda como da ala direita, e então, sendo este mundo dos cegos o que é, sucedeu o que sempre há-de suceder, um dos homens disse, O que eu sei é que não estaríamos nesta situação se não fosse terem-lhes matado o chefe, que importância teria irem lá as mulheres duas vezes por mês a dar-lhes o que deu para dar-se a natureza pergunto. Houve quem achasse graça à reminiscência, houve que disfarçasse o riso, a alguma voz de protesto não a deixou falar o estômago, e o mesmo homem insistiu, Quem teria sido o da façanha gostava eu de saber, As mulheres que estavam lá nessa altura juram que não foi nenhuma delas (p. 190– 191)

Esse momento é ricamente sugestivo ao pensarmos nas palavras de Debord quanto ao culto excessivo das imagens que mediatizam as relações sociais entre as pessoas. A contemplação exacerbada da imagem da tradição esvai o tempo para o diálogo. Não há o momento para a discussão e a reflexão, só há espaço para a captação de um pensamento, pela produção imagética, já definido e que retira o espectador da possibilidade de reflexão (DEBORD, 2003, p. 9) . Aqui, em *Ensaio sobre a cegueira*, há uma utilização bastante feliz da cor amarela, ao se resignificar novos sentidos, diminuindo, por outro lado, as possibilidades de interpretá-la apenas como um recurso de caráter meramente descritivo.

A luz amarelada, diferentemente de algumas referências anteriores, já não traz pequenas impossibilidades para a sua captação plena – “luz suja”. A referência à “única lâmpada” sugere importância muito maior para a passagem, isso porque esse é o momento, também único no manicômio, em que o diálogo tem condições de promover mudanças nas vidas das personagens. Podemos notar que a discussão é feita maduramente e, dessa forma, o “amarelo”, enquanto cor, transforma-se em um elemento latente em significação, que parece iluminar a decisão para a saída do hospício, marcando o início da busca da tão almejada recuperação da visão – consciência. No entanto, essa possibilidade de leitura tem sua gênese com a nova postura política assumida pelo grupo. Ao pensarmos na relação existente na figura do círculo, enquanto símbolo da ausência de distinção

ou de divisão, ausência de hierarquias (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 250), a luz “amarela” ressurge como símbolo do diálogo, do social e, conseqüentemente, de um estágio secundário em busca da lucidez.

Na passagem seguinte, é possível perceber que o “branco”, enquanto cor da cegueira, tem garantido o sucesso e a consolidação da modificação da sensibilidade dos cegos, em *Ensaio sobre a cegueira*, ainda que isso esteja implícito nas palavras do narrador:

Não irão apenas os homens, irão também as mulheres, voltaremos ao lugar onde nos humilharam para que da humilhação nada fique, para que possamos libertar-nos dela da mesma maneira que cuspiamos o que nos lançaram à boca. Disse e ficou à espera, até que a mulher falou, Aonde tu fores, eu irei, foi isto o que disse. O velho da venda preta sorriu, pareceu um sorriso feliz, e talvez o fosse, não é a ocasião para lho perguntar, mais interessante é reparar na expressão de estranheza dos outros cegos, como se alguma coisa lhes tivesse passado por cima das cabeças, um pássaro, uma nuvem, uma primeira e tímida luz. (SARAMAGO, 1995, p. 193)

O sentimento da modificação da percepção é sintomaticamente causado por uma sensação de estranheza. Aliás, cabe dizer que essa renovação e mudança no comportamento das personagens resultam na insegurança da partida para o desbravamento de um novo mundo exterior àquele em que viviam – o hospício. Observemos que os elementos “pássaro”, “nuvem” e “luz” sugerem, de forma bastante feliz e poética, a chegada da lucidez às consciências dos cegos. Vale destacar que é essa alteração da sensibilidade dos cegos que possibilita aproximarmos a obra à estética pós-modernista. Temos, então, em *Ensaio sobre a cegueira*, a cor “branca” atuando como uma força problematizadora, que tende a se esvaír à medida que a visão de mundo do enfermo se torna autônoma.

Vejamos como essas possibilidades estão postas no fragmento, a seguir, que traz a condição do manicômio após alguns dias de confinamento dos cegos:

Pelas poucas janelas que davam para o pátio interior entrava uma última claridade, cinzenta, moribunda, que declinava rapidamente, já a resvalar para o poço negro e profundo que ia ser esta noite. (...) já não cinzentas,

mas de todas as cores de que pode vestir-se a repugnância, isto sabia-o de antes a mulher do médico, não que o pudesse ver agora, se nem sequer se apercebera do reforço da barricada. Os cegos avançaram como arcanjos rodeados do seu próprio resplendor, embateram nos obstáculos com os ferros ao alto, como haviam sido instruídos, mas as camas não se mexeram, é certo que as forças destes fortes em pouco superariam as dos débeis que vinham atrás e mal já podiam segurar as lanças como alguém que levou uma cruz às costas e agora tem de esperar que o subam a ela. O silêncio desaparecera, gritavam os de fora, começaram os de dentro a gritar, provavelmente ninguém o terá notado até hoje, como são absolutamente terríveis os gritos dos cegos (Ibidem, p. 200)

Temos uma descrição cromática bastante rica ao percebermos toda a relação entre as possibilidades significativas da cor cinza e a concatenação que elas estabelecem com as ações narradas ao longo da cena.

O “cinza” realiza uma intermediação entre as cores branca e negra, que, na primeira descrição do manicômio, enquanto cor figurativa para os elementos “cama”, “cobertas”, “lençóis” e “mantas”, aparece ligada ao simbolismo de um local intermediário entre a vida e a morte, a revelação de uma postura opositora em relação à vida comum e, conseqüentemente, a marcação de um novo estágio no ritual da desautomatização em busca da lucidez. Mas, agora, utilizada como cor referencial, o “cinza” é ressignificado, anunciando duas ações concretizadas na narrativa.

Destaquemos, inicialmente, que o anúncio de “última” aparição da cor “cinza” no cenário do hospício já é capaz de prescrever novidades em suas possibilidades de significação. Ao ser posta a relação entre o “cinza” e a cor “negra”, temos um significado nefasto, visto que, nessa última noite, há a batalha dos cegos bons contra os cegos maus, e, como resultado, a tristeza, ou seja, a antecipação de um acontecimento desgraçado com inúmeras mortes de cegos que, pela falta da visão, chegavam a matar seus próprios companheiros, pensando que eram inimigos. E, em relação ao “branco” da cegueira, há a presença de uma visão otimista, por

exemplo, na Idade Média, empregava-se o cinza para pintar a ressurreição dos mortos (ROUSSEAU, 2002, p. 122). Nesse sentido, o derradeiro lume “cinza” marca o retorno dos cegos bons, quase mortos pela batalha com o grupo de cegos maus, ao mundo dos vivos, um princípio de organização do caos.

Notemos que, anterior à saída para o mundo exterior ao manicômio em virtude de um incêndio, as personagens realizam um último ato, e as cores, utilizadas na passagem, a seguir, além de marcar o fim de um processo e consolidarem o término do segundo estágio na busca pela recuperação da visão, parecem estabelecer outros significados muito importantes para a continuação da narrativa, como pode ser visto neste fragmento, que recupera o instante em que os cegos levam para o espaço externo do manicômio alguns mortos na batalha entre os cegos:

Orientados pela mulher do médico, arrastaram os cadáveres para o patamar exterior e ali os deixaram ficar à lua, sob a alvura leitosa do astro, brancos por fora, negros enfim por dentro. Voltemos para as camaratas, disse o velho da venda preta, veremos mais tarde o que se poderá organizar. (SARAMAGO, 1995, p. 204–205)

A oposição que se estabelece entre as cores é feita a partir de uma relação que precede os sentidos constantemente estabelecidos. Como havíamos dito anteriormente, o “branco”, enquanto cor referencial, contrapõe-se em relação ao “negro”, assumido como cor figurativa, resultando daí uma promoção desses elementos ao estágio de cores dialógicas.

O “branco”, dependente da significação de um outro elemento, ilumina o corpo de um cego morto, que materializa a idéia do ciclo biológico que se conclui, dialogando diretamente com a “lua”, astro marcado pelo carácter cíclico, transitório, posto que cada fase é prenhe de vida e de morte. Observemos, ainda, a utilização da palavra “enfim”, que, nesse contexto, parece corroborar a idéia de finalização de um processo, ou seja, a vida do outro que se extinguiu e/ou é extirpada. Portanto, a

palavra “enfim” consegue trazer tanto a noção de conclusão assim como recupera, dialogicamente, a fragilidade desses seres humanos cegos. A rigor, a morte de cada cego parece revelar a incapacidade do mesmo em se tornar uma pessoa lúcida, desejosa pela vida. Enquanto símbolo, o “negro” alude tanto ao início de uma evolução progressiva, quanto o grau final de uma evolução regressiva. Para esse fragmento, é patente que o “negro” está sendo usado enquanto elemento que caracteriza o fim do ciclo da vida. Ao aproximarmos o “branco” e o “negro”, enquanto cores dialógicas, vemos seus respectivos sentidos renovados, ou pelo menos, redescobertos enquanto símbolos para a vida (o branco) *versus* a morte (o negro). Não obstante, devemos observar que o “branco”, nesse momento da narrativa, associado a uma significação aparentemente positiva, é oriundo de outro elemento. Dessa forma, tracemos um paralelo com o elemento desencadeador das ações da narrativa – a cegueira. Percebida como doença, a cegueira “negra” representa a morte da visão para aquele que está acometido de tal enfermidade. Já, em *Ensaio sobre a cegueira*, o “branco” parece representar, positivamente, um ciclo de amadurecimento para a visão daquele que a possui. No mesmo passo do símbolo lunar, a cegueira impõe a ausência total de imagem (fase da lua cheia), levando o enfermo a um auto-questionamento (fase decrescente da lua), ainda que não seja percebido pelo mesmo, para que se atinja o pleno enquanto imagem, que em detrimento da alienação, é o desaparecimento pleno (da lua) de uma visão obliterada.

Já fora dos limites do manicômio e plenamente confirmada a passagem para o último estágio em direção à recuperação da visão, temos o grupo de cegos, ainda liderado pela “mulher do médico”, com problemas a serem resolvidos, visto que o retorno à vida nas cidades acabou por tornar-se uma renovada descoberta das necessidades básicas da humanidade. Temos, com isso, um certo questionamento

da importância efetiva de alguns costumes, anteriormente, dados como relevantes. Notemos, neste fragmento, que recupera a imagem das roupas que os cegos estão utilizando, como as cores são questionadas e acabam por representar a fragilidade daquilo que se julga realmente importante:

é certo que as cores das roupas não jogavam umas com as outras, que as calças ou eram tão curtas que deixavam as canelas à mostra, ou tão compridas que tinham que levar dobras em baixo, mas o frio não entraria com estes, alguns dos homens usavam gabardina ou sobretudo, duas das mulheres levavam casacos compridos de peles, guarda-chuvas é que não se viam, provavelmente pelo incômodo que dão, sempre as varetas a ameaçar os olhos. (Ibidem, p. 217)

O trabalho artístico executado, aqui, está na forte relação de sentido criada pela falta de organização das cores, que não são mencionadas, mas que, por outro lado, não obstruem a possibilidade de interpelação quanto aos sentidos que elas podem encerrar. Lembremos que a imagem é captada pela única personagem com visão e com efetiva consciência dela, portanto, por detrás da profusão das cores, há, a rigor, uma crítica austera ante os estatutos de combinação delas, que a moda acaba por impor aos consumidores. Mesmo com tecidos refinados e roupas caras, fica evidente a desnecessidade de tais propriedades, isso porque é a proteção dos corpos, ou seja, a função essencial e primeira da roupa que deve ser percebida pelo sujeito consciente, no ato do consumo dessa mercadoria. No entanto, são os cegos, sob a figura de “anti-consumidores”, que desvelam a tênue necessidade das tendências da moda (cores, cortes, modelos), pois elas recobrem o desejo de sobreviver às contendas da nova vida nas cidades.

Assumida essa nova postura diante do passado, parece possível dizer que, nessa atual fase da cegueira, teremos o início de uma série de questionamentos acerca dos costumes e, dessa forma, as cores podem trazer novos posicionamentos em relação àquilo que está posto, para nós, enquanto herança cultural. Para tanto, observemos o fragmento, a seguir, que recupera uma das

saídas da personagem “mulher do médico” em busca de alimentos:

O corredor continuava deserto, era uma sorte, por causa do nervosismo, da descoberta que fizera, tinha-se esquecido de fechar a porta. Fechou-a agora cuidadosamente atrás de si, para achar-se mergulhada numa escuridão total, tão cega como os cegos que estavam lá fora, a diferença era só na cor, se efetivamente são cores o branco e o negro. (p. 221)

É preciso ponderarmos a profundidade da discussão em torno do “branco” e do “negro” serem, efetivamente, cores, podendo haver aí o início de um novo posicionamento de mundo acerca dos sentidos atribuídos a elas e muito importante para entendermos os seus respectivos usos nessa obra. Aliás, tal possibilidade traz mais um aspecto que vincula o texto *Ensaio sobre a cegueira* à estética pós-modernista, visto que, como já havíamos citado anteriormente, todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico. Nesse sentido, não é o fato de o “branco” e de o “negro” serem considerados cores que chama à atenção, mas o cerne parece estar no seu oposto, ou seja, o que motiva a interpretá-las como não sendo cores efetivamente.

Consoante Israel Pedrosa, a cor não tem existência material. Ela é, apenas, uma sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão (PEDROSA, 2006, p. 19). Já para Luciano Guimarães, a cor é uma informação visual, causada por um estímulo físico, percebida pelos olhos e decodificada pelo cérebro, (GUIMARÃES, 2000, p. 12). Portanto, podemos dizer que a definição sobre a cor ainda não está fechada, se é que um dia isso seja possível. No entanto, a esse quadro teórico adicionemos alguns conceitos referentes ao branco e ao negro. Para René-Lucien Rousseau, se o branco é a reunião de todas as cores, o negro é a ausência de toda a cor. O preto é, propriamente dito, a sombra, a obscuridade, a noite. E simbolicamente o branco é a unidade da luz. No mesmo sentido que o preto é a negação da luz, tornando-se por isso o emblema de toda negação, do nada e naturalmente símbolo da morte. (ROUSSEAU, 2002, p. 114). É possível dizer que a

própria existência da cor é subjetiva, ela está somente no eu e o que parece estar posto, para nós, na narrativa, extrapola a mera preocupação com o fato de o “branco” e de o “negro” serem ou não uma cor, mas sim que visualizemos naquilo que se convencionou chamar cor um recipiente insólito para a significação. Lembremos que a problemática ante as cores não é lançada pela personagem, mas sim pelo narrador, dessa forma, parece que ele também é lúcido e acaba por sugerir algo mais. As cores têm o poder de encarcerar, a partir de suas representações e significações constantes, o pensamento de seus fruidores. Isso porque, talvez, não sejam, amiúde, compreendidas como textos.

Por outro lado, ao pensarmos na sua utilização propriamente dita como textos, as cores, na literatura, têm camadas mais profundas a serem desbastadas, ou seja, os discursos. Porém, se forem significadas a partir de um consenso unânime, as cores transformam-se, perigosamente, em uma ilusão conjunta. É assim que a estética pós-modernista consegue chamar à nossa atenção. Em suma, fica a sugestão de leitura em que o “preto” e o “branco” só serão cores, efetivamente, quando captadas enquanto discursos, visto que desconsiderar e/ou ser leigo quanto à existência dessas sendas acaba por torná-las ornamentos que tentam ilustrar um aparente simulacro de realidade. A contento, elas podem mais. São capazes de trasportar os leitores a um mundo virtualmente real, dinâmico, polêmico e, por essência, dialógico.

Devemos ter sempre em mente, portanto, que as cores, enquanto efeitos de sentido na literatura, estão intrinsecamente carregadas de discursos. Nesse sentido, o fragmento, a seguir, traz, por detrás de uma referência aparentemente ilustrativa, um substrato insólito e renovado:

O médico e o velho da venda preta já estavam nus da cintura para cima, agora desapertavam as calças, o velho da venda preta disse ao médico, que estava ao seu lado, Deixa-me apoiar em ti para desenfiar as pernas. Eram ridículos, os pobres, aos pulinhos, que quase davam vontade de

chorar. O médico desequilibrou-se, arrastou consigo na queda o velho da venda preta, felizmente ambos tornaram o caso a rir, e agora dava ternura vê-los ali, com os corpos manchados de todas as sujidades possíveis, os sexos como empastados, pêlos brancos, pêlos negros, nisto veio acabar a respeitabilidade de uma idade avançada e de uma profissão tão meritória. (SARAMAGO, 1995, p. 259)

Vejamos que a cena antecipa a preparação dos integrantes do grupo para tomarem um banho, uma vez que, desde suas respectivas internações, no hospício, não realizavam tal ato. Além disso, a coloração do céu estaria indicando uma chuva, segundo a “mulher do médico”. Com base nesse dado, temos, em tela, uma oposição que promove e enriquece a passagem. O estranhamento ocorre ao percebermos no atrito existente entre o “branco” e o “negro”, aparentemente associado à diferença de idade (pêlos brancos do velho *versus* pêlos pretos do médico, esse último mais novo), a impressão de uma descrição cromatológica aparentemente despreocupada com outras significações. Contudo, ao ser declarado o embate dialógico entre o “branco” e uma certa fase da vida (velhice), em conjunto com uma profissão (médico) *versus* a cor “negra” (juventude), as possibilidades de significação podem ser ampliadas.

Primeiramente, deixamos de ter cores, essencialmente, figurativas e simbólicas, passando a interpretá-las como cores-discursos. O “branco” estabelece uma amálgama entre dois símbolos: o “pêlo” e a “velhice/juventude”. O pêlo simboliza a virilidade, benéfico se se encontra apenas sobre uma parte do corpo, já à velhice alude a um sinal de sabedoria e de virtude (Ibidem, p. 934). Ainda temos, em outro plano de significação, que observar o “branco” como elemento representativo da medicina para que se torne possível o simbolismo de uma força essencial que preside à aquisição da sabedoria do corpo e do espírito, a busca que constitui o objetivo essencial da vida (p. 600). Nesse mesmo passo, o surgimento de um banho que será realizado com a água da chuva, recupera a noção de um ato

de renovação, a limpeza corpórea e espiritual completamente ritualística, diga-se de passagem, tanto do simbolismo da velhice quanto da medicina, uma vez que ambos símbolos são renovados pela nova experiência, por um insólito acontecimento que acaba por modificar não apenas as suas respectivas formas de compreender o mundo, mas também a suas próprias existências.

Ainda com essa idéia de renovação, temos o surgimento, na narrativa, de uma presença que, não só pelo uso das cores, mas pela sua própria simbologia inerente, traz significações muito importantes como pode ser visto neste recorte textual:

Haverá velas em casa, perguntou-se, a resposta foi lembrar-se de que tinha em casa duas relíquias da iluminação, uma antiga candeia de azeite, com três bicos, e um velho candeeiro de petróleo, dos de chaminé de vidro, por hoje a candeia servirá, azeite tenho, a torcida improvisa-se, amanhã irei à procura de petróleo por essas lojas de drogaria, será muito fácil encontrá-lo do que uma lata de conserva (SARAMAGO, 1995, p. 259)

Primeiramente atentemos para a simbologia inerente a dois elementos que estão ligados intrinsecamente, ou seja, a “candeia” (vela) e a sua base, isto é, o “candelabro”. A vela tem um simbolismo ligado ao da chama. Na chama de uma candeia, todas as forças da natureza estão ativas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 935). E o candelabro representa a luz espiritual, de semente de vida e salvação (Ibidem, p. 174). Dessa forma, ao unirmos a “candeia” ao “candelabro” temos a formação de um terceiro símbolo renovado, ainda mais quando sabemos que o mesmo é de “latão” e “amarelo”. O latão é uma liga maleável e dúctil, mas, ao pensarmos nos sentidos já utilizados para o “amarelo”, temos a presença de um material que alude à sapiência e ao bom aconselhamento (p. 42). Não podemos esquecer da significação também contida no número de “candeias” desse “candelabro”, que, em si, também deve ser observado, posto que o número três alude a uma ordem intelectual e espiritual, em deus, no cosmos ou no homem (p.

899).

Em resumo, a partir desse momento na narrativa, temos a inserção do candelabro de três lumes que parece assumir a semelhante função de um cetro. Diferenciando-se, a rigor, pelas luzes que o mesmo transporta e na altura de sua condução – mais próximo à cabeça, para que se ilumine as trevas de um ambiente –, nesse sentido, a personagem “mulher do médico” representa, ao conduzir esse objeto, um poder tanto intelectual como espiritual para a decisão das atitudes a serem tomadas pelo grupo. Não podemos esquecer que o amarelo tem sido, ao longo da narrativa, a cor utilizada para indicar os momentos de diálogo e reflexão. Dessa forma, as qualidades atribuídas ao “latão” (matéria-prima do candelabro) em conjunto com outras qualidades dos símbolos transformam a peça, em tela, em uma representação simbólica da consciência (luz – vela), do equilíbrio (candelabro – base), da natureza humana (latão – maleável e dúctil), da unidade (três – deus, cosmo, homem) e do social (amarelo – diálogo).

É possível dizer que o surgimento do “candelabro” simboliza uma nova forma de visualizar e conduzir o mundo, trazendo, subjacente um questionamento do passado, como pode ser visto neste extrato, em que a cor parece provocar um destoamento em relação ao símbolo:

antigamente, quando ainda eram poucos, costumavam usar bengalas brancas, o som dos contínuos golpes no chão e nas paredes era como uma espécie de cifra que ia identificando e reconhecendo a rota, mas, nos dias de hoje, sendo cegos todos, uma bengala dessas, no meio de retintim geral, seria pouco menos do que inútil, sem falar que, imerso na sua própria brancura, o cego poderia chegar a duvidar se levaria alguma coisa na mão. (SARAMAGO, 1995, p. 272)

Vejamos que a utilização do elemento “bengala” recupera uma determinada época, em que os homens, mais precisamente, os cegos desse período a usavam como um utensílio para ajudar na locomoção, através do som produzido com as batidas no chão. O “branco”, nesse contexto, figurativiza, uma pessoa que necessita

de ajuda, do outro. Em sentido distinto, a mesma “bengala” e o “branco”, inseridos em um novo contexto, nesse caso, o da inconsciência humana (a cegueira branca), acabam por perderem essas respectivas valorações. Temos a sugestão que, atualmente, o ruído produzido pelas batidas no chão não pode ser percebido pelo cego que utiliza a bengala, posto que a poluição sonora ao redor impossibilita a captação do som. Dessa forma, os outros sentidos (audição, tato, olfato e paladar) do cego não têm condições de se desenvolver para suprir a falta da visão. E, o mais agravante, por consequência disso, é o cego com a bengala não saber o que tem em mãos, uma vez que sua deficiência é dupla, ou seja, dos olhos e da consciência.

O diferencial dessa abordagem é que, em cada contexto, uma rede de valores subjetivos à inserção temporal deve ser resgatada e, em *Ensaio sobre a cegueira*, destaca-se a representação de um elemento cuja imemorial valoração positiva se torna irrelevante diante de uma doença que acomete os habitantes daquela comunidade em cena.

Com essa noção de valores que se perde no tempo, podemos examinar as significações possíveis para dois elementos que, trazem, em si, um antagonismo tão insólito e rico em sugestões, como pode ser visto no excerto seguinte, que alude a mais uma saída da “mulher do médico” em busca de suprimentos:

vão pisando [os cegos] os degraus invisíveis duma escada que é ao mesmo tempo escura e luminosa, a falta que faz a eletricidade a quem não é cego, ou a luz do sol, ou um coto de vela, agora os olhos da mulher do médico já tiveram tempo de adaptar-se à penumbra.(SARAMAGO, 1995, p. 274)

A “brancura” e a “negrura”, simultâneas em uma mesma escada, conduz-nos a pensar na complexidade das coisas. Primeiramente, observemos que o elemento “escada” é o símbolo, por excelência, da ascensão e da valorização, ligando-se à simbólica da verticalidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 378). Nesse sentido, é um símbolo que tanto pode sugerir o sucesso como o insucesso, a

transitoriedade da vida para a morte, assim como as referências de “escuridão” e “luminosidade” reforçam essas possibilidades de significação. Utilizando tais significações, podemos dizer que a “luminosidade” da “escada” parece recuperar uma visão otimista em relação aos destinos da vida, ao passo que essa mesma existência traz também o respectivo sentido contrário, ou seja, a descida da “escada” até atingir-se as trevas e, provavelmente, uma visão negativista. Portanto, a acomodação da personagem com a “penumbra”, mais uma vez, revela a postura consciente de um sujeito atento à sua própria condição enquanto ser humano e a efemeridade daquilo que é felicidade, bom, real (luminoso). Em *Ensaio sobre a cegueira*, essa atitude não pode ser entendida como um limite para as possibilidades de significação que o “branco” possa atingir ao longo da narrativa. Parece que o “branco” está por todos os lados, sob diversas formas, e uma consciência acostumada com a observação da rotina não é capaz de perceber seu surgimento prenhe de novos significados. Nem mesmo a arte, enquanto manifestação de uma voz, um posicionamento de mundo diferente a tudo o que é comum, parece estar protegida ou mesmo isenta de ser assolada pela brancura da alienação. Vejamos como o fragmento adiante traz, pela imagem de um escritor, o autoquestionamento frente à relevância do produto artístico:

Um escritor é como outra pessoa qualquer, não pode saber tudo nem pode viver tudo, tem de perguntar e imaginar. (...) A esferográfica é um bom instrumento de trabalho para escritores cegos, não serve para lhe dar a ler o que tenha escrito, mas serve para saber onde escreveu... A luz baça que entrava pela janela deixava ver à esquerda, uma folhas em branco, outras, à mão direita, escritas, ao centro uma estava em meio (...) pelas palavras inscritas na brancura do papel, gravadas na cegueira (SARAMAGO, 1995, p. 277-8)

Aparentemente a “brancura do papel” aponta para algo que ainda não tenha sido produzido enquanto material artístico e/ou intelectual. Porém, fica sugerido que, por vezes, aquilo que venha a ser escrito, também não seja algo de muito

valor. Para tanto, aparece-nos a figura da “caneta” como um elemento capaz de produzir uma imagem apenas para os olhos, uma espécie de sujeira no papel. Há, desse modo, uma interpelação no contato estabelecido e intrínseco entre escritor e público, que anterior à produção artística e o hábito da leitura, dividem uma mesma alienação e, sugestivamente, uma rotina tanto da criação literária quanto da interpretação.

É possível dizermos que a insinuação de uma produção literária e a relação de sentido que elas estabelecem com as coisas também são capazes de produzir uma película fina, que chamamos, aqui, de alienação. Há, nesse tipo de literatura alienante e alienada, um discurso que parece perder-se na própria “brancura do papel”. A isso parece estar posto uma manifestação do pós-modernismo, que apreende o mundo em sua dinâmica voraz de criação e destruição de sentidos, como pode ser visto na presente passagem, que recupera o momento em que “a rapariga dos óculos escuros” volta à casa de seus pais:

Se os teu pais voltarem, encontrarão dependurada no puxador da porta uma madeixa, de quem poderia ela ser senão da filha, perguntou a mulher do médico, (...) Que tempos estes, já vemos invertida a ordem das coisas, um símbolo que quase sempre foi de morte a tornar-se em sinal de vida, (SARAMAGO, 1995, p. 289)

Vejamos que é nítida ou, pelo menos, forte a constatação de que há consciência da mudança de percepção, desencadeada, em verdade, por uma representação invertida dos símbolos. Costumeiramente, os antepassados retiravam uma madeixa daqueles que morriam como lembrança física dos entes queridos. Isso faz valer a noção de que o costume não deixou de ser praticado, mas os seus sentidos embrionários perdem-se com o tempo. Há uma avassaladora inconsciência de valores na humanidade e aquilo que na obra é chamada de “branca escuridão” caracteriza-se pela construção de uma metáfora cromatológica, também, para o esquecimento. Dessa forma, reconhecida a palavra alienação, sob

a metáfora da cegueira, como a tentativa de chamar nossa atenção, cria-se um recipiente capaz de armazenar as idéias de rotina, de acomodamento e que, por conseqüência, sincretizam a mecanização humana.

Diante desse quadro, os cegos desse grupo, induzidos pela “mulher do médico”, não fossilizam o novo sentimento do estranhamento a ponto de acostumarem-se com a recente forma de vida. Há que entendermos que essa novidade, a percepção, é que produz uma contínua e cognoscível compreensão acerca do simulacro da realidade em que estão circunscritos:

Já me sinto bem, mas naquele mesmo instante pensou que tinha enlouquecido, ou que desaparecida a vertigem ficara a sofrer de alucinações, não podia ser verdade o que os olhos lhe mostravam, aquele homem pregado na cruz com uma venda branca a tapar-lhe os olhos, e ao lado uma mulher com o coração trespassado por sete espadas e os olhos também tapados por uma venda branca, e não eram só este homem e esta mulher que assim estavam, todas as imagens da igreja tinham os olhos vendados, as esculturas com um pano branco atado ao redor da cabeça, as pinturas com uma grossa pincelada de tinta branca, e tinham os olhos tapados (SARAMAGO, 1995, p. 301)

Temos, em tela, a colocação de um questionamento de ordem religiosa, e porque não dizer da alienação que se instaura em toda a rede de relações que os discursos religiosos são capazes de produzir. Ao se mencionar a palavra “imagem”, primeiramente inserida em um universo dogmático, ficamos com a noção de impotência das divindades. Mas ao darmos conta da ambigüidade inerente à palavra, outro discurso pode ser desmascarado. A “imagem”, enquanto referência da captação de uma realidade, traz, em si, assim como no discurso religioso, a idéia de culto incessante e, conseqüentemente, a falta de questionamento perante sua valoração atribuída. Não queremos, aqui, questionar a valoração das imagens enquanto símbolos religiosos, mas observarmos como é possível, por elas, dominar o outro. Debord afirma que a única atitude que a imagem prescreve é a aceitação passiva (2003, p. 12), nesse sentido, ao dizer que a imagem promove a alienação,

tudo o que é contemplado e dissociado de crítica, torna-se em espetáculo que, em verdade, é uma imagem com o intuito de preencher o pensamento com alguma coisa.

Diante desse quadro, a utilização da “fita branca” nos olhos da imagem, representa não só a idéia de entes impotentemente divinos e incapazes de atender às reivindicações daqueles que rogam, mas também de construções que são essencialmente humanas e canais, diga-se de passagem, altamente habilitados para produzirem dominação.

Como salvação para tal possibilidade de aprisionamento das consciências ante dominação tão forte, ainda resta a reflexão como ação libertadora. Deve-se salientar, no entanto, que é o sentimento do estranhamento o verniz que protege contra a alienação. Diante de tal quadro, observemos o momento mais aguardado, ou seja, a recuperação da visão, que, em verdade, marca o início de um novo tempo, uma nova era, uma sociedade renovada e lúcida, outra forma de se compreender o mundo:

aí estaria a brancura ofuscante dos seus olhos, que provavelmente só o sono escurecia, mas nem disto se podia ter a certeza, uma vez que ninguém podia estar ao mesmo tempo dormindo e velando. Julgou o primeiro cego ter finalmente esclarecido esta dúvida quando de repente o interior das pálpebras se lhe tornou escuro, Adormeci, pensou, mas não, não tinha adormecido, continuava a ouvir a voz da mulher do médico, o rapazinho estrábico tossiu, então entrou-lhe na alma um grande medo, acreditou que tinha passado de uma cegueira a outra, que tendo vivido na cegueira da luz iria viver agora na cegueira da treva (SARAMAGO, 1995, p. 306)

Temos a impressão de que a brancura que atacara os olhos das personagens tenha sido um acontecimento fortuito, mas reconhecidamente importante para a vida de cada um. Com as visões plenamente restabelecidas, as personagens tendem a reformular as antigas concepções de um mundo também transformado. É possível dizer que se insinua, com a passagem, que a

lucidez presentifica-se em cada visão recuperada para que seja possível sentir e viver a recepção das imagens de forma positiva e renovada – “melhor do que se via antes”.

Por fim, a última cena transporta-nos para outra rede de relações, aparentemente baseada no medo que a “mulher do médico” tem de cegar, isto porque a visualização da imagem “branca do céu” remete a um discurso interpolativo:

Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem.

A mulher do médico levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoa que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava. (Ibidem, p. 310)

Vejamos que há o questionamento de uma provável explicação para a gênese da cegueira. Mas como isso não é possível de se realizar a essa altura, temos, mais uma vez, a inserção da cor “branca” como resposta velada. O “branco”, enquanto cor referencial, presentifica a imagem de um céu encoberto por nuvens, no entanto, ao pensarmos, nessa última ocorrência como símbolo de um mundo transformado, temos a corroboração de determinada assertiva. O céu “branco” impede as ações das entidades supremas, revelando a inoperância do discurso religioso em relação ao atendimento das reivindicações passadas. Por outro lado, com a recuperação das visões, essa cor é a presentificação de um nova ordem do mundo, a recuperação de uma sociedade regida pelo caos.

Portanto, em *Ensaio sobre a lucidez*, como uma obra que está a serviço da continuação da narrativa *Ensaio sobre a cegueira*, mas não como mero retorno à captação da imagem, e sim como uma nova postura diante do mundo, temos a prescrição da utilização da consciência, da abstração e do diálogo como formas de enfrentar as problemáticas de um mundo cada vez mais amorfo. A tudo isso,

podemos dizer que o “branco”, enquanto recurso cromatológico e artístico, foi capaz, em *Ensaio sobre a cegueira*, de suscitar um abissal estranhamento e competente para instalar novos conceitos a respeito de um mundo em processo ou, pelo menos, deflagar a resistência de um grupo restrito. Em suma, *Ensaio sobre a cegueira* deixa ver, ainda que minimamente, uma esperança acerca de um mundo, inserido na pós-modernidade, que tem solução, em que as pessoas são humanas, de fato, em que há o diálogo como solução para os problemas. Diferentemente de uma sociedade, no plano da realidade, com relações humanas estabelecidas em que o homem, por mais incrível que pareça, torna-se, cada vez mais, um produto.

Atualmente, é o lucro pelo lucro a ideologia que governa, e, com o decorrer da história, vemos a humanidade que, na Antigüidade, queria Ser, mas foi no Ter que entendeu encontrar a possibilidade de ser feliz. Como esse abastado estado econômico está concentrado em poucas pessoas, o que temos, hoje, é a construção de uma elite que parece “ser” e que terá seus destinos desvelados em *Ensaio sobre a lucidez*.

5. O BRANCO EM *ENSAIO SOBRE A LUCIDEZ*

Primeiramente, atentemos para o fato que *Ensaio sobre a lucidez* é uma obra que tem o objetivo de estabelecer uma continuação para a narrativa *Ensaio sobre a cegueira*. Já pelo título é possível percebermos a proximidade entre os dois textos.

Em *Ensaio sobre a lucidez*, temos a realização das eleições municipais, que, a rigor, não seria um fato estranho à rotina das democracias. Não obstante, é no resultado desse exercício de cidadania que surge insolitamente uma quantidade de votos em branco, demonstrando certa indiferença da população ante os candidatos e os partidos e, nesse sentido, surge um acontecimento capaz de tornar-se uma situação insólita:

Os votos válidos não chegavam a vinte e cinco por cento, distribuídos pelo partido da direita, treze por cento, pelo partido do meio, nove por cento, e pelo partido da esquerda, dois e meio por cento. Todos os outros, mais de setenta por cento da totalidade, estavam em branco. (SARAMAGO, 2004, p. 24)

Tal qual *Ensaio sobre a cegueira*, é possível dizer que, em *Ensaio sobre a lucidez*, são as cores os elementos artísticos responsáveis por novas interpretações e, simultaneamente, capazes de desvelar os discursos.

Temos, em *Ensaio sobre a lucidez*, uma primeira votação fracassada e o governo, aterrorizado com tal situação, procura encontrar uma razoável explicação. A singularidade do resultado força-o a buscar solução para o problema e, dentre muitas alternativas levantadas para resolver o inédito impasse, decide-se pelo anúncio de um novo dia para que se faça outra votação como pode ser visto neste fragmento:

Logo de manhã cedo, estando o céu que nos cobre e protege em todo o seu esplendor, com um sol de ouro flamejando em fundo de cristal azul, segundo as inspiradas palavras de um repórter da televisão, começaram os eleitores a sair de suas casas a caminho das respectivas assembleias de voto, não em massa cega como se tem dito que sucedeu há uma semana, mas, não obstante ir cada um por sua conta, com tanto apuro e diligência que ainda as portas não tinham sido abertas e já extensíssimas filas de

cidadão aguardavam a sua vez. (Ibidem, p. 28)

Devemos observar, inicialmente, que a descrição e, conseqüentemente, as cores e as imagens utilizadas para a construção do excerto poético são entremeadas com o discurso jornalístico. Nesse sentido, pensemos na hipótese de uma possível inexistência da imparcialidade no ato comunicativo da informação.

Na primeira eleição, temos a descrição de um clima fortemente chuvoso – “Mau tempo para votar” –, impossibilitando, na primeira parte da votação, pela manhã, que a maioria dos eleitores chegassem às urnas. Assustados, os membros responsáveis pela condução das eleições na seção “catorze”, questionam-se quanto à responsabilidade que os eleitores têm acerca do futuro com a importância de seus votos, isso porque a urna ainda se encontrava “imaculada”, vazia, sem um único vestígio da presença do eleitorado. Já próximo do meio-dia e com a diminuição da chuva, os eleitores começaram a aparecer, ampliando o número inicial de “onze votos”, desde a abertura da seção, acalmando os ânimos dos “trabalhadores da eleição”.

Diante desse quadro, as cores utilizadas na descrição do clima da segunda votação, no texto do repórter, parecem corroborar uma oposição em relação à primeira eleição. Vale destacar que a vinculação de dois símbolos às cores não alude somente à renovação das possibilidades significativas delas, mas também à presença de um novo discurso, ainda que latente, alusivo ao posicionamento contrário do repórter e do jornal, como instituição, ante a primeira e desastrosa votação.

Como havíamos dito anteriormente, o “ouro” e o “cristal”, ampliam as possibilidades significativas das cores. Dessa forma, o “azul”, inicialmente posto enquanto cor referencial, ao ser vinculado com o elemento “cristal”, torna-se uma cor dialógica, trazendo, em si, não apenas uma polêmica em relação à anterior e

fracassada eleição, mas também uma cobrança do repórter para que o eleitor seja transparente, sábio e lúcido com o seu voto. Na mesma condição, o “amarelo”, ao ser conectado às significações do elemento “ouro”, é ressigneifo dialogicamente. Há, em verdade, com o vínculo entre o “amarelo” e o “ouro” a sugestão de se dizer que o dia está favorável para uma votação rica em votos, tal qual o próprio símbolo designa, mas que não sejam em “branco” como os de um vergonhoso passado recente. Portanto, é possível dizer que o texto do jornalista revela um posicionamento favorável ao governo, trazendo, nas camadas mais profundas do texto, algumas recomendações para a nova eleição.

Parece claro que, em *Ensaio sobre a lucidez*, o embate entre o governo e a população será uma constante ao longo da narrativa, contudo, tal contenda não se dará de forma explícita. São as cores os elementos que marcam cada lado. Há aí certa preocupação artística de José Saramago.

Por outro lado, não podemos ignorar o fato de que a multiplicidade de significações que as cores trazem pode passar despercebida por aquele que as observa. Isso porque, durante o ato da captação das cores e dependendo da forma como ela é apreendida, o tempo de reflexão torna-se diminuto, principalmente quando for recebida imagetivamente. Observemos, no seguinte fragmento, como José Saramago trabalha esse aspecto:

Apesar da agudeza auditiva dos microfones que passavam e tornavam a passar, o carro branco, carro azul, carro verde, carro vermelho, carro preto, com as antenas balouçando à aragem matutina, nada de explicitamente suspeito assomava a cabeça por baixo da pele de expressões tão inocentes e corriqueiras como estas, pelo menos na aparência. (p. 30)

Não olvidemos que o carro seja uma máquina bastante importante para a humanidade, ao ser utilizado como um veículo de transporte e de carga, mas, se significado como símbolo de *status*, de ascensão econômica, torna-se apenas um objeto de consumo. Desse modo, uma questão se faz presente: qual a importância

que as cores têm para os carros?

De forma nenhuma, temos, aqui, a preocupação de trazer uma resposta final para tal questionamento, se é que já tenha sido feito e se já foi respondido alguma vez, mas dentre inúmeras respostas razoáveis, pensemos nas cores como indicativos da personalidade do proprietário do veículo, visto que, possivelmente, a escolha delas seja subjetiva.

Com isso, ao observarmos o fragmento, em tela, temos duas possibilidades de leitura que parecem ir de encontro a alguns aspectos importantes para a condução de um questionamento da vida na pós-modernidade e, conseqüentemente, uma pequena resistência acerca do fim da mecanização do homem se dá em *Ensaio sobre a lucidez*.

Na primeira leitura, enquanto elementos tipicamente visuais, as cores são fruídas na mesma velocidade em que os carros passam diante do observador e, sendo mínimo o tempo de reflexão para que sejam significadas simbólica e/ou psicologicamente, o fragmento suscita, em verdade, a perda dos sentidos das coisas. As significações inerentes às cores são esvaídas pelo tempo de captação da informação e o elemento “carros”, enquanto símbolo do mundo urbano e moderno, desperta, no fragmento, uma boa receptividade enquanto produtos a serem consumidos. Em suma, temos a sugestão de uma utilização monovalente dos sentidos atribuídos às cores, visto que deixam de ser utilizadas enquanto textos. Mesmo figurativizando e concretizando a imagem do elemento carro, as cores, enquanto aspectos de ordem visual, não são habilitadas para desvelar a multiplicidade de sentidos das coisas. A rigor, elas representam apenas um movimento repetitivo e destacável apenas pela mudança dos cromas, percebida por um fruidor um pouco mais atento.

Na segunda leitura, temos uma construção literária bastante interessante e

importante para compreendermos as relações que já se anunciam em *Ensaio sobre a lucidez*. Estamos falando de algo muito parecido com “o disco de Newton”. O ilustre físico apresentou tal experimento com a intenção de comprovar que a luz que consideramos branca é, na verdade, uma luz composta (soma) de várias cores. Para tanto, construiu um objeto com aproximadamente vinte centímetros de diâmetro, utilizando as cores do arco-íris: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil e violeta.

Retomando a passagem de José Saramago, salvaguardada as devidas proporções e intenções de uso do “disco de Newton”, teríamos uma construção literária que denominamos como o “disco de Saramago”. Newton utilizou a figura de um círculo para comprovar a sua tese e, metaforicamente, temos na cena criada por Saramago, algo que lembra também essa superfície, ou seja, a rotina, a passagem repetitiva e ininterrupta de carros de todas as cores que aparentemente nada trazem de novo, apesar das múltiplas significações existentes nos cromas.

Em resumo, é possível dizer que o discurso presente na passagem recupera a idéia da rotina, das significações desgastadas pelo excesso do uso, das coisas sem importância, mas que, por outro lado, enquanto matéria literária, torna-se um acontecimento ricamente importante e cheio de significação inaudita. Dessa forma, surge diante de nós uma nova forma de se enxergar o mundo a partir da própria exemplificação do tema em questão – um olhar renovado, mas que se desgastará, trazendo o hábito maquinal aos nossos olhos novamente.

Notemos, ainda, a ordem de aparição delas (branco, azul, verde, vermelho, preto), visto que é o “branco” que inicia insolitamente este ciclo, portanto, é a cor “branca” que, mais uma vez, promove o início de um movimento-ação. Em *Ensaio sobre a lucidez*, parece possível dizer que a cor “branca” está ligada à transformação das coisas e, cada vez mais, assim como em *Ensaio sobre a*

cegueira, cristaliza-se a imagem do “branco” enquanto cor-processo.

Como pode ser visto, a seguir, na segunda eleição, é o “branco” da votação que inaugura outra fase do processo da narrativa que, embasada no título, parece significar uma sensível mudança da sociedade. O “branco” ressurge, sintomática e simbolicamente, como a lucidez, e, nesse sentido, também aponta para um eminente questionamento (e perigo também) em relação ao sistema político vigente que, sob a égide da democracia, não é capaz de absorver positivamente a transformação dessa sociedade e, conseqüentemente, o efeito de sentido dos votos em branco como uma resposta para a falta de capacidade dos governantes:

Prezados concidadãos, disse, o resultado das eleições que hoje se realizaram na capital do país foi o seguinte, partido da direita, oito por cento, partido do meio, oito por cento, partido da esquerda, um por cento, abstenções, zero, votos nulos zero, votos em branco, oitenta e três por cento. (p. 35)

Vale ressaltar o aumento na quantidade de “votos em branco”, que saiu de setenta por cento, na primeira votação, para atingir, agora, na segunda, oitenta e três. Portanto, o “branco” já é percebido como um elemento voraz e arrebatador a partir da sugestiva expansão dos novos adeptos. Com isso, temos a deflagração de um novo “perigo branco”, sem conhecimento, até o momento, da origem e da causa, mas que ganha corpo cada vez mais. No trecho que segue, é possível percebermos o vulto e o desvelamento das intenções dos líderes dos governo ante tal embate:

É porque aqueles que votam em branco, que vieram desferir um golpe brutal contra a normalidade democrática em que decorria a nossa vida pessoal e coletiva, não caíram das nuvens nem subiram das entranhas da terra, estiveram no bolso de oitenta e três em cada cem eleitores desta cidade, os quais, por sua própria, mas não patriótica mão, os depuseram nas urnas. (p. 35)

As palavras do “primeiro-ministro” parecem destituir a legitimidade do voto em branco, ficando posto que esse comportamento da população tenha sido usado

como uma arma para destruir a democracia e, dessa forma, um voto, aparentemente incapaz de modificar uma eleição, é ressignificado como um elemento grande pela sua força enquanto meio de unificação da massa, ou seja, uma única voz. Os eleitores já são potencialmente vistos como uma ameaça e, como pode ser visto no extrato, a seguir, a necessidade de proteger um aparente equilíbrio da sociedade é simultaneamente vislumbrado pelo governo:

o inesperado e irresponsável procedimento de um eleitorado que, enceguecido para os superiores interesses da pátria por uma estranha e funesta perversão, tinha enredado a vida política nacional de um modo jamais visto antes, empurrando-a para um beco tenebroso do qual nem o mais pintado lograva ver saída. (p. 43)

Reforcemos a idéia de que, em *Ensaio sobre a lucidez*, o “branco” do voto deixa de ser significado como uma das possibilidades previstas em um processo eleitoral democrático. Aqui, isso pode ser percebido pelas palavras de um dos ministros e, conseqüentemente, pelo governo. A cor “branca” torna-se, para os olhos dos governistas, uma flâmula que insinua um golpe contra a democracia e bastante ameaçadora, posto que não se sabe a origem do ataque. Nesse sentido, a nova significação dada à cor ganha corpo, forma, promove o desconforto e um sentimento repulsivo ante os eleitores, denominados, pejorativamente, de “brancos”, assim como o “branco” de *Ensaio sobre a cegueira*, que figurativizou uma das maiores moléstias já vistas, que, alegoricamente, acometeu a população. Notemos que a utilização do adjetivo “pintado”, enquanto referência ao elemento “beco tenebroso” sugere um acontecimento difícil, embaraçoso, insuperável, ou seja, temos o anúncio de um novo caos.

Fica evidente que essa nova confusão é oriunda da recente redescoberta da percepção do povo, a dita “lucidez” mencionada no título. No entanto, essa mudança repentina incomoda o governo pela reformulação de uma postura que já não parecia mais fazer parte do comportamento da massa, ou seja, a união em prol

de algo maior, como pode ser observado no excerto que se segue:

Realmente, parecia que a maior parte dos habitantes da capital estavam decididos a mudar de vida, de gostos e de estilo. O grande equívoco deles, como a partir de agora se começará a ver melhor, foi terem votado em branco. Já que tinham querido limpeza, iriam tê-la. (p. 45)

Aqui, além de ficar claro a noção da mudança da percepção social, vemos uma sugestão de significação bastante irônica para o cenário político vigente na narrativa, com a associação entre o simbolismo do “branco” e a idéia de “limpeza”, uma vez que as palavras foram pronunciadas por um dos principais meios de comunicação, o jornal, apontando para uma afirmação quanto ao estado de putrefação da democracia e uma contínua prática de se velar tal condição. Com isso, o “branco”, enquanto símbolo, ao ser associado à figura do “voto”, é ressignificado, sugerindo a extração daquilo que há de mais pérfido na política, ou seja, os representantes do povo que, depois de eleitos, privilegiam apenas os próprios interesses.

A contínua preocupação do governo em descobrir o mentor que estaria a propagar tamanha ameaça para o regime democrático torna-se, também, um caso de segurança nacional. Para tanto, o governo recruta investigadores que, infiltrados entre os populares, trabalham para descobrir os nomes dos líderes da “revolta branca”. Contudo, como pode ser percebido, neste fragmento, a condução da investigação toma rumos estranhos:

No outro dia também votei, mas só pude sair de casa às quatro, Isto é outro dia também votei, mas só pude sair de casa às quatro, Isto é como a lotaria, quase sempre sai branco, Ainda assim, há que persistir, A esperança é como o sal, não alimenta, mas dá sabor ao pão (p. 46)

Como havíamos dito anteriormente, a relação entre os objetos e as cores pode trazer novos sentidos. Na passagem, em tela, temos, primeiramente, um contato entre o “branco” e a figura da “lotaria”. Parece que se pretende com tal aproximação questionar o fato que passar em “branco”, na “lotaria”, é não ganhar,

ou seja, não acertar os números, ser azarado, infeliz com o resultado negativo. Portanto, há uma equiparação, assaz infundada, gerando certa comicidade, entre a escolha dos números, na “lotaria”, e dos candidatos, na votação, utilizadas como argumento do investigador. O votar em branco, pelo discurso do investigador, é significado como uma escolha infeliz e altamente negativa, uma vez que não houve a vitória de nenhum candidato. Não nos esqueçamos que ele utiliza tal enunciado como ferramenta para a realização do seu trabalho e as possibilidades de interpretação das cores, enquanto aspecto de fundamentação para seus supostos argumentos de acusação e/ou inocentação, como pode ser visto neste recorte do texto, não trazem, a rigor, nenhuma informação relevante para a resolução do caso dos “brancos”:

como resolveria a diferença de cores entre a esperança, que é verde, e o sal, que é branco, Acha realmente que o boletim de voto é igual a um bilhete de lotaria, Que era o que estava a querer dizer quando disse a palavra branco, e novamente, Que cântaro é esse, Foi à fonte porque estava com sede, ou para encontrar-se com alguém, A asa do cântaro é símbolo de quê, Quando deita sal na comida, está a pensar que lhe deita esperança, Porque é que traz vestida uma camisa branca, Afinal, que cântaro era esse, um cântaro real, ou um cântaro metafórico, E o barro, que cor tinha, era preto, era vermelho (p. 46)

Notemos que as cores utilizadas na passagem são relacionadas com outras figuras, gerando novos sentidos. Inicialmente, temos uma sugestiva aproximação entre a “esperança” com o “verde” e o “sal” com o “branco”. Como já havíamos dito anteriormente, essa cobertura das figuras com as cores é possível pela utilização da cor figurativa (esperança / verde) e referencial (sal / branco) e é utilizada para gerar um simulacro de verdade ao enunciado, sugerindo uma mudança no comportamento da sociedade.

A personagem “o investigador” prepara uma espécie de armadilha cromatológica, fundamentado na possível transformação de um conhecimento popular em que a “esperança”, sempre vinculada ao croma “verde”, agora, seria

“branca”. Em verdade, caso fosse detectado um suspeito em potencial, a partir de uma resposta que confirmasse o questionamento quanto à “branca” e nova coloração aplicada à “esperança”, seria anunciado o reconhecimento de um “brancoso”. Vale dizer que o investigador extrapola os limites de uma investigação normal, estabelecendo, a rigor, uma autocegueira (alienação) ante a preocupação de se prender um suposto culpado. Isso pode ser percebido com mais clareza na continuação do interrogatório, em que “o investigador” estabelece uma singular vinculação entre a “eleição” e a “lotaria”, utilizando o “branco” como uma ligadura entre as respectivas escolhas; no caso da “eleição”, “o voto em branco” e da “lotaria”, “passar em branco”, não ganhar. Portanto, nessa possibilidade levantada pelo “investigador”, temos aparentemente uma desarrazoada propositura de significação para a cor “branca” associada à idéia da sorte. Diante desse quadro, o questionamento quanto à utilização da “camisa branca” tornar-se-ia uma ressignificada prova e forma de socializar a nova preferência política. O “branco”, estaria ligado à noção de representação, tornando-se, dessa forma, um elemento importante no arrebatamento de novos adeptos ao pensarmos no poder intrínseco de autoreconhecimento que a imagem oferece.

Por fim, vale destacar a presença do “cântaro”, que associado às cores “vermelha” e “negra”, possivelmente é significado pelo “investigador” como algo negativo. Na passagem, temos referências a dois tipos de cântaro (real e metafórico). No plano da realidade, vemos o cântaro como um objeto que tanto pode ser utilizado para armazenar grandes quantidades de líquidos como pode ser usado para cultivar plantas. Já, no plano metafórico, o cântaro parece aludir a um objeto de proteção ou, pelo menos, uma espécie de esconderijo para os líderes dos “brancos”. Dessa forma, o “vermelho” e o “preto” perdem a função de cores a serem fruídas (plano real), passando a designar, metaforicamente, dois grupos

distintos, possivelmente a composição dos “brancos”, ou seja, homens e mulheres. Mais adiante, essas cores serão trazidas à baila novamente e, possivelmente, teremos condições de precisar o vínculo estabelecido entre elas e os respectivos sexos na narrativa.

Não podemos deixar de destacar a presença de outro aspecto que, se associado à figura da cor “branca”, também parece exercer certa preocupação na condução da investigação, ao ser utilizado como diagnóstico para encontrar um representante daquelas pessoas que votaram em branco:

Não lhe parece que um ato importante como é o de votar deveria merecer de todos os eleitores com sentido de responsabilidade uma expressão grave, séria, compenetrada, ou considera que a democracia dá vontade de rir (p. 47)

Aqui, o “riso” é interpretado como um indício de sarcasmo ante o resultado das eleições, por isso suas possibilidades significativas, em *Ensaio sobre a lucidez*, são ampliadas e renovadas. Jocosamente, a importância da democracia é apresentada por um “investigador” alienado ante a relevância do seu trabalho em prol da sociedade. Em tese, a imagem do “investigador” sugere o acontecimento de um ato criminoso, não obstante, sabemos que, a rigor, votar em branco não apresenta tamanha valoração. Parece que, caricaturalmente, o “investigador” torna-se a personificação de um perigo para a sociedade. Nesse sentido, o “branco”, enquanto símbolo da lucidez, ainda não parece ter exercido seu poder na personagem, visto que a irrelevância das investigações ainda não foi internalizada. Em suma, utilizar o “riso”, enquanto elemento investigatório para um crime, é completamente absurdo, desvelando o despreparo, a reificação da personagem e a paródia acerca da defesa da democracia.

Vale dizer que, enquanto continuação de *Ensaio sobre a cegueira*, *Ensaio sobre a lucidez* parece assumir uma posição muito clara de virada de mesa da

população ante os governantes, subentendidamente, contemporâneos à cegueira. Para tanto, pelas palavras do narrador, temos a construção de um pensamento ante algumas lacunas do comportamento humano, que sutilmente parece ir de encontro com a imagem de um político, sua vida e seus interesses como pode ser visto no fragmento a seguir:

os humanos são universalmente conhecidos como os únicos animais capazes de mentir, sendo certo que se às vezes o fazem por medo, e às vezes por interesse, também às vezes o fazem porque perceberam a tempo que essa era a única maneira ao seu alcance de defenderem a verdade. (p. 48)

Destaquemos, primeiramente, a comparação proposta entre o homem e o animal. Temos aí algo bastante significativo, ao pensarmos em uma perigosa eficiência do ato comunicativo em um discurso político, subentendido no fragmento, e habilmente construído para produzir efeitos de grandiosidade, ou seja, a mentira. Nesse sentido, é posta em dúvida a excelência do ato comunicativo humano, amiúde, utilizado como um instrumento de dominação, diferentemente de outros animais, que sem uma linguagem formalizada, conseguem, em boa medida, se comunicar e, em tese, não mentem, pois não precisam de estratégias comunicativas para persuadir o outro, logo, são apolíticos e não precisam se preocupar com uma megalomaníaca busca pela verdade, muitas vezes, relativa.

O fragmento evidencia a vaidade humana em detrimento à racionalidade, que, por sua vez, obliterada por uma espessa camada de altivez, esquece, anterior à condição humana, uma essência cândida. Em resumo, o registro de aspectos tão peculiares e negativos do homem, mas tão estranhos a sua gênese, adensado a isso se essa pessoa, como é o caso de *Ensaio sobre a lucidez*, for um representante do povo, são os elementos que norteiam as relações sociais no universo político. A imagem da mentira, o medo e o interesse sugerem, então, máculas impossíveis de serem retiradas dos homens vaidosos, reificados e,

conseqüentemente, políticos, ou seja, a liderança de uma sociedade dilacerada.

Vale lembrar que são os representantes do povo que determinam o aprisionamento de alguns populares para, na medida do possível, através da investigação e do cansaço a que os suspeitos foram submetidos, identificar aqueles que teriam fomentado uma votação desastrosa e vergonhosa, uma vez que poderiam servir como modelo para eleitores de outras cidades do país, daí a preocupação do governo em deter a denominada “insurreição dos brancos”:

avisava as famílias de que não deveriam surpreender-se nem inquietar-se pela falta de notícias dos seus queridos ausentes, porquanto nesse mesmo silêncio, precisamente, estava a chave que poderia garantir a segurança pessoal deles, posto o grau máximo de segredo, vermelho/vermelho, que havia sido atribuído à delicada operação. (p. 49)

Fica-nos evidente que o caráter de situação extremamente delicada seja, a rigor, uma criação do “governo” ante o medo em relação à suposta presença dos “brancos”. Nesse sentido, a cor “vermelho/vermelho” é utilizada no discurso como um indicativo e a figurativização de perigo e, se pensarmos na dupla aparição dela, parece que esse sentimento ameaçador é potencializado. Por outro lado, segundo a teoria cromática, o vermelho pode designar o poder (GUIMARÃES, 2000, p. 120). Dessa forma, a utilização do “vermelho”, nessa passagem, também aponta para uma desestruturação da normalidade, ou seja, o caos, visto que as ações do governo são, em sua totalidade, ineficientes para resolver o problema, que, em verdade, sabemos não possuir essa conotação.

Insistentemente, as discussões entre os membros que compõe o governo não concluem que a persistente investigação é desnecessária, não há conscientização e uma autocrítica em relação às respectivas posturas enquanto representantes do povo. Ignora-se a votação em branco como um indicativo de descontentamento ante uma gestão ineficaz. Ao contrário, o resultado da eleição é continuamente interpretada como um corpo em crescimento e altamente predador.

Lembremos que a lucidez da população da cidade em que ocorreu as eleições municipais parece ser insofismável, assim como a união entre esses populares, por isso que a investigação continua a ser executada. Porém, a partir do seguinte fragmento, temos uma alteração considerável na forma como ela é conduzida:

Desculpe esta minha curiosidade, por acaso não terá votado em branco, a resposta que ouvia restringia habilmente o âmbito da questão a uma simples questão acadêmica, Não senhor, não votei em branco, mas se o tivesse feito estaria tanto dentro da lei como se tivesse votado em qualquer das listas apresentadas ou anulado o voto com a caricatura do presidente, votar em branco, senhor das perguntas, é um direito sem restrições, que a lei não teve outro remédio que reconhecer aos eleitores, está lá escrito com todas as letras, ninguém pode ser perseguido por ter votado em branco, em todo o caso, para sua tranquilidade, torno a dizer-lhe que não sou dos que votaram em branco, isto foi um falar, uma hipótese acadêmica, nada mais. (SARAMAGO, 2004, p. 50)

Vale destacar que os suspeitos são submetidos a um interrogatório diante de um “polígrafo” (uma máquina da verdade) e, diferentemente de um questionamento solto, construído pelo “investigador”, o discurso do “interrogado” apresenta nuances que vão da plena consciência da legalidade do voto em branco (“estaria tanto dentro da lei”), à ironia (“anulado o voto com a caricatura do presidente, votar em branco, senhor das perguntas”). Observemos que a ineficiência do inquérito do caso dos “brancos” perpetua-se e, ficando claro que o resultado dela, as informações coletadas e repassadas ao governo, não têm qualquer relevância para a resolução do caso, como pode ser visto neste recorte textual:

Os relatórios que os agentes transmitiam à central de operações eram desalentadoramente magros de conteúdo, nem uma única pessoa, nem uma só, havia confessado ter votado em branco, algumas delas faziam-se desentendidas, diziam que outro dia, com mais vagar, fariam, agora levavam muita pressa, antes que a loja feche (Ibidem, p. 51)

Esse trecho é fundamental para que, pelas palavras pronunciadas pelo “investigador”, possamos ter uma noção de como a lucidez da massa pode agir como uma égide. Podemos perceber isso a partir das respectivas posturas de

alguns populares, por exemplo, o desentendimento ante o questionamento, o apressamento, o adiamento. Em tese, esse tipo de comportamento é basilar para que o “investigador”, inconsciente de uma busca pela lucidez, sensivelmente seja arrebatado por uma autocrítica. Anterior a essa possibilidade, destacamos o seguinte fragmento, que é muito significativo para a construção da imagem de um “grupo de investigadores” ineficientes e picarescos:

Havia outros agentes, no entanto, mais hábeis, que tinham tomado a idéia de infiltração a sério, no seu significado exato, deixavam-se ver pelos bares, pagavam bebidas, emprestavam dinheiro a jogadores de póquer sem fundos, iam muito aos espetáculos desportivos, em particular ao futebol e ao basquetebol, que são os que mais se mexem nas bancadas, metiam conversa com os vizinhos, e, no caso do futebol, se o empate era daqueles sem golos chamavam-lhe, ó astúcia sublime, com subentendido na voz, resultado em branco, a ver no que dava. (p. 51)

Há incansavelmente a preocupação de se encontrar culpados, não importando, mais, a condução das investigações. Vale lembrar que as tentativas anteriores foram todas fracassadas, e, nesse momento, temos uma nova esperança ao se relacionar um suposto crime a um gosto popular, o “futebol”, desvelando, por um lado, o desespero para que se encontre um culpado e, por outro, a ridicularização do nível de consciência dos profissionais responsáveis pela resolução do “crime”.

A cor “branca”, apesar de ter ampliada suas possibilidades de significação, torna-se, cada vez mais, para esse momento da narrativa, uma palavra monovalente a indicar tensão e, quiçá, um símbolo sincrético, como pode ser visto neste recorte textual:

começou-se a notar-se que a palavra branco, como algo que se tivesse tornado obsceno ou mal soante, estava a deixar de ser utilizada, que as pessoas se serviam de rodeios ou de perifrases para substituí-la. De uma folha de papel branco, por exemplo, dizia-se que era desprovida de cor, uma toalha que toda a vida tinha sido branca passou a ser cor de leite, a neve deixou de ser comparada a um manto para tornar-se na maior carga alvacenta dos últimos vinte anos, os estudantes acabaram com aquilo de

dizer que estavam em branco, simplesmente confessavam que não sabiam de nada da matéria, mas o caso mais interessante de todos foi o súbito desaparecimento da adivinha com que, durante gerações e gerações, pais, avós, tios e vizinhos supuseram estimular a inteligência e a capacidade dedutiva das criancinhas, Branco é, galinha o põe, e isto aconteceu porque as pessoas, recusando-se a pronunciar a palavra, se aperceberam de que a pergunta era absolutamente disparatada, uma vez que a galinha, qualquer galinha de qualquer raça, nunca conseguirá, por mais que se esforce, pôr outra coisa que não sejam ovos. (p. 52)

Mesmo sem nenhum resultado efetivo, é possível dizer que a ininterrupta investigação produziu uma endemoniação com um novo sentido atribuído à palavra “branco”. Temos uma cor que se amplia, e assume, simbolicamente, a significação do medo, da proibição e da represália. Não olvidemos, porém, que o sentimento do medo oriundo da cor “branca”, apesar da inibição instaurada nas diferentes anulações de uso dessa cor, citadas no fragmento, é salutar para a condução da vida dos populares e, nesse sentido, evitar a cor “branca” torna-se uma atitude muito lúcida. Por outro lado, enquanto cor com múltiplas significações inerentes e destacável em uma criação literária, pensemos como algo tão comum e aparentemente inofensivo pode ser significado e manipulado até atingir um perigoso *status* proibitivo. Notemos que as significações anteriores e cristalizadas para a cor “branca” são esvaídas ou, pelo menos, esquecidas, momentaneamente, em função do risco eminente que essa cor passa a representar. Valemo-nos, nesse instante, do fragmento a seguir com o intuito de observar o fenômeno da propagação de um efeito de sentido que, ao se impregnar com a cor, em verdade, habilita a mesma a exercer outra função na narrativa:

Porque nesta situação, com toda a gente posta sob suspeita, bastaria que se pronunciasse a palavra Branco, sem mais nada, sem sequer pretender saber se a pessoa tinha votado ou não, para provocar-lhe reações negativas, sobressaltos, angústias, mesmo que o examinado fosse a mais perfeita e mais pura personificação da inocência (p. 55-56)

Não podemos deixar de destacar que o “branco”, cada vez mais, torna-se um

elemento que obriga os populares a modificarem os seus respectivos modos de vida. Agora, além do medo, da proibição e da represália, parece correto adicionar a idéia da coação, posto que novas relações sociais são estabelecidas com a palavra “branco”. No entanto, é essa coação sugerida que, a partir desse momento, destitui a palavra branco de sua inerente capacidade imagética, passando a sugerir um preenchimento ideológico e que, a rigor, obriga os populares a estabelecerem uma mudança vocabular, logo, de vida. Artisticamente, a nova condição da palavra “branco” ganha vulto demoníaco e, por detrás da necessidade de internalizá-la para se livrar das acusações de fazer parte do grupo dos “brancos”, cada vez mais, temos uma sugestiva renovação das consciências dos populares, garantindo, com isso, a presença da lucidez.

Perscrutemos o momento em que um dos “interrogados” é submetido à máquina detectora da verdade, observando como a palavra “branco” é utilizada de forma bastante peculiar. Para tanto, valemo-nos deste extrato que se segue:

A mulher inspirou fundo, reteve o ar nos pulmões durante três segundos e soltou bruscamente a palavra, Branco(...) A mulher olhava-os, não ao homem atado, e depois, sim, voltando para ele os olhos, perguntou num tom de voz suave, quase meigo, Diga-me, por favor, votou em branco, Não, não votei em branco, nunca votei nem votarei em branco na minha vida, respondeu com veemência o homem. (p. 56-57)

Não é correto dizer que, na passagem supracitada, a palavra (cor) “branco” seja referencial e/ou figurativa, o que temos, em tela, é o elemento próprio de uma linguagem ameaçadoramente nova, uma formação, uma nova visão de mundo, visto que, segundo José Luiz Fiorin, linguagem e visão de mundo não se desvinculam; por isso a ideologia é vista como algo imanente à realidade e indissociável da linguagem (FIORIN, 2004, p. 33), ou seja, a nova cor “branca” é, por excelência, dialógica. Nesse sentido, ela traz, provavelmente, em si, uma polêmica entre o presente e o passado. É possível dizer que o “branco”, enquanto

cor dialógica, já insinua, ainda que pequeno, um diálogo com o “branco” de *Ensaio sobre a cegueira*.

Reforcemos as presentificações do medo, da proibição, da coação nas recentes valorações atribuída à cor “branca”, visto que esses sentimentos estão se tornando invariantes, gerando, assim, uma camada espessa que tende a proteger os populares acerca da alienante e volúvel necessidade de se prender, antes mesmo de um julgamento, os “brancos” culpados. Por outro lado, a constante falta de provas e, logo, de um criminoso faz com que os representantes do governo, impacientes ante tal lacuna, utilizem outros meios:

persuadir os habitantes da cidade, ou, com mais precisão nominativa, os degenerados, os delinqüentes, os subversivos do voto em branco, a que reconhecessem os seus erros e implorassem a mercê, ao mesmo tempo penitência, de um novo ato eleitoral, aonde, no momento designado, acudiriam em massa a purgar os pecados de um desvario que jurariam não voltar a repetir. (SARAMAGO, 2004, p. 59)

Agora, aparentemente, conscientes da ineficiência das investigações, os governantes decidem por mudar a estratégia. No entanto, essa tentativa soa jocosamente, visto que o ato de “persuadir” pressupõem que alguém se convença de ter cometido um ato errôneo, no caso de *Ensaio sobre a lucidez*, votar em branco. Mesmo assim, e aí o caráter cômico do enunciado, quando se tem o entendimento de que o voto em branco seja uma transgressão e que, em dado momento, haverá a redenção dos “brancos”. Caso acontecesse isso, supostamente, acalmariam-se todos os ânimos com a nomeação de um bode expiatório a servir como exemplo para o eleitorado do país, uma vez que, nos demais estados, já é patente a preocupação com a possibilidade de se repetir a infeliz “insurreição dos brancos”, como pode ser visto no extrato a seguir:

e devo mesmo recordar a este conselho de que já não são poucos os estados que me manifestaram a sua preocupação de que o que está a suceder aqui possa a vir a atravessar as fronteiras e espalhar-se como uma nova peste negra, Branca, esta é branca, corrigiu com um sorriso

pacificador o chefe do governo (Ibidem, p. 60)

Destaquemos, inicialmente, a peculiar forma utilizada para advertir o receio dos outros políticos quanto à possibilidade de migração dos “brancos”. É interessante o trabalho executado em torno das cores figurativas nessa obra de Saramago, uma vez que elas são capazes de trazer, em si, a reprodução de um determinado recorte temporal, a partir da utilização de cromas consagrados em uma consciência coletiva e ao longo da história humana. Nesse fragmento, por exemplo, temos uma significação que, fundamentada apenas pelo simbolismo inerente às cores em tela, não possibilitaria um sentido adequado para o enunciado, assim como desprezaria o labor artístico desenvolvido, visto que é a fundamentação histórica que amplia e renova a significação.

Como já havíamos dito anteriormente, temos de um lado o “negro” que, enquanto cor cristalizada em uma consciência coletiva que recupera a dita doença (peste negra), figurativiza e transporta-nos para a Idade Média, durante o século XVI, mais especificamente, na Europa, aterrorizada pelas 75 milhões de mortes que a moléstia, provocada por uma bactéria e transmitida ao ser humano através das pulgas e dos ratos-pretos ou outros roedores, provocou na população e nos governantes daquele período. Do outro lado, temos a cor “branca”, figurativizando, também, um período histórico, ainda que seja fictício, o da Pós-modernidade com a massiva “votação em branco”.

Nesse sentido, parece possível dizer que o atrito que se cria com essas duas cores gera, virtualmente, uma arena e, dessa forma, há uma evolução, atingindo, ambas, a condição de cores dialógicas. O que está posto, com isso, é que a “peste negra”, no passado, foi uma doença devastadora em função da alta capacidade de espalhar-se entre as pessoas e a atual, a “peste branca”, tem sua significação equiparada. Os governantes dos outros estados temem que a nova

moléstia migre para os seus respectivos currais eleitorais, infectando, assim, seu rebanho eleitoral. Portanto, o “branco” figurativiza, no primeiro momento, o novo, e, ao evoluir enquanto cor dialógica, cria-se, na ambivalência inerente à cor branca, um sentido que indica um dano à saúde da democracia, à do Estado, e, profeticamente, à pública, explicando a necessidade da instalação do estado de sítio.

O “branco” já não é mais recebido como uma cor, perdeu-se aí completamente a noção de plurissignificação do elemento, cristalizando-se a condição de negatividade e perigo eminente. Por outro lado, a construção artística em torno desse aspecto é preta em possibilidades de significação, como pode ser visto na seguinte citação, que discute a questão acerca dos significados que as palavras ganham:

É interessante observar, disse, como os significados das palavras se vão modificando sem que nos apercebamos, como tantas vezes as utilizamos para dizer precisamente o contrário do que antes expressavam e que, de certo modo, como um eco que se vai perdendo, continuam ainda a expressar, Esse é um dos efeitos do processo semântico, disse lá do fundo o ministro da cultura, E isso que tem que ver com os votos em branco, perguntou o ministro dos negócios estrangeiros, Com os votos em branco, nada, mas com o estado de sítio, tudo, emendou triunfante o ministro do interior (p. 61)

Observemos que a discussão está cravada no poder de modificação do sentido das palavras, porém, essa temática, que também fundamenta a atual condição da palavra “branco”, é potencialmente subjetiva. Nesse sentido, como podemos perceber, para cada representante do governo, dependendo de qual ministério seja responsável, as atribuições de sentido são dissonantes, revelando, a rigor, um tênue embasamento quanto à legitimidade do crime dos “brancos”.

Para o “ministro da cultura”, o “branco” ainda ecoa como uma cor, visto que a atual e praticamente unânime significação negativa atribuída é uma dentre várias, apoiando-se tal argumento na evolução dos sentidos através do tempo e do espaço.

Em sentido oposto, para os outros ministros, tal condição é insustentável, principalmente para o “ministro do interior”, uma vez que o “branco” representa a personificação de uma oposição e com a proclamação do estado de sítio, enquanto um posicionamento ofensivo ante o adversário, parece ter sido uma decisão bastante eficaz. Nesse sentido, o “branco” é visualizável corporeamente como um signo-inimigo e perigoso, desestruturador da paz e dos bons costumes, já que não há mais candidatos vencedores e, logo, as bases do regime democrático estão abaladas.

Diante desse quadro, o desconforto gerado com o impasse cromatológico do “branco”, cada vez mais, aponta para uma contenda entre a população e o governo como já pode ser visto com a manifestação popular expressa no fragmento a seguir:

Uma manhã as ruas da capital apareceram invadidas por gente que levava ao peito autocolantes com, vermelho sobre o negro, as palavras, Eu votei em branco, das janelas pendiam cartazes que declaravam, negro sobre vermelho, Nós votámos em branco, mas o mais arrebatador, o que se agitava e avançava sobre as cabeças dos manifestantes, era um rio interminável de bandeiras brancas que levaria um correspondente despistado a correr ao telefone para informar ao seu jornal que a cidade se havia rendido (p. 74)

Destaquemos quão ricamente cromatológica é essa manifestação, assim como suas possibilidades de sentido. Temos duas situações a considerar. A primeira é posta quanto às significações possíveis do relacionamento entre as cores “vermelho” e “negro” e, em segundo lugar, a jocosa interpretação dada às bandeiras “brancas”.

Há uma intrínseca afinidade que aproxima as cores “vermelha” e “negra” e, nesse fragmento, tal fenômeno foi utilizado justamente com esse propósito. Segundo os estatutos das cores, o negro representa a ausência da cor, ao passo que o vermelho, enquanto superfície altamente refletora das irradiações de luz, é uma cor (ROUSSEAU, 2002, p. 20). Chama nossa atenção a possibilidade de

interpretamos, então, as cores, em tela, como uma oposição, mas que, em nenhum momento, aponta para uma disputa entre si, isto é, a virtualização de uma arena. Parece razoável dizer que as cores se complementam, visto que, no extrato supracitado, a alternância de suas respectivas presenças, além de construir uma imagem de igualdade, sugere a noção de que estejam unidas em prol de um objetivo comum.

Nesse sentido, analisar o “vermelho” e o “negro” a partir de suas respectivas possibilidades simbólicas, partindo do princípio de oposição que se completa, pode ser uma preferência aqui, visto que as duas orações, “Eu votei em branco” e “Nós votamos em branco”, além de estabelecer uma espécie de ligadura entre o “vermelho” e o “negro”, revelam uma evolução comportamental e psicológica (pilares para a construção de um símbolo) ante uma noção de conjunto que pode ser percebida no uso dos pronomes, partindo do singular – eu – (primeira utilização) para atingir o plural – nós – (segunda utilização). Corroboremos essa hipótese de que as cores formam um único corpo em equilíbrio, retomando as diferentes disposições de uso delas. Nos “autocolantes”, temos o “vermelho” e o “negro” e, nos cartazes, aparece, primeiramente o “negro” e, em seguida, o “vermelho”. Em suma, essas cores podem, nesse fragmento do texto, gerar um sentido de soma de forças em prol de uma única intenção com a manifestação, complementando-se e substituindo um ao outro.

Analisando cada cor separadamente, temos o negro como símbolo da terra e da fertilidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 743), portanto a cor “negra”, nesse contexto de *Ensaio sobre a lucidez*, parece simbolizar a presença do sexo feminino, ou seja, das mulheres e como parte da população responsável pelos votos em branco. E o “vermelho”, universalmente significado como símbolo fundamental do princípio da vida, designando o homem universal (Ibidem, p. 944),

realiza a imagem masculina, ou seja, os homens da cidade também votaram em branco.

Por fim destaquemos a presença de duas significações para a mesma cor branca. Da parte popular, o “branco” das bandeiras figurativiza a idéia da votação e, nesse sentido, cristaliza a imagem de que tanto as mulheres (representadas pela cor negra) como os homens (representados pela cor vermelha) assumem ter votado em branco. Por outro lado, leigo quanto à ambivalência inerente a qualquer cor, “um correspondente” significa o “branco” como um pedido de trégua da população, visto que essa cor está cristalizada, na cultura popular, como o símbolo que declara a derrota de uma das partes na guerra. Diante de tal quadro, na aparente comicidade da cena, temos o desvelamento de algo assaz significativo. O “correspondente”, enquanto profissional da informação, deturpa o alvo da manifestação e, de forma sensacionalista, atribuindo, devido a um pensamento mecanizado pelas disputas e reificado pela constante necessidade de apresentar furos de reportagem, uma segunda rede de sentidos que parece antecipar a instauração de uma guerra entre a população e a democracia (o governo).

Parece possível dizer que o “branco”, a essa altura da narrativa, já é percebido como uma flâmula que indicia a presença de inimigos, tornando-se um elemento, cada vez mais, desestruturador da ordem. Em função de suas múltiplas possibilidades de significação, o “branco” é responsável pelo aprisionamento de uma pequena quantidade de pessoas, porém essa mesma cor, ironicamente, evidencia a fragilidade de alguns representantes da democracia, como é o caso em *Ensaio sobre a lucidez*:

Não passariam muitos dias antes que se apresentassem em qualquer dos postos militares à saída da capital os costumados parlamentários de bandeira branca alçada, a da rendição incondicional, não a da insurgência, que uma e outra tenham a mesma cor é uma coincidência realmente notável sobre a qual, por agora, não nos deteremos a refletir, mais adiante se verá se haverá motivos bastantes para a ela voltarmos. (SARAMAGO,

2004, p. 78)

Ao vislumbrarmos a cena em que os membros que compõem o Parlamento estão acenando “bandeiras brancas”, simbolizando um pedido de rendição, parece surgir uma crítica quanto à hombridade de alguns parlamentares. Dos sentidos possíveis à palavra, “parlamentar” sugere a idéia de alguém que faz ou aceita propostas sobre negócios de guerra, ou entra em negociações com alguém para chegar a um acordo. (FERREIRA, 2001). No entanto, tais significações, mesmo que de forma pressuposta, aludem a constante defesa dos interesses da população e, conseqüentemente, do país.

No entanto, no fragmento utilizado, temos o acenar de uma “bandeira branca” como um indicativo do efetivo comprometimento dos parlamentares, salvaguardando apenas as suas respectivas vidas ante um perigo eminente de guerra e segregando-se, verdadeira ou falsamente, dos “brancos”. Em resumo, temos a renovação de uma significação da cor “branca” enquanto símbolo de derrota, uma vez que os parlamentares utilizam-na para garantir as suas vidas e, de forma, altiva, pode aludir também à nobreza de suas posições no regime democrático.

Paradoxalmente, a democracia, em *Ensaio sobre a lucidez*, é insinuada como um regime político manquitó, uma vez que, em tese, deveria ser norteado pela participação popular; logo, as eleições metaforizariam um grande diálogo ante as melhores opções a serem tomadas no país. Não obstante, o que temos, na narrativa, é uma retórica da democracia, pois o sistema apresenta-se tão autoritário quanto outros que são fundamentados com essa ideologia de tomadas de decisões por uma pessoa ou um grupo restrito.

Notemos que as cores já não são fruídas como elementos capazes de produzir prazer, no caso da arte, por exemplo. Parece existir, por detrás delas,

visões de mundos distintos, relações sociais, amiúde, obliteradas pela mecanização e espetacularização da imagem dos cromas. No entanto, é o trabalho artístico feito por Saramago que nos dá ferramentas para desbastarmos as sendas mais espessas e descobrimos, na latência das cores, uma forma renovada de ver e de sentir o mundo como pode ser percebido na apresentação desse mapa-texto:

O mapa da cidade, um enorme painel iluminado sobre o qual se trabalhou arduamente durante quarenta e oito horas, com a participação de comandos militares e policiais especializados em rastreios, mostrava uma estrela vermelha de vinte e sete braços, catorze virados ao hemisfério norte, treze apontando ao hemisfério sul, com um equador que dividia a capital em duas metades. Por esses braços se haveriam de encanar os negros automóveis das entidades oficiais, rodeados de guarda-costas e olqui-tolquis, vetustos aparelhos ainda usados neste país, mas já com orçamento aprovado para modernização (SARAMAGO, 2004, p. 79)

Diferentemente da manifestação realizada pelos populares, em que tínhamos o “vermelho” e o “negro” como cores que se complementam, aqui, no entanto, elas dialogam polemicamente. Destaquemos, inicialmente, a utilização insólita de uma “estrela” iluminada que parece referenciar a silhueta do município. Com essa utilização, temos, diante de nós, uma sugestão bastante peculiar. Ao se unir em um só corpo – signo – os elementos “estrela”, “vermelho” e “luz”, surge o anúncio do perpétuo renascimento do dia (princípio do eterno retorno), simbolizando, também, o próprio princípio da vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 405). Em sentido oposto, temos o “negro”, enquanto cor figurativa, que recobre a imagem dos “carros”. Vale dizer que esses automóveis não são comuns, posto que são os ditos oficiais, que transportam as pessoas mais importantes do governo e, aqui, em *Ensaio sobre a lucidez*, serão com eles que os representantes do governo realizarão a fuga do município, uma vez que eles mesmos determinaram a instauração do estado de sítio. Em relação a simbolização, o “negro” insinua que, ali dentro daquele corpo – o carro –, existe alguém especial, respeitável, digno, a ser

protegido.

Com a patente oposição estabelecida entre o “vermelho” e o “negro”, automaticamente surge uma arena virtual e, conseqüentemente, uma evolução das cores. Em ambas utilizações, tanto o “vermelho” como o “negro” são símbolos, não obstante, com o atrito que se realiza entre elas, podemos dizer que atingem o nível de cores dialógicas. Nesse sentido, temos, no “vermelho”, enquanto cor que alude à população, a parte iluminada e que sempre age sob a orientação do lume, isto é, não precisa se esconder, ao passo que o “negro”, enquanto parte opositora, o “governo”, ironicamente a se “encanar” como um excremento escoado às escondidas pela cidade (ruas), representa o que é abjeto

Podemos perceber que o impasse, nesse momento da narrativa, se dá pela preocupação que os representantes do governo têm em sair da cidade, porque acreditam que essa fuga não será tranqüila e sofrerão represálias ante o abandono da mesma. Vale destacar, a sugestiva desconfiança que eles têm de si mesmos, uma vez que, como veremos com o seguinte fragmento, é necessário um juramento, sob o risco de ser penalizado ante os estatutos divinos, caso a informação da hora e dia da fuga vaze:

tiveram de jurar segredo absoluto, primeiro com a mão direita posta sobre os evangelhos, depois sobre a constituição encadernada de marroquim azul, rematando o duplo compromisso com uma jura das fortes, recuperada da tradição popular (SARAMAGO, 2004, p. 79-80)

A utilização de dois elementos nessa cena são bastante significativos ao percebermos uma crítica declarada à imagem política de Deus, enquanto um líder que provoca a contradição.

Observemos que a utilização da cor “azul”, relacionada à imagem dos “evangelhos” – a Bíblia –, figurativiza o elemento “tecido”, remetendo à idéia do espírito dos homens, de elevação, de leveza, de habitat natural de Deus, do céu, do

Amor divino, da sabedoria divina, do Espírito Santo (ROUSSEAU, 2002, p. 38-39). Não obstante, é a imagem de elemento “marroquim” que, enquanto tecido normalmente produzido com a pele do bode ou da cabra (FERREIRA, 2001), gera uma relação de sentido, no mínimo, insólita. Paradoxalmente, temos a utilização da pele de um animal sacrificado para proteger o livro sagrado que, por sua vez, é o estatuto que rege a preservação da vida cristã. Nesse sentido, parece haver aí uma tentativa de se ligar a figura de Deus com a da político. No caso de Deus, teríamos a Bíblia, enquanto estatuto legado à humanidade e símbolo maior da presença divina, sempre protegida por uma pele fria, ainda que seja pelo sacrifício de algum animal mais fraco do que o homem. E o político, sempre e também protegido, por uma pele fria e de metal, ou seja, a dos carros.

Diante de tal quadro, temos o tão aguardado e temido instante do abandono dos representantes do governo da cidade sitiada. Contudo, o que fica marcado, de fato, é uma grande contraposição entre alguns cromas, como pode ser visto neste recorte do texto:

À medida que os automóveis iam avançando pelas ruas, acendiam-se nas fachadas, umas após outras, de cima a baixo, as lâmpadas, os candeeiros, os focos, as lanternas de mão, os candelabros quando os havia, talvez mesmo alguma velha candeia de latão de três bicos, daquelas alimentadas a azeite, todas as janelas abertas e resplandecendo para fora, a jorros, um rio de luz como uma inundação, uma multiplicação de cristais feitos de lume branco, assinalando o caminho, apontando a rota da fuga aos desertores para que não se perdessem, para que não se extrviassem por atalhos (SARAMAGO, 2004, p. 83)

Vale destacar quão estranho é o comportamento da população da cidade ante a fuga dos representantes do governo, porém, ao analisarmos essa conduta em relação à primeira manifestação, temos corroborada a continuidade do caráter pacífico das ações desses populares. Isso não indica, porém, que essas ações não afetam o governo, pelo contrário, são tão efetivas quanto qualquer ação bélica.

Com o desenvolvimento da narrativa, à noite, a qual os populares acendem

as luzes, iluminando o caminho em que os “negros carros” dos políticos passam, temos um conflito entre dois elementos cromatológicos que designam, a rigor, outra relação de sentido para o fragmento.

A palavra “luz” pode ser, perfeitamente, vinculada à idéia de lucidez. Nesse caso, o que há de novo, aqui, é o trato artístico que reformula a lucidez enquanto elemento que reúne o povo, formatando, dessa forma, uma só voz. Na passagem dos carros “negros”, a luz evidencia uma antecipação em relação às ações do governo, ou seja, as pessoas já esperavam ou, pelo menos, suspeitavam, que a cúpula do governo abandonasse a cidade. No entanto, tal informação não é fruto de uma delação, em verdade, há um amadurecimento da consciência dessa população.

É possível dizer que a recente capacidade da massa popular de *Ensaio sobre a lucidez* de urdir os fios de uma realidade a sua volta seja o produto e/ou a continuação do processo de maturação dos cegos de *Ensaio sobre a cegueira*. Isso fundamenta-se, nesse fragmento, ao percebermos uma insinuante referência à protagonista de *Ensaio sobre a cegueira*, no momento em que o narrador vale da descrição da presença de “alguma velha candeia de latão de três bicos”, ou seja, a marcante personagem a “mulher do médico” está de volta.

Agora, com o extrato que se segue, vejamos como os representantes do governo interpretam esse inusitado comportamento da população:

Estas luzes que se acenderam à nossa passagem e que, com toda a probabilidade, vão continuar a acender-se durante o resto do caminho, até sairmos da cidade, a ausência absoluta de pessoas, repare que não se distingue uma só alma nas janelas nem nas ruas, é estranho, muito estranho, começo a pensar que deverei admitir o que até agora recusava, que há uma intenção por trás disto, uma idéia, um objetivo pensado, as coisas estão a passar-se como se a população obedecesse a um plano, como se houvesse uma coordenação central (Ibidem, p. 85)

O governo, convictamente, acredita na existência de um movimento contra a

sua gestão, e tal hipótese gera, imaginariamente, um líder e/ou uma liderança a ser caçada. Diante desse quadro, retomemos a figura da personagem “mulher do médico”, posto que ela utiliza, em *Ensaio sobre a cegueira*, um instrumento (o candelabro com três bicos e de latão) para iluminar o ambiente em que se encontrava. Por outro lado, apesar de designar um símbolo de poder, como comentamos no capítulo anterior, não se deve acreditar que ela tenha alguma participação direta na “insurreição dos brancos”.

Queremos dizer, com isso, que a personagem “mulher do médico”, para um governo reificado e autopressionado pela necessidade de se exterminar um perigo inexistente, pode ser potencialmente vinculada como liderança ao grupo dos “brancos”. Discutindo a condução da narrativa, não podemos perder o foco da cor “branca” como o elemento que desestrutura o equilíbrio. Chegamos a um ponto em que a cor “branca” é significada somente por uma de suas possibilidades, esquecendo-se de todo seu histórico e outras possibilidades existentes na cultura geral. No entanto, isso não significa um reducionismo artístico, ao contrário, mesmo com um sentido que encerra e anula o passado, as cores utilizadas até o presente momento rejuvenescem o texto. Ao percebermos, no fragmento supracitado, como o “branco”, de forma patente, evolui até atingir a condição de ultimato.

Tanto para a lucidez, como para a figurativização da votação, cria-se um simulacro de verdade, legitimando a possibilidade de ocorrência da cena artística, em que o “branco”, para exercer o seu novo sentido, exige a presença da “luz” para a maturação da consciência, na votação, e que, também, ilumina a fuga dos políticos.

Em seguida, temos uma discussão que parece ir de encontro ao que dissemos em relação ao vínculo entre as obras *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*:

Não precisarei de lhe recordar, senhor presidente, que não foi esta a primeira vez, Precisamente a isso me estava a referir, meu caro primeiro-ministro, É evidente que não há a menor probabilidade de uma relação entre os dois acontecimentos, É evidente que não, a única coisa que têm em comum é a cor, Para o primeiro não se encontrou até hoje uma explicação, E para este também a não temos (p. 87)

Como podemos perceber, é a cor “branca” que reúne, em um mesmo quadro, tanto a ocorrência da cegueira como a da votação em branco. Vale destacar a relevância desse fragmento no que diz respeito a uma construção artística bastante feliz. Saramago estabelece uma “intercromotextualidade”, posto que o branco, nesse momento, recupera a obra matriz (*Ensaio sobre a cegueira*) e uma “intercromodiscursividade” polêmica (o branco da cegueira é, valorativamente, distinto do branco da lucidez). Contudo, é na ambivalência inerente a qualquer cor que se encontra o nó narrativo explorado por Saramago. Não parece possível, no entanto, precisar se “os brancos” são, respectivamente, negativo ou positivo, posto que tal valoração é subjetiva ao leitor.

Na continuação da narrativa *Ensaio sobre a lucidez*, temos, na passagem a seguir, o momento em que os carros continuam a travessia para a saída da cidade e, nesse mesmo ritmo, as luzes a acender. Não obstante, vale destacar a presença de um novo símbolo ou, pelo menos, a modificação de sentido do mesmo:

As luzes, Que têm as luzes, Continuam acesas, ninguém as apagou, E que conclusões quer que eu tire destas luminárias, Não sei bem, senhor presidente, o natural seria que as fossem apagando à medida que fôssemos avançando, mas não, aí estão elas, imagino que vistas do ar aparecerão como uma enorme estrela de vinte e sete braços, Pelos vistos, tenho um primeiro-ministro poeta, Não sou poeta, mas uma estrela é uma estrela, ninguém o pode negar, senhor presidente. (p. 87)

Relembremos que essa “estrela”, agora, totalmente iluminada, recupera uma mesma figura já utilizada. Anteriormente, tínhamos uma “estrela iluminada e vermelha”, simbolizando o renascimento, mas, nesse instante, a “estrela” perdeu a cor “vermelha” ou, pelo menos, evoluiu, assumindo uma luminosidade plena.

Possivelmente, temos aí uma reformulação da significação e, talvez, a causa do desenvolvimento das ações futuras.

O símbolo da estrela está intrinsecamente ligado ao símbolo da luz. Dessa forma, a utilização da estrela e da luz, fundem-se em um único corpo simbólico com significação independente. Lembremos que a imagem da “estrela”, possivelmente, alude ao “município” sitiado, mais precisamente, à população dele. Diante desse quadro, parece possível dizer que a “luminosidade da estrela” pode anunciar uma potência máxima da lucidez que ilumina os populares. Em suma, a possibilidade de visualização da planta da cidade, enquanto uma “estrela luminosa”, simboliza as pessoas em seu pleno vigor de evolução das consciências, que partiram da cegueira plena para atingir, agora, a lucidez incontestada.

Em sentido oposto, temos o governo completamente atordoado ante tal comportamento lúcido (luminosidade) proveniente da população. Concluída, com sucesso, a fuga da cidade, o governo faz um pronunciamento oficial a respeito de suas impressões acerca da situação tão inusitada e, como podemos perceber, com este excerto, fica exposta a real ideologia da democracia praticada, na obra:

Agora sois uma cidade sem lei. Não tereis aqui um governo para vos impor o que deveis e o que não deveis fazer, como deveis e como não deveis comportar-vos, as ruas serão vossas, pertencem-vos, usai-as como vos apeteça, nenhuma autoridade aparecerá a cortar-vos o passo e a dar-vos o bom conselho, mas também, atentai bem que vos digo, nenhuma autoridade virá proteger-vos de ladrões, violadores e assassinos, essa será vossa liberdade, desfrutai dela. (p. 96)

Pela utilização da palavra “impor”, parece possível encontramos a passagem para o interior do discurso pronunciado pelo governo e visualizar a incoerência entre teoria e a prática política. Esse verbo parece promover um contra-senso em relação à ideologia do sistema político democrático; ele marca alguma coisa que não pode ser discutida, que é feito à força ou com sacrifício, traz, também, um sentido de obrigatoriedade no cumprimento, no pagamento ou na satisfação de algo

(FERREIRA, 2001). Dessa forma, polemiza-se a validação da imagem de um governo dito democrático que, em tese, fundamenta sua gestão de governo na prática da discussão, do diálogo, sempre necessários para a melhor tomada de uma decisão conjunta em prol do Estado e, conseqüentemente, do povo. Portanto, a palavra “impor”, utilizada no discurso do governo, enquanto verbo-ação, dissolve a máscara que protege a face real das práticas do pretense sistema democrático aludido pelas autoridades. Nesse sentido, parece possível dizer que a democracia não é apenas questionada, mas sim entendida como uma falácia ou, pelo menos, uma palavra desgastada que deve ser usada em nome daquilo que é politicamente correto.

Vale destacar a contribuição da mídia, mais precisamente, do jornal, ante a propagação de uma imagem criminosa dos populares no ato da “votação em branco”. É possível dizer que o jornal contribuiu para uma caça aos “brancos”, com informações, a partir de um discurso construído, nesse caso, sobre os alicerces das cores, que, potencialmente, podem designar uma anti-imparcialidade, como será visto neste recorte textual:

Os títulos de abertura atraíam a atenção de curiosos , eram enormes, garrafais, outros, nas páginas interiores, de tamanho normal, mas todos pareciam ter nascido de cabeça de um mesmo gênio da síntese titulativa, aquela que permite dispensar sem remorso a leitura da notícia que vem a seguir. Havia-os sentimentais como A capital Amanheceu Órfã, irônicos como A Castanha Rebentou Na Boca Dos Provocadores ou O Voto Branco Saiu-lhes Preto... (SARAMAGO, 2004, p. 98-99)

Todos os títulos, como pode ser percebido, de alguma forma, pretendem enxovalhar o suposto grupo dos “brancos”. Nesse sentido, fica esvaída a prática da imparcialidade na socialização da notícia ante tal quadro apresentado. O texto contém enunciados que aludem aos respectivos discursos “anti-brancos”, indo mais além, observemos como as cores são postas para que se produza um efeito de sentido, no mínimo, contraditório tal qual a ação dos eleitores.

O “branco” figurativiza e temporaliza, concomitantemente, uma atualidade, ou seja, a dos votos da recente e desastrosa eleição municipal. Já o “preto” não recobre nenhuma figura, ele é posto, intencionalmente, como uma cor que alude a uma punição. Com isso, podemos dizer que as cores são promovidas ao *status* de cores dialógicas, virtualizando-se, então, uma arena que indica uma luta entre o “branco”, ou seja, o povo e o “negro”, enquanto castigo, quiçá, insinua o governo.

Vale destacar, ainda, uma constante variação de utilização encontrada na narrativa entre as palavras “negro” e “preto” como cores. Pensando nisso, fica a questão: Haveria nessas duas formas para designar uma cor diferença de sentidos?

Parece que sim, o negro está exclusivamente associado ao conceito de cor, enquanto o preto, apesar de popularmente designar um croma também, pode ser utilizado, pejorativamente, ao se aludir possibilidades de significação como o de sujeira, encardimento, dificuldade e perigo (FERREIRA, 2002).

Dessa forma, parece correto dizer que o título o “O Voto Saiu Lhes Preto” é a confirmação do anúncio do estado de sítio, do abandono do governo da cidade, da determinação de desprovisionamento de qualquer serviço público como, ainda que pequenas, ações ostensivas ante comportamento anômalo da população como foi o de não eleger um representante. Mas que, ao contrário, sabemos disso, foi eleito, em verdade, o “branco” como personificação da falta de candidatos aptos ao exercício da liderança pública.

A “votação em branco”, mesmo depois de tantas investigações que nada trouxeram de efetivo valor para a resolução do “caso”, ainda ecoa como um ato criminoso e, potencialmente, um risco para a legitimidade e a continuação da vigência do regime democrático, como pode ser visto no fragmento a seguir:

fazer-lhes perceber que um uso sem freio do voto em branco tornaria ingovernável o sistema democrático. Não parece que os resultados, até agora, tenham sido brilhantes, Levará o seu tempo, mas por fim as pessoas verão a luz. (SARAMAGO, 2004, p. 107-108)

Temos aqui uma alusão bastante interessante no que tange ao sentido atribuído à palavra “luz”, posto que está associada a uma idéia de retorno ao equilíbrio ou, pelo menos, arrependimento. Observemos que o ato de enxergar tal lume pressupõe que alguém esteja cercado por uma ambientação em que a escuridão seja predominante. Dessa forma, o discurso existente em tal enunciado revela uma visão de mundo que associa o simbolismo da cor “negra” com a falta de conhecimento (no ato de votar em branco).

Contudo, sabemos que essa concepção de mundo do governo revela o ranço de uma consciência em que as significações, preferencialmente, são mecanizadas, monovalentes e estagnadas. No caso da cor “negra”, pressuposta, insinua-se, portanto, um pensamento, personificando a imagem do governo, estanque e negativista. Do outro lado, temos uma população reformulada, que abandona o culto às imagens como forma de apreensão do mundo e utiliza a sensibilidade como principal veículo de captação daquilo que está à sua volta. Com isso, fica nítido a evolução de uma consciência social. Em suma, o fragmento aponta para uma contradição evidente entre um regime autoritário e o povo, uma vez que a população consciente de suas obrigações implica na desnecessidade de ser regida por um sistema político. E, nesse sentido, a “luz”, em sua ambivalência inerente, tanto aponta para o retorno da cegueira, ao se votar nos candidatos (sentido significado pelo governo), quanto para a lucidez, sintomaticamente percebida com os votos em branco (significação atribuída pelo povo).

Vale destacar, nesse momento, a presença de um novo comportamento dos membros que compõem o governo, visto que ele é de fundamental importância, no plano artístico, para o desvelamento das fissuras no governo, mostrando, por outro lado, não mais uma adesão política em torno de um único pensamento, como pode ser visto neste extrato:

Tão claro que lhe vou fazer uma pergunta, Ao seu dispor, senhor ministro, Votou em branco, Repita, por favor, não ouvi bem, Perguntei-lhe se votou em branco, perguntei-lhe se era branco o voto que pôs na urna, Nunca se sabe, senhor ministro, nunca se sabe (Ibidem, p. 109)

O sentimento da desconfiança circula livremente entre todas as autoridades e, dessa forma, tal relação para com o outro parece ser capaz de produzir danos irreparáveis à instituição, sinalizando para o inevitável desmoronamento das bases da famigerada “democracia”. Isso aparece como sugestão ao percebermos que o questionamento não respondido, convictamente, em relação à existência de votos em branco, oriundos dos membros do poder, ou alguns dele, implica a desunião política, desagregação do regime.

Cada vez mais, a necessidade de se encontrar um bode expiatório para a votação em branco, como alternativa que garantiria a estabilidade do governo instituído se faz presente. Assim, temos, no fragmento a seguir, o anúncio de uma verdadeira “caça às bruxas”, iniciada com uma bem humorada reflexão sobre o sentido da palavra “brancoso”:

convirá explicar que o emprego da palavra brancoso poucas linhas atrás não foi ocasional ou fortuito nem resultou de um erro de digitação no teclado do computador, e muito menos se tratou de um neologismo que o narrador teria ido a correr inventar para suprir uma falta. O termo existe, existe mesmo, pode ser encontrado em qualquer dicionário, o problema, se problema é reside no fato de as pessoas estarem convencidas de que conhecem o significado da palavra branco e dos seus derivados, e portanto não perdem tempo a ir certificar-se à fonte, ou então padecem da síndrome de intelecto preguiçoso e por aí se ficam, não vão mais além, à bela descoberta (...) é que a palavra se espalhou rapidamente e logo com o sentido pejorativo que a simples leitura já parece provocar (...) já estão a empregar a palavra como se tratasse de uma obscenidade das piores. Quando ela nos aparece escrita e somente a olhamos não se dá tanto por isso, mas se a ouvimos pronunciar, com aquele franzir enojado de lábios e aquele retintim de desprezo, é preciso ser-se dotado da armadura moral de um cavaleiro da tábua redonda para não correr imediatamente, de barço ao pescoço e túnica de penitente, dando punhadas no peito e renegando todos os velhos princípios e preceitos, Brancoso fui, brancoso não serei que me perdoe a pátria, que me perde o rei (p. 117)

A endemoniação que cerca a palavra “branco” se faz presente, anunciando um risco eminente e a contínua necessidade, sentida por uma população consciente, de se esquivar ante tal perigo. Não obstante, o que produz o estranhamento, aqui, é encontrarmos o narrador, primeiramente, em um exercício de metalinguagem e, a seguir, puxando as orelhas do leitor por sua indolência diante do conhecimento. Erige-se um discurso de caráter pedagógico, chamando à atenção para a necessidade contínua de se consultar um dicionário e deleitar-se com o prazer da descoberta, uma vez que, consoante essa voz insólita, as pessoas, hoje, mecanizam suas consciências com apenas um significado e não ampliam o vocabulário.

Diante desse quadro, temos, na continuação do fragmento, o retorno do narrador, explicitando a atribuição da carga pejorativa depositada à palavra “brancoso” e, com isso, cria-se uma imagem de pessoas comuns como infratoras do estatuto inexistente. Nesse sentido, a palavra é ressignificada, tornando-se um indicativo de delito, ameaça, modismo e, ainda que risível, uma nódoa que identifica certa camada da sociedade. Portanto, a renovada significação da palavra “brancoso” abandona o plano imagético, designando, ideologicamente, talvez, a constituição de uma incipiente ordem social sem a necessidade da representação política, uma vez que o governo, aludido na narrativa, pouco se importa com as necessidades do povo, em verdade, são defensores apenas de seus próprios interesses e manutenção do autopoder.

Em suma, o “branco” simboliza uma chaga deixada por pessoas que feriram a “democracia”, logo, a imagem do município se torna ameaçadora, enquanto um curral eleitoral doente e, potencialmente, a ser sacrificado para o bem do rebanho nacional (os eleitores).

Voltando ao desenvolvimento da narrativa, após o insistente anúncio nos

meios de comunicação atribuindo a instalação de uma bomba aos “brancos”, temos o momento em que a população realiza uma espécie de marcha fúnebre em memória dos mortos no atentado. Não obstante, é na riqueza cromatológica dessa manifestação silenciosa que as significações são relutantemente ampliadas, como pode ser visto neste fragmento:

Três dias depois do atentado, manhã cedo, começaram as pessoas a sair para a rua. iam caladas, graves, muitas levavam bandeiras brancas, todas um fumo branco no braço esquerdo, e não venham os protocolistas em exéquias dizer-nos que um sinal de luto não pode ser branco, quando estamos informando de que neste país já o foi, quando sabemos que para os chineses o foi sempre, e isto para não falarmos dos japoneses, que iriam agora todos de azul se o caso fosse com eles. Às onze horas a praça já estava cheia, mas ali não se ouvia mais que o imenso respirar de multidão, o surdo sussurro do ar entrando e saindo dos pulmões, inspirar, expirar, alimentando-de oxigênio o sangue destes vivos(...) Viam-se inúmeras flores brancas, crisântemos em quantidade, rosas, lírios, jarros, alguma flor de cacto de translúcida alvura, milhares de malmequeres a quem se perdoava o botãozinho negro do centro (SARAMAGO, 2004, p. 132-133)

Ressaltemos, primeiramente, a defesa do narrador quanto à validação na existência de um luto em que a cor-símbolo seja “branca”. Como fundamentação de defesa para o seu argumento, ele utiliza de outras referências cromatológicas de países do Oriente para o mesmo fato. Há, de certa forma, um caráter pedagógico no discurso com a tentativa de desautomação do leitor que, conhecedor apenas da cultura ocidental e, conseqüentemente, possuidor de uma visão de mundo monovalente, engessada e mecanizada, pela contínua ação do tempo em sempre realizar a mesma significação, cristaliza o “negro” como a única cor-símbolo para a morte.

O “branco”, para que seja validada a interpretação como elemento simbólico da morte, deve implicar na separação da alma (branca) e do corpo (negro), sugerindo uma idéia de morte terrestre. Em suma, esse duplo significado diz que o branco é freqüentemente um emblema do luto, tal como o preto (ROUSSEAU,

2002, p. 112). Com base nesses dados, a significação dada no Oriente para o branco, como o símbolo de luto, faz-se como a imagem da morte, precedente à vida, isto é, todo nascimento é um renascimento, por isso, o branco é primitivamente a cor da morte e do luto (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 142). E o azul, para os japoneses, torna-se símbolo de luto por indicar o desapego aos valores deste mundo e, portanto, implica a alma que evolui para a morte (Ibidem, p.108-109).

Mesmo diante desse quadro, a marcha fúnebre realizada com as flores “brancas” não teria nada de novo a oferecer. No entanto, como já dissemos anteriormente, é a relação entre a cor referencial branca e os pequenos pontos negros dos “malmequeres”, também apresentados como cor referencial, que habilitam a ampliação dos significados e elevam a condição das cores ao *status* de cores dialógicas.

Primeiramente, destaquemos o simbolismo inerente à hora escolhida para o início da cerimônia, visto que onze é o número que anuncia um conflito virtual, da iniciativa individual, da luta interior, da dissonância, da rebelião, do extravio, da transgressão da lei, do pecado humano, da revolta dos anjos (p. 660). Portanto, é possível dizer que a hora utilizada para a cerimônia sugere um tempo para a luta, uma vez que já fora posto, de forma clara, na narrativa, a disputa entre “os brancos” *versus* “o poder”.

Nesse sentido, a gigantesca presença da cor “branca” implica, além da significação de luto, a reunião do eleitorado do município sitiado, formando um só corpo e voz. Vale destacar, ainda, possibilidades de interpretação para o conceito formado pelo narrador – “a quem se perdoava o botãozinho negro”, que, inicialmente, pode corroborar a idéia de que o “branco” das flores está sendo usado como um manifesto (uma ideologia). Visualmente, tem-se uma enorme flâmula

“branca”, personificando, dessa forma, tanto um imensurável voto em branco a designar quase a unanimidade do eleitorado (oitenta por cento). E, em uma segunda leitura, com a utilização dos “pontinhos negros”, insinua-se a possibilidade da coexistência de um grupo e/ou uma pessoa contrária aos “brancos”. Isso pode ser percebido ao se somar a denominação da flor, posto que há nela (malmequeres) a sugestão de uma presença odiosa ou a ser odiada, aquele que prejudica e se opõe ao bem. Temos, então, com essa valoração a reformulação da imagem da cerimônia de luto, transformando os “pontinhos negros” em máculas para o grupo dos “brancos”, ou seja, uma possível conspiração. Nesse contexto, a flor “malmequer” transforma-se, potencialmente, em um símbolo oposto à lucidez.

Indo mais além e observando o processo de formação da palavra “malmequer”, por ser formada pela justaposição, ou seja, três outras palavras, poderíamos pensar em um nome para esse traidor. No entanto, devemos lembrar que não faz parte do estilo de Saramago utilizar nomes, apenas referências que designam relação ou não com algo ou alguém, por exemplo “a mulher do médico”. Nesse sentido, uma possível forma de ser vinculada a imagem negativa impressa à flor, conseqüentemente, à cor “negra” e uma possível personagem seria a quantidade de palavras que formam a referência da personagem e que, provavelmente, estamos muito próximos a descobrir.

Com o término de mais uma manifestação inovadora e um novo e inexplicável comportamento da população, a desorientação dos representantes do governo ante a falta de um culpado em potencial é adensada ainda mais. Isso pode ser percebido, cromatologicamente, através da contradição estabelecida neste recorte textual:

Cobardes, ovelhas negras, brancos, cabrões de merda, infiltrados, traidores, filhos da puta, agora percebemos porque estavam aqui, vieram para desmoralizar as pessoas decentes, mas se pensam que vamos deixar ir embora, o melhor é tirarem daí o sentido, se é preciso furam-se-lhes as

rodas a ver se aprendem a respeitar o sofrimento alheio (SARAMAGO, 2004, p. 154)

Primeiramente, destaquemos a utilização da expressão de baixo calão “filhos da puta”, que se apresenta na forma de um sintoma, sendo possível diagnosticar a falta do decoro parlamentar e, conseqüentemente, um desrespeito para com aqueles que os colocaram no poder, pressupostamente, nas eleições passadas.

Quanto à oposição cromatológica suscitada anteriormente, observemos que a denominação “ovelhas negras” e “brancos” repercute uma relação completamente díspar, lembrando que ambas referências são para o mesmo grupo, ou seja, os eleitores. Dessa forma, temos a sugestão de um atrito, posto que a cor contida na expressão “ovelha negra” é referencial, no entanto, ao ser utilizada como um indicativo imagético que diferencia das pressupostas “ovelhas brancas”, cria-se o efeito de contradição, atingindo, por essência, a condição de cor dialógica. Insofismavelmente, essa expressão cristaliza na consciência popular algo que seja, valorativamente, ruim. No mesmo sentido, “brancoso”, enquanto termo contemporâneo, também recebe uma carga negativa e a cor “branca”, utilizada para a expressão, se autopolemiza em relação a mesma cor “branca” do passado que, no discurso da política, por exemplo, aludiria à direita. Agora, a renovada cor “branca” radicaliza o vigente sistema político e, de forma ambivalente e paródica, transforma-se na esquerda e opositora em relação ao dito regime democrático, assumindo, também, uma condição de cor dialógica.

Em suma, temos duas expressões que marcam períodos distintos e, conseqüentemente, duas visões de mundo. “Ovelha negra” é uma expressão que indica uma pessoa de costumes dissolutos, mau elemento, má companhia e a sua base cromatológica, isto é, a cor “negra” encontra, nas reminiscências de uma consciência coletiva, o sentido costumeiramente negativo, temporalizando o passado e, de certa forma, a gênese de um processo evolutivo. Em sentido oposto,

a carga pejorativa aplicada ao termo “brancoso” deixa aparecer uma mácula na imagem dos estatutos que regem a vida social, trazendo, na ambivalência inerente à cor “branca”, tanto a noção de perigo, medo, morte, quanto à idéia de evolução em relação ao passado, o novo, a lucidez – enquanto evolução da cegueira –, como pode ser visto neste excerto do texto:

diremos que a cegueira desses dias regressou sob uma nova forma, chamaremos a atenção da gente para o paralelo entre a brancura da cegueira de há quatro anos e o voto em branco de agora, a comparação é grosseira e enganosa, sou o primeiro a reconhecê-lo, e não faltará quem liminarmente a rejeite como uma ofensa à inteligência, à lógica e ao senso comum, mas é possível que muitas pessoas, e espero que depressa se venham a converter em esmagadora maioria, se deixem impressionar, que se perguntem diante do espelho se não estarão outra vez cegas, se esta cegueira, ainda mais vergonhosa que a outra, não estará a desviar da direção correta (Ibidem, p. 175)

Parece evidente que a recuperação do tempo – quatro anos –, referenciando a ocorrência da cegueira, incita, jocosamente, a interpretarmos que a tomada de posse dos cargos públicos no governo, enquanto candidatos e vencedores das eleições municipais, só aconteceu porque o povo estava cego – alienado. Notemos que o período de quatro anos supostamente pode cobrir, temporalmente, a duração do mandato de um político, no entanto, parece claro a nulidade de uma possível coincidência. A rigor, Saramago, de forma bastante feliz, utiliza essa concomitância temporal como uma das amálgamas entre as narrativas *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*.

Destacamos, ainda, a perniciosa tentativa do governo de vincular o atual efeito da votação com a cegueira, posto que sua intenção é a de persuadir a população a partir da lembrança sintomática do sofrimento vivido durante o acometimento da cegueira. Com isso, tenta-se recuperar a noção de contágio e a necessidade do sítio, aliás, experiência essa que um dos membros do governo já reconhece como inescrupulosa e, potencialmente, malfadada ao

fracasso.

Diante desse quadro, o estado de sítio vivido no município, mais as restrições impostas pelo governo e o sentimento contínuo de risco à vida são as molas propulsoras para que haja uma delação. A essa altura da narrativa, temos a presença de uma carta com informações importantes para o possível preenchimento do posto de bode expiatório, assim como para que possamos saber quem é o delator e, conseqüentemente, se sua denominação, enquanto personagem, pode ser vinculada à metáfora do “malmequer” que ficamos por tentar descobrir, como pode ser visto no fragmento seguinte:

Parecerá que não estou a dizer nada que vossa excelência, por experiência própria, não tenha conhecido, mas o que ninguém sabe é que uma das pessoas do grupo nunca chegou a cegar, uma mulher casada com um médico oftalmologista, o marido estava cego como todos nós, mas ela não(p. 186)

Observemos que o conteúdo da carta nada tem de extraordinário, isso porque a fundamentação de ocorrência criminosa para o fato de não cegar é, no mínimo, inconsistente. Mas para um governo preocupado com a necessidade de se encontrar alguém para remir o restante da população pelo pecado da votação maciçamente “branca”, a existência dessa epístola surge como uma tentadora resolução para o caso e objeto pronto para ser investigado.

Não deixemos parecer que a carta tenha sido anônima, pelo contrário, o remetente é alguém já conhecido por nós. Aliás, é o conhecimento da denominação dessa personagem que parece apontar para a metáfora do “malmequer”. Lembremos que a palavra “malmequer” é formada pela justaposição de três outras e, nesse contexto, sugere uma valoração negativa. Diante desse quadro, surge, para nós, leitores, o nome de uma das personagens de *Ensaio sobre a cegueira*, isto é, “o primeiro cego” como assinante da carta e, conseqüentemente, o delator da existência da “mulher do médico” enquanto única pessoa a não ter cegado e

assassina de um homem (o líder dos cegos maus).

“O primeiro cego” afirma ter produzido a carta-denúncia após a confirmação do divórcio em relação à sua mulher (a personagem “a mulher do primeiro cego”). Ele afirma que, com a recuperação plena da visão e a retomada da rotina em suas vidas, não conseguia aceitar o fato de que sua mulher havia sido estuprada.

Diante desses dados, surge um contexto na narrativa que parece preencher de significado a metáfora do “malmequer”, uma vez que os “pontinhos negros” nessa flor parecem indicar o retorno da alienação ou, pelo menos, um impedimento para a lucidez. No entanto, as pequenas “máculas negras”, enquanto cor inicialmente referencial, mas insinuantemente em oposição ao “branco”, pode ser significada como as marcas de um passado, ou seja, uma visão reificada e o retorno da velha visão de mundo fundamentada nas imagens da aparência. É possível dizer que a significação do “malmequer”, enquanto índice de alguém contrário ao bem, personifica a imagem do “primeiro cego” e parece indicar, possivelmente, um retorno à ordem estabelecida pelo governo, se a população reassumir a velha passividade – uma alienação da consciência social. Portanto, “os pontinhos negros” aludem a pessoas que, possivelmente, retornarão a uma condição antilucidez, mas muito mais perigosa do que a alienação plena, porque, uma vez lúcidos, a condição inicial nunca será a mesma, há aí a noção da experiência e, logo, a certeza de que o fim do processo iniciado em *Ensaio sobre a cegueira*, desastrosamente, pode resultar na evolução e/ou criação de um nova forma de reificação.

Com o conhecimento, ainda que bastante incipiente, de um possível culpado para todos os males em ocorrência no município, o governo determina que a “mulher do médico” seja seguida ininterruptamente. Para tanto, são agenciados três investigadores: “um comissário”, “um inspetor” e “um agente de segunda classe”,

que perscrutarão a rotina e, conseqüentemente, até o ponto de se declarar “a mulher do médico” como culpada e líder dos “brancos”, como pode ser visto neste recorte do texto:

averiguar se existe alguma relação entre essa mulher, de quem se diz ter conservado a vista quando todos nós andávamos por aí cegos, aos tombos, e a nova epidemia que é o voto em branco, Não será fácil encontrá-la, disse o primeiro auxiliar (p. 207)

Temos, novamente, “a mulher do médico” retornando ao centro das atenções. Ela surge como única pessoa a ser investigada e provavelmente culpada pela falta de culpados. Diferentemente da personagem “o primeiro cego”, que, de certa forma, não evolui totalmente até atingir a potência máxima da lucidez, ficando, dessa forma, resquícios da alienação. A “mulher do médico” continua a agir com hombridade e, como pode ser visto, a seguir, a segurança e a verdade de suas palavras, ao passo que confirmam uma condição de existência admiravelmente única, crivarão o seu corpo durante uma martirização que parece estar sugerida:

Foi crime não ter cegado, perguntou ela, Não ter cegado não foi nem poderia ser crime, embora, já que me obriga a dizê-lo ao senhor teria cometido um crime precisamente graças a não estar cega, Um crime, Um assassinio. A mulher olhou o marido como se estivesse a pedir-lhe um conselho, depois voltou-se rapidamente para o comissário e disse, Sim é verdade, matei um homem. (p. 229)

A possibilidade de negar a autoria do assassinato se faz presente, contudo, é a integridade moral da “mulher do médico” que desencadeia a proliferação da verdade. A necessidade de culpá-la, apesar do descabimento de tal investigação e da falta de provas, vai ganhando corpo. Diante desse quadro, os líderes do governo, ávidos por um cristo, determinam que os investigadores retornem aos seus postos de origem, visto que o “investigador-chefe” já estava, em função do contato com a personagem, conscientizando-se quanto à inocência dela e, conseqüentemente, fundamentando uma contestação em relação à participação

dela como líder dos “brancos”.

Devemos lembrar que o retorno da personagem “mulher do médico”, em *Ensaio sobre a lucidez*, parece sugerir, a partir desse momento, a importância de um centro, uma fonte, um sol que banha as consciências daqueles que ainda as têm ofuscadas por um ou outros resquícios da alienação. Mesmo intencionando a defesa da protagonista, o investigador não consegue convencer o governo que ela é, em verdade, inocente.

Podemos dizer que a situação é muito complexa. A necessidade de um mártir é imensurável, uma vez que o castigo imposto ao mesmo servirá como modelo para os demais aspirantes a insurreições futuras e as boas intenções do investigador de nada valem para isentá-la de culpa. Para tanto, o governo agencia outro investigador para um fim que ainda não temos informação:

Pois agora já sabe, a pessoa que estará à sua espera no posto-seis norte é um homem mais ou menos da sua idade e leva uma gravata azul com pintas brancas, calculo que não haverá muitas iguais nos postos militares de fronteira (p. 253)

A referência usada para essa personagem, se compararmos com as demais utilizadas ao longo dos dois textos de Saramago (*cegueira* e *lucidez*), cria certa ambientação de desconhecimento. Não podemos precisar, pela sua denominação, qualquer relação com alguém, apenas sabemos do seu vínculo e submissão para com o governo. Nesse sentido, parece certo dizer que o surgimento desse homem produz o efeito de mistério para o desencadeamento de um fim na narrativa e, quiçá, também, para “a mulher do médico”.

Passemos, agora, para o exame das possibilidades de leitura da “gravata azul com pintas brancas” que, a rigor, não parece estar sendo utilizada apenas como referência de vestuário. Primeiramente, observemos o simbolismo que a gravata alude, visto que aí pode já existir um índice que, juntamente com as cores,

preenchem de sentido a real função dessa nova personagem. A gravata, modernamente, representa a condição superior de um homem em relação aos demais, por exemplo, na política, na chefia de um departamento, na reitoria de uma universidade. Destacamos ainda a similaridade, na forma, entre a gravata e uma espada, nesse sentido, o simbolismo inerente à espada, em boa medida, poderia ser aproximado de uma significação para a gravata, simbolizando a virtude e/ou a virilidade de um homem, bem como sua função de poder (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 392). Portanto, nesse contexto de *Ensaio sobre a lucidez*, a “gravata” recupera ou, pelo menos, anuncia que o seu usuário seja uma pessoa especial, diferente das demais. Já as cores “azul” e “branca”, ambas figurativas em primeira instância, se significadas enquanto textos que se referem à noção de poder, podem sugerir, no caso da cor azul, um abrandamento da significação da “gravata” como uma arma, visto que essa cor, aplicada a um objeto, suaviza suas formas (Ibidem, p. 107). Enquanto o “branco”, atuando conjuntamente com o simbolismo do círculo das “bolinhas”, sugere a ausência de divisões, hierarquias, distinções sociais (p. 250). Temos, então, com o “branco”, a recuperação da imagem dos votantes. Baseando-nos nessa possibilidade de leitura para “a gravata azul com bolinhas brancas”, vemos o “azul” em contraste ante o “branco”, como a criação virtual de um atrito entre os cromas, atingindo, conseqüentemente, a condição de cores dialógicas.

Diante dessa perspectiva, podemos interpretar o “azul” como a representação do velho, ou seja, o poder de um governo centralizador e, por essência, propenso ao despotismo. Vale destacar ainda, enquanto uma cor que recupera a noção de realeza, nobreza e superioridade, o “azul” da gravata (arma) traz a idéia da defesa, do comando. Ao passo que o “branco” simboliza, para uma atualidade sugerida pela narrativa, uma nova proposta de organização (sem líderes

– símbolo do círculo) que, pela disposição interrupta na gravata, alude a uma existência independente, totalmente organizada, mas fisicamente muito representativa, posto que sua força imagética é tão patente quanto o “azul”, contínuo da figuração do elemento “gravata”, ou seja, o “branco” gera o sentido para aquilo que é emergente, o novo.

Por outro lado, ao recuperarmos um sentido já utilizado na narrativa, em que o “azul” está associado ao simbolismo da morte, temos o anúncio de um fim dramático para a narrativa. Para o governo, a contento, o agenciamento do homem de “gravata azul com bolinhas brancas” seria para dar cabo das pessoas contrárias ao governo – “os brancos”. Dessa forma, a “gravata azul”, enquanto uma representação estandardizada do poder, ou seja, uma reformulada espada para dar cabo da resistência e/ou dos traidores.

Com essa possibilidade de desfecho para a narrativa e com a reformulação da consciência do “investigador-chefe”, conhecedor das ações do governo e, de certa forma, pressentindo algo ruim, uma vez que fora destituído do processo de investigação, temos, no fragmento a seguir, um sonho que é bastante significativo em função do contraste cromatológico que o mesmo traz:

O comissário a sonhar que o ministro do interior lhe havia pedido a fotografia para espetar com uma agulha os olhos da mulher do médico, ao mesmo tempo que cantarolava um encantamento de bruxedo, Cega não foste, cega serás, branco tiveste, negro verás, com este pico te pico, por diante e por detrás. Angustiado, encharcado em suor, sentindo que o coração lhe saltava disparado, o comissário despertou com os gritos da mulher do médico e as gargalhadas do ministro, Que sonho horroroso (SARAMAGO, 2004, p. 255)

Observemos que as cores visualizadas estão postas em um mundo onírico, dessa forma, suas respectivas existências aludem ao inconsciente. No entanto, essa utilização cromatológica não deixa de ser a representação de um simulacro. É a oposição estabelecida entre elas que se contextualiza com a narrativa, posto que,

na latência do texto, tanto o “branco” como o “negro” assumem a defesa de discursos distintos.

Temos o “branco” como a representação de um passado recente na narrativa, ou seja, as eleições com os votos maciçamente “brancos”. Diante desse quadro, a imagem do “ministro do interior” vincula-se à de uma bruxa para simbolizar o mal, gerando sentidos diferentes para a cor “negra”. Primeiramente, ela está, de forma patente, estabelecendo uma polêmica em relação ao “branco” dos votos. Com isso, temos uma possibilidade de leitura que privilegia a cor “negra” como o símbolo de um passado saudoso, visto que essa cor nunca flamulou como um perigo eminente para o regime vigente. Na segunda possibilidade, a cor “negra” sugere, ainda que ligado à noção de passado, a primeira cegueira, aquela em que o enfermo se encontra nas trevas, ou seja, a moléstia anterior à própria cegueira “branca” e que privaria “a mulher do médico” da lucidez.

Em suma, as cores utilizadas no fragmento reconstroem a imagem do confronto entre duas visões de mundo e que continuam, até esse momento da narrativa, a virtualizar uma arena, evoluindo e transformando-se em cores dialógicas.

O “investigador-chefe”, na tentativa de inocentar a personagem “mulher do médico”, mais uma vez a procura para conversar e alertar sobre o perigo que a mesma corre ante uma possível represália do governo, uma vez que a imagem dela já figura como culpada para o caso dos “brancos”. Não obstante, esses constantes encontros, ainda que não sabido pela personagem “investigador-chefe”, são parte de um microprocesso para o desvelamento da sua lucidez. Como já havíamos dito anteriormente, isso se torna possível porque “a mulher do médico” adquire importância também, em *Ensaio sobre a lucidez*, por atuar como aquela que desperta a consciência do outro. Diante desse quadro, a possibilidade de morte,

como tentativa do governo para retomar o controle da situação, para as personagens “investigador-chefe”, uma vez que está se tornando uma espécie de discípulo, e “mulher do médico” ficam sugeridas com a presença misteriosa do “homem com gravata azul de bolinhas brancas”. Para tanto, observemos a descrição do espaço que marca o último diálogo entre as visadas personagens neste extrato que se segue:

Num lugar recolhido do bairro, como uma aldeia esquecida no interior da cidade, havia um jardim um tanto abandonado, com grandes árvores de sombra, áreas de saibro e canteiros de flores, bancos rústicos pintados de verde, ao centro um lago onde uma escultura, representando uma figura feminina, inclinava para a água um cântaro vazio. (Ibidem, p. 263)

Se recuperarmos algumas imagens bastante significativas de *Ensaio sobre a cegueira*, poderá se perceber a presença da água marcando um momento especial. Por exemplo, após o abuso sexual sofrido pelas sete mulheres da camarata dos “cegos bons”, é a água, através de um banho de caráter ritualístico, o elemento responsável pela purificação das mulheres, inclusive do corpo daquela que morreu vítima da violência. Anterior ao retorno da visão, é a água da chuva que propicia um banho purificador ao “médico” e ao “velho da venda preta” que, de certa forma, sugere o esquecimento de um passado animalesco, vivido durante o período de acometimento da cegueira. No apartamento do “médico”, é a água, abundantemente servida nos copos durante o primeiro jantar após o incêndio do manicômio, que simboliza o reinício da vida. Em suma, a água, em *Ensaio sobre a cegueira*, é um elemento assaz significativo para a malha de significações da narrativa. Dessa forma, parece possível pensar que, em *Ensaio sobre a lucidez*, enquanto continuação de *Ensaio sobre a cegueira*, a ausência da água, no fragmento, parece sugerir um esgotamento do simbolismo da purificação, do recomeço, da retomada.

A cena-quadro referente à ambientação, no fragmento, traz as imagens do

abandono e da ausência da água. Diante desse contexto, parece ser anunciado um fim, posto que a inexistência do líquido, símbolo da pureza, da palavra (aqui, o diálogo), da luz (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 20), no cântaro da escultura, parece apontar para isso. Vale destacar, ainda, a aproximação que se insinua entre a imagem da estátua, incapaz de realizar sua função estética pela falta da água, e a “mulher do médico” que, também, fica impossibilitada de fertilizar a lucidez pela falta do diálogo. E o verde, enquanto cor figurativa que recobre a imagem de um assento, subentendido como um elemento salutar para a prática do diálogo e símbolo absoluto para a água (Ibidem, p 938), parece recuperar um tempo saudoso de vida, de diálogo, de contemplação à arte. Nesse sentido, o discurso inerente à cor verde polemiza a situação do ambiente. Temos uma criação artística bastante feliz e, simultaneamente, provocadora em que a cena-quadro gera um contra-senso de si mesma. A derradeira contemplação (da estátua feminina) e a carência de diálogo (entre “a mulher do médico” e o “investigador-chefe”) são realizados em um tempo, o da narrativa, infértil (sem água) e, com o abandono da cidade, sem pessoas (ausência do diálogo pró-vida).

O “investigador-chefe”, com a lucidez revigorada e esperançoso quanto à possibilidade de inocentar “a mulher do médico”, depois do último encontro com ela se depara com uma situação inesperada, uma vez que o governo, representado a essa altura da narrativa pelo “homem de gravata azul com bolinhas brancas”, por sua vez, para proteger o seu cristo em defesa do dito regime democrático, incrimina “a mulher do médico”. Para tanto, faz-se a utilização da mídia (jornal) para a proliferação de uma verdade construída pelo governo, como pode ser observada neste recorte textual:

Além da fotografia do grupo, com uma seta assinalando a mulher do médico, havia ao lado, metida num círculo, uma ampliação da cara. E os títulos eram, a negro e a vermelho. Descoberto Finalmente O Rosto Da Conspiração, Esta Mulher Não Cegou Há Quatro Anos, Resolvido O

Não podemos ignorar o fato de que a construção da falsa-verdade quanto à vinculação da personagem e a maciça votação em “branco” é produzida, também, sobre os alicerces de significação das cores. Há, por detrás deste recurso cromatológico, uma tentativa de desintoxicação dos leitores ante a possível contaminação pela “nova peste branca” e, nesse sentido, fica esvaída, mais uma vez, a imparcialidade da mídia jornalística com relação ao caso dos votos em branco. Com isso, parece que os jornais assumem publicamente uma posição a favor do governo e, por outro lado, uma real defesa dos interesses comerciais inerentes às mídias.

Para que não se acredite em ineditismo com relação à utilização conjunta do “vermelho” e do “negro”, devemos lembrar que, em *Ensaio sobre a lucidez*, essa ocorrência já se deu enquanto símbolos que identificam a participação dos homens e das mulheres como integrantes do grupo dos denominados “brancos”. Não obstante, aqui, na citação do fragmento, a utilização dessas cores é assaz distinta. Não podemos precisar se é intencional ou não o uso do “vermelho” e do “negro”, apesar de estarem, supostamente em jornais diferentes, mas temos na sua união uma renovação dos sentidos.

O “vermelho”, quando escurecido ou colocado junto ao preto, torna-se negativo, pois se aproxima da idéia de sangue derramado (GUIMARÃES, 2000, p. 129). Nesse sentido, há artisticamente, uma dupla possibilidade de leitura. Na primeira, teríamos a acusação da personagem “a mulher do médico” como responsável por todo o sangue derramado, ou seja, o atentado do metrô, a morte de um homem e, na segunda, o anúncio de uma profecia quanto à ocorrência da morte da própria personagem.

Ainda valendo-se do recurso da mídia jornalística como canal propagador do

sentimento do medo com a possibilidade de se fazer parte dos “brancos”, a passagem, a seguir, traz outra situação de uso da cor, revelando, possivelmente, além da inexistência da imparcialidade dos jornais, a ampliação das possibilidades de significação:

Olhou novamente a fotografia [o investigador], o médico, (...) a cabeça da mulher do médico metida numa circunferência branca que já era como um laço de forca, a esta hora metade da cidade está a ler os jornais outra metade sentou-se diante da televisão para ouvir o que vai dizer o, locutor do primeiro noticiário (SARAMAGO, 2004, p. 290)

Notemos que a cor “branca” aplicada à circunferência, não serve apenas para destacar a imagem do rosto da “mulher do médico”. Em verdade, a funcionalidade do croma é para cristalizar, na consciência do leitor, um elo entre a pessoa exposta e um fato. No fragmento supra citado, a cor “branca”, por ser um texto também, consegue estabelecer uma união entre a votação maciçamente em branco (o fato) e o crime cometido por aquela pessoa em exposição – ser líder dos “brancos” – (a interpretação), ou seja, a circunferência fecha a imagem de um acusado e, conseqüentemente, estabelece-se um julgamento em que o réu, segundo a interpretação da mídia jornalística, é culpado sem qualquer defesa.

Diante desse quadro, a citação feita pelo narrador, quanto à circunferência aludir a uma forca, parece ir de encontro ao que dissemos anteriormente em relação à possibilidade de morte da personagem “a mulher do médico”, apontando-se, de forma patente, essa necessidade como uma espécie de sacrifício público do vilão, para o retorno ao controle do poder. Assim como, a morte da personagem assumiria, também, a imagem de uma legítima defesa da democracia, segundo o discurso das autoridades. Para tanto, somente a condição de culpada não é suficiente, é preciso mais. Como pode ser visto no recorte textual, a seguir, temos a sugestão, pela significação cromatológica do enunciado e apelo dos títulos, de um convite para o povo:

os títulos dos primeiros jornais da fila eram sinistros, inquietantes, e todos em vermelho intenso, Assassina, Esta Mulher Matou, Outro Crime Da Mulher Suspeita, Um Assassinato Há Quatro Anos. No outro extremo, o jornal onde o comissário esteve ontem perguntava, Que Mais Nos Falta Saber. O título era ambíguo, tanto podia significar isto como aquilo, e igualmente os seus contrários, mas o comissário preferiu vê-lo como se fosse uma pequena lanterna posta à saída do vale das sombras (Ibidem, p. 308)

Lembremos que a mídia jornalística e as demais, de forma subentendida, são favoráveis àquele governo, ainda que seja por receio de sofrer sanções. Dessa forma, aquilo que venha a ser veiculado torna-se passível de contestação quanto à sua veracidade. O que se pretende é incitar, nos populares, um desejo de vingança contra a “mulher do médico”, uma vez que fora covarde ao assassinar um homem, ainda que os leitores não saibam, a rigor, quem era o cego (a vítima) e o motivo que provocou o assassinato.

Vale destacar, ainda, que o fragmento marca uma denúncia feita, em forma de carta, pelo “investigador-chefe” quanto às intenções do governo para com a “mulher do médico” – acusada de um crime que não cometeu. Mesmo assim, a sua tentativa é falha, pois, como podemos ver pelo último título – “Que Mais Nos Falta Saber” – , que, de forma subentendida, traz o texto que evidencia a distorção do governo ante a culpa da “mulher do médico”, a ambigüidade sugerida serve como uma proteção. Nesse sentido, esse título continua a exercer a mesma função apelativa que os demais, ou seja, persuadir o público quanto aos crimes praticados pela personagem-ré.

Nesse fragmento, surge a cor “vermelha” como um recurso cromatológico utilizado em detrimento da verdade para os leitores. Nessa situação de uso, em que a cor é aplicada nas letras (tipografia) para que o conteúdo da reportagem seja compreendido mais rapidamente, podemos observar uma indução na interpretação a partir do paralelo estabelecido entre a acusada da autoria do homicídio e a

simbologia do sangue. Ao se mencionar a palavra “assassino”, surge automaticamente, a imagem do sangue derramado, ou seja, cria-se, de forma virtual, uma reconstituição da personagem acusada ferindo a sua vítima. Em verdade, sabemos o motivo que a levou a matar (a privação dos alimentos, o abuso sexual), mas a cor “vermelha” utilizada, aqui, no fragmento, cancela a relação de acontecimentos passados, já que é um símbolo e não uma cor figurativa, revelando, enganosamente, uma prática dolosa.

A mídia, nesse sentido, realiza o convite para que a população se sinta como a vítima, ou seja, indefesa ante a morte por alguém que enxergava. Por isso, o trabalho de contaminação pública pela mídia jornalística continua a ser executado com avidez:

passa os olhos pelos jornais [o investigador-chefe], eis os títulos, em negro e vermelho, para que fiquemos com uma idéia aproximada dos conteúdos respectivos, Nova Ação Subversiva Dos Inimigos Da Pátria, Quem Pôs A Funcionar As Fotocopiadoras, Os Perigos Da Informação Oblíqua, De Onde Saiu O Dinheiro Para Pagar As Fotocopiadoras.(p. 317)

A tentativa do “investigador-chefe” de inocentar “a mulher do médico” é um fracasso, não por incapacidade redacional na produção da carta-denúncia, mas em função da necessidade de um bode expiatório e, para isso, “a mulher do médico” tem todos os pré-requisitos necessários. Por outro lado, a imagem do “investigador-chefe” começa a figurar como um perigo eminente, visto que os seus contatos com a acusada são conhecidos pelo governo, como pode ser percebido no fragmento a seguir:

Debaixo da árvore fazia ainda um pouco de fresco. Tapou [o investigador] as pernas com as abas da gabardina e acomodou-se suspirando de satisfação. O homem de gravata azul com bolinhas brancas veio por trás e disparou-lhe um tiro na cabeça.

Duas horas depois o ministro do interior dava uma conferência de imprensa. Vinha de camisa branca e gravata preta, e trazia na cara uma expressão compungida, de profundo pesar. (p. 318)

Notemos que a morte do “investigador-chefe” tem duas importâncias para o desfecho da trama. Na primeira, temos o desvelamento da ocupação do “homem de gravata azul com bolinhas brancas” e, dessa forma, a relação cromatológica existente (azul com bolinhas brancas) torna a “gravata” um símbolo da morte, em *Ensaio sobre a lucidez*. Na segunda, por detrás da imagem sombria do homem, temos a construção imagética de um governo que não apresenta condições de se autodenominar democrático.

Diante desse contexto, temos o fragmento que encerra a narrativa e, conseqüentemente, evidencia o fim da “mulher do médico” e do “cão das lágrimas”. Para tanto, ressurgem a imagem do homem de “gravata azul com bolinhas brancas”, que pela simbolização inerente à cromatologia utilizada na descrição da personagem já anuncia a presença da morte:

Às onze horas da manhã o homem da gravata azul com pintas brancas subiu ao terraço de um prédio quase fronteiro às traseiras daquele em que vivem a mulher do médico e o marido(...) Mais cedo ou mais tarde a mulher do médico terá de vir à varanda (...) A mulher aproxima-se da grade de ferro, põe-lhe as mãos em cima e sente a frescura metal. Não podemos perguntar-lhe se ouviu os dois tiros sucessivos, jaz morta no chão e o sangue desliza e goteja para a varanda de baixo. O cão veio a correr lá de dentro, fareja e lambe a cara da dona, depois estica o pescoço para o alto e solta um uivo arrepiante que outro tiro imediatamente corta. Então um cego perguntou, Ouviste alguma coisa, Três tiros, respondeu outro, Mas havia também um cão aos uivos, Já se calou, deve ter sido o terceiro tiro, Ainda bem, detesto ouvir os cães a uivar. (p. 324-325)

Primeiramente, salientemos a hora escolhida para o acontecimento do assassinato. O numeral “onze” simboliza, como já dissemos anteriormente, a luta, a dissonância, a rebelião, a transgressão da lei, o pecado humano e, dessa forma, marca o tempo escolhido para a prática de um homicídio, ou seja, da transgressão dos estatutos sociais. Conseqüentemente, a espera, insinuada pelo narrador, encerra-se no momento da chegada da “mulher do médico” à varanda. No entanto, notemos que é a sensação da frescura que, no mínimo, insinua alguém diferente

em relação aos demais. Lembremos que esse sentimento também deu-se no momento da morte do investigador-chefe (“suspirando de satisfação”). Portanto, temos a insinuação da lucidez como um acalanto.

Parece possível dizer que ambas personagens já sabiam de suas respectivas mortes, ou, no mínimo, de forma racional, a esperam contentes, sabendo que cumpriram o tempo de suas vidas, uma vez que a morte deles somente desponta a noção de injustiça para nós leitores. Salientemos que, para a narrativa, tais acontecimentos somente aludem à noção de retorno ao equilíbrio. Isso fica evidente, pelas palavras trocadas pelos “cegos”. Aliás não sabemos se esses cegos são os de verdade, que enxergam as trevas e/ou aqueles que ainda enxergam “branco” – alienados. Mas o que fica é o descaso da parte deles, visto que o sofrimento do cão e a repúdia aos sons que o mesmo faz, ainda que apaziguados com os tiros e conseqüentemente o silêncio, são menosprezados. Portanto, parece haver aí o retorno a uma condição em que as consciências só são capazes de reconhecer visualmente o extermínio de uma vida. E, nesse sentido, artisticamente, cria-se uma imagem completamente negativista ante a importância que as pessoas dão para a vida do outro. Portanto, temos o despontamento da valorização do conforto da vida privada em detrimento de um bem social.

Por detrás das mortes, aqui sugeridas em *Ensaio sobre a lucidez*, temos, no desconhecimento delas para as demais personagens, uma impressão bastante pessimista da sociedade. Notemos que apenas nós, os leitores, sabemos das condições que levaram ao duplo homicídio. Portanto, parece restar um sentido de pessimismo quanto à possibilidade da existência da lucidez. Diante desse quadro, o processo da cegueira à consciência, completou-se, a rigor, em apenas uma personagem, o “investigador-chefe”. Em suma, em *Ensaio sobre a lucidez*, temos a tentativa de se ecoar uma voz, a das minorias, que se faz uníssona e

impermeabilizada, não podendo ser ouvida jamais em virtude da manipulação da elite. E, nesse sentido, um posicionamento da obra pós-moderna, garantindo o ecoar da voz das minorias, que é, costumeiramente, negada pela classe dominante.

O que fica em *Ensaio sobre a lucidez*, baseado nas palavras de Jair Ferreira Santos, é que “Há qualquer coisa no ar. Um fantasma circula entre nós nestes anos 80: o pós-modernismo. Uma vontade de participar e uma desconfiança geral. Jogging, sex-shops, mas gente dizendo: ‘Deus está morto, Marx também e eu não estou me sentindo muito bem.’”(SANTOS, 2000. p.7), ou seja, como a única personagem capaz de modificar a trama – “a mulher do médico” –, também morreu, temos uma decepcionante conclusão: não temos por quem esperar, não há esperanças, não há utopias, não há certezas.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos, com as análises das obras *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*, que as cores, na literatura, são instrumentos artísticos muito importantes para que seja possível a desautomatização no ato de captação e compreensão de um ponto de vista. Ainda foi possível observar como as cores são essenciais para o estilo de Saramago: para que haja uma renovação de sentidos. Por isso, não temos a pretensão de criar, com esse estudo, uma vitrine para a crítica, mas sim evidenciar a beleza e a inovação artística criada por Saramago. Nessas obras utilizadas como objetos de estudo, são as cores os elementos insólitos e, quando desbastadas as camadas mais superficiais, podemos chegar ao sentido desses discursos.

José Saramago consegue destituir da cor a função de objeto a ser contemplado por um público. Nas obras em estudo, ela é utilizada com propósitos bastante evidentes. Em *Ensaio sobre a cegueira*, o “branco”, por ser interpretada segundo os manuais de pintura, como a cor que reúne as demais, vorazmente devora e preenche a visão de uma comunidade inteira, sugerindo, através das diferentes utilizações no texto, a constante necessidade de se refletir ante as coisas do mundo que está à volta das personagens. E, em *Ensaio sobre a lucidez*, o “branco”, que preenche a imagem do número oitenta por cento dos votos, alude a uma população completamente sem esperanças, não existindo ninguém em quem se possa acreditar, ou seja, o “branco” revela que, dentre os candidatos para as eleições municipais, não há ninguém politicamente responsável pelo bem público, suficientemente capaz de despertar o desejo de um voto.

Temos uma visão reduzida do poder de significação que as cores têm, principalmente no que diz respeito à sua utilização no plano literário. Isso implica que a análise acerca de suas intenções artísticas, no texto, devem ser perscrutadas

com mais cuidado, pois a gama de possibilidades de utilização (imagética, simbólica e psicológica) pode acarretar no desvio de foco na interpretação dos sentidos e, conseqüentemente, do propósito da obra.

Na primeira parte deste trabalho, procuramos tornar evidente os níveis que as cores podem assumir nos textos literários. Nela, temos: as *cores referenciais*, *figurativas* e *dialógicas*. Devemos, salientar, mais uma vez, que essa proposta não se encerra, principalmente por ser, ainda, um estudo preliminar. No entanto, o modo em que é pensada segue um rigor em que as intenções artísticas sejam o norte dessa orientação para qualquer afirmação e/ou interpretação dada a um enunciado.

Ainda assim, fez-se necessário o estudo da relação entre a cor e o símbolo, na segunda parte do trabalho, para que seja possível a visualização de um outro elemento artístico na obra de Saramago, ou seja, o contato entre esses geram, amiúde, a renovação dos sentidos dos símbolos. Caso explorado, à guisa demonstrativa, no poema de Gonçalves Dias, em que a utilização dos símbolos (“palmeiras”, “sabiá”, “céu” e “estrelas”) obliteram, em verdade, a formação de um poema que ressignifaz a flâmula brasileira. Com isso, foi possível termos uma pequena base teórica para o estudo das obras *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*.

Tendo em vista a preocupação de responder o porquê da mesma cor “branca” recobrir duas situações completamente díspares (cegueira e votação), partimos para o estudo dos objetos. Em *Ensaio sobre a cegueira*, é o “branco”, inicialmente como uma cor diferente daquela conhecida para a cegueira antiga (o negro), que recobre insolitamente a imagem de uma nova moléstia. Com base nisso, a cor dissemina, ao longo da narrativa, uma mesma sensação de impotência e futuro incerto, uma vez que não se sabe qual a postura, o tratamento a ser dado ante a doença, isto é, qual atitude deve ser tomada ante o novo. E é com esse

trabalho artístico realizado com a cor que temos a criação de uma nova rede de relações entre as personagens. *Ensaio sobre a cegueira* é um livro que parece criticar, também, a condição em que as coisas estão postas ao longo do tempo. Temos, por detrás do universo de significação das cores, um espaço paralelo a ser desbravado por avatares cegos, que precisam, na virtualização desse novo mundo, muito mais da sensibilidade e do diálogo do que da própria visão.

Destacamos, inicialmente, a importância da personagem “o primeiro cego”, em *Ensaio sobre a cegueira*, como o primeiro a ser acometido pela moléstia e, gradualmente, ter, na imersão de uma visão “branca”, o esvaimento das demais cores. Por exemplo, o sinal “vermelho”, que, para essa personagem, já não mais exercia a função proibitiva do fluxo no trânsito, assim como a “verde” e “amarela” que não mais estariam a autorizar e a advertir os motoristas. Por outro lado, temos a presença da personagem “a mulher do médico”, instalando, por diversas vezes, relações dialógicas por ser o elemento capaz de despertar a lucidez, mediante o diálogo, a reflexão, ao passo que o “primeiro cego” parece, em boa medida, desvelar a alienação ou, pelo menos, evidenciá-la para aqueles que estão à sua volta, estabelecendo, assim, o conflito na narrativa.

Em *Ensaio sobre a lucidez*, aliás, isso se torna mais evidente, posto que a importância da personagem “o primeiro cego” faz-se presente na delação da possível liderança dos “brancos”, supostamente comandados pela “mulher do médico”. Nesse sentido, podemos ver, mais uma vez, a estrutura narrativa ser modificada por aquele que, em algum momento do ritual em busca da lucidez, ficou preso aos valores da sociedade capitalista, impossibilitando a sua 'desalienação'. Em cada uma das fases da desautomação da cores, “o primeiro cego” foi bem sucedido, mas diante do abuso sexual sofrido por sua esposa, mostra resistência para lidar com o fato e dirige o repúdio diante do caso para ela. Esse

episódio inviabiliza a convivência. Interpretamos “o primeiro cego” como um tráfuga e, no ato da delação, corrobora-se a formação de um indivíduo-personagem nocivo à formação de uma sociedade lúcida, e incapacitando-se, por outro lado, de receber a condição de neófito para o ritual em busca da lucidez.

Ainda assim, o processo de 'desreificação' é executado e, em *Ensaio sobre a cegueira*, temos, em boa medida, a presença contínua de sentimentos otimistas e as cores, diante desse contexto, apesar de inicialmente estarem mergulhadas na inconsciência, são trazidas, gradativamente, a uma nova contemplação, ou seja, pela consciência de suas respectivas valorações em relação ao que significam. Nesse sentido, é possível dizer que o “branco” em *Ensaio sobre a cegueira* alude à esperança de um mundo melhor, livre da alienação e fundado no diálogo.

Essa nova forma de se compreender ou, pelo menos, observar as cores, parece estabelecer, em concomitância a um discurso da estética pós-moderna, a necessidade de mudança na sensibilidade humana. Temos uma espécie de herança negativa em nosso hábito com a mesmice das interpretações, uma acomodação por não questionar aquilo que está posto. Dessa forma, é com a cor “branca”, enquanto um elemento altamente capaz de provocar a rotinização das significações nas pessoas (associação comum enquanto símbolo da paz, por exemplo), que José Saramago consegue criar a sensação do desassossego por ser a cor-personagem que desestrutura todas as relações sociais tidas, inadvertidamente, como inabaláveis em *Ensaio sobre a cegueira*.

Essa inversão, no entanto, não pode ser compreendida como algo negativo. Muito pelo contrário, é a partir da desestruturação social e das visões de mundo que o processo em busca da autoconsciência, em *Ensaio sobre a cegueira*, vai se tornando realizável para os cegos se autoconhecerem e, dessa forma, o “branco”, que, inicialmente, foi interpretado como um cancro, passa, gradativamente,

a ser significado como uma dádiva. Com isso, as intempéries vividas pelas personagens, de forma bastante feliz, na narrativa, tornam-se uma espécie de pontos de parada para a auto-reflexão das personagens, suas posições ante a sociedade e o mundo. Por exemplo, na cidade, a inutilização dos “semáforos”, aponta, filosoficamente, a um questionamento sobre como a vida é regida modernamente, a inutilização dos “relógios”, contrapondo-se à falsa necessidade que é posta com a relação do tempo para o homem e o trabalho, a fuga do manicômio como uma grande metáfora para o desraizamento daquilo que é posto como aparência *versus* essência e o retorno ao apartamento do “médico” como o reinício da vida, sob um mesmo teto e uma nova organização social, que aparentemente não era mais possível.

Em contraponto, em *Ensaio sobre a lucidez*, apesar de a cor “branca” também promover o caos na sociedade, regido pelo sistema político vigente, o que fica posto é uma agigantada sensação de pessimismo ante a atual condição de vida e organização da sociedade pós-moderna. Inicialmente, o “branco”, como cor que parece indicar para a lucidez, contrapõe-se ao “branco” da cegueira. Portanto, teríamos, nesse contexto, a presença de 'intercromotextualidade' e uma 'intercromodiscursividade' polêmica entre os “brancos”, uma vez que assumem discursos distintos e, de forma patente, polares. O “branco”, da cegueira, se apresenta como um espécie de película fina que se interpõe entre a realidade e o sentido para aquilo que está à volta das personagens. Em sentido oposto, o “branco” da lucidez realiza a imagem da completa visualização da realidade dos fatos ocorridos na sociedade vislumbrada pela narrativa.

Ainda assim, o “branco”, em ambos textos, é um elemento rico. Em cada obra temos uma grande exploração das suas possibilidades significativas. Excetuando, no que diz respeito à polaridade nos respectivos usos, mas deixando

claro a ambivalência da cor, provocando o estranhamento e, ainda, um trabalho artístico valoroso a ser fruído.

Por vezes, um aspecto é ignorado ao se visualizar uma cor: a relação do tempo, do espaço e, principalmente, a capacidade que a cor tem de suportar a função de ser um texto, ou seja, ela é apta a condicionar uma ideologia, ou pelo menos, estar a serviço de.

Diante desse quadro, a contribuição artística das cores, em *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*, se não inauguram, pelo menos, deixam se ver enquanto elementos que podem, literariamente, conter, sob a leitura de novas interpretações, os discursos, amiúde, obliterados pelo vício da rotinização das mesmas significações atribuídas às palavras, por exemplo.

Continuamente, as cores são recebidas apenas como utensílios imagéticos, usadas inocentemente para a ornamentação. Saramago conduz o leitor à gênese das cores. Há uma tentativa de se retirar as máscaras impregnadas por ideologias mercadológicas, políticas etc, recuperando, por detrás da sua utilização enquanto signo da linguagem, a condição primeira, ou seja, a essência.

Não olvidemos de suscitar, também, a utilização da cor feita por Saramago, que na aparência de seu uso insólito, dá vida a um elemento salutar para o desbravamento de uma consciência coletiva. Ao passo que, na realidade vivida por nós, ela é, em verdade, um elemento potencialmente eficaz para o condicionamento da massa. Nesse sentido, até mesmo a cor, independentemente se utilizada imagética ou verbalmente, é capaz de garantir a vigência de uma retrograda e poderosa forma de pensar.

Em *Ensaio sobre a lucidez*, isso pode ser mais facilmente visualizado. O “branco”, primeiramente utilizado como uma cor que figurativiza a relação da falta de opção de candidatos para gerir cargos políticos, de forma concomitante, parece

flamular como um discurso de oposição. A democracia preconiza, em seus estatutos, a existência do voto em branco como uma de suas alternativas de escolha, no entanto, essa opção ganha um vulto ameaçador, à medida que fica estabelecido o alto índice de sua ocorrência. Portanto, a cor “branca” é vista pelo governo como uma amálgama social.

O governo percebe que a união dos populares é a standardização do diálogo que, em tese, deveria ser uma das bases de fundamentação para o sistema dito democrático. O “branco” evidencia as máculas de uma ideologia calcinada, deixando explícito a ausência do diálogo como forma de se resolver os problemas. Pela égide do poder e inconsciência da sociedade, o governo consegue, de forma autoritária, sobrepor-se a própria vontade social.

A construção da lucidez, como resultado da cegueira, também encontra o seu fim a partir da relação com o passado. Temos uma temporalização de quatro anos entre a cegueira e a primeira votação, portanto, já existe aí, de forma, subjacente, uma cegueira política associada ao sucesso dos candidatos na eleição anterior. Mas, agora, com o auge da lucidez, a vitória da democracia não tem condições de ocorrer novamente. Em suma, em *Ensaio sobre a lucidez*, o “branco” também deflagra o novo, assim como a sua constante disputa com a cor negra (preta), tal qual *Ensaio sobre a cegueira*, figurativizando, por diversas vezes, o passado, e revelando, também, uma constante revisitação a esse período: uma preocupação com o que entendemos por evolução da sociedade.

Diante desse quadro, podemos entender que a disputa entre as cores deixam ver uma evolução artística no que diz respeito à utilização de elementos aparentemente inapropriados para a literatura, mas, desvelando, por outro lado, pela própria confusão entre as cores, enquanto elementos semelhantes, um tempo e um mundo em que as pessoas não têm opções, e até mesmo a arte não é mais

capaz de propiciar alguma coisa para nos apegarmos. O que se tem é a certeza de que não temos certeza de nada.

Saímos de *Ensaio sobre a cegueira* com uma manifesta presença de modificação para aquela sociedade aludida. Não obstante, esse sentimento, em *Ensaio sobre a lucidez*, não perdura muito tempo. E com a morte da protagonista, fica posto o retorno à alienação e à passividade da sociedade ante as determinações de uma ideologia vigente, mercadológica, parasitária e déspota.

Nas duas obras de Saramago, pudemos observar que as cores conseguem trazer à tona relações sociais, concepções de mundo obliteradas por um uso mecanizado das suas significações. Dessa forma, a evolução artística está na produção de um sentimento que desassossega o leitor, quando ele percebe a cor como um discurso. Nesse sentido, a cor liga-se automaticamente à defesa de novas concepções de mundo distintas, possibilitando um contato com os fios que constituem a malha de construção do pensamento social. Com essa compreensão, torna-se possível perceber outra aplicação bastante importante para a constituição dessas obras.

A utilização da releitura dos símbolos, além de ser vista como uma inovação artística, pode ser considerada, sintomaticamente, como um traço relevante da estética pós-modernista, visto que nada mais tem uma significação única e imutável, assim como um delineador do estilo de Saramago, principalmente, ao verificarmos que a cor é a peça fundamental para que se produzam as tramas narrativas e as modificações dos símbolos.

Outra significativa função da cor “branca”, para a constituição das duas obras estudadas, é a sua utilização enquanto elemento que precisa ser fruído visual e reflexivamente. Por exemplo, a cor “amarelada e suja” das lâmpadas do manicômio, em que temos, enquanto captação visual, a imagem de um lume de

baixa intensidade, ou seja, de pouca luz, provocando, possivelmente, a necessidade de uma maior concentração para se enxergar alguma coisa. Por outro lado, enquanto elemento que permite a reflexão, essa cor abriga o diálogo, uma vez que é sob a sua localização que os membros do grupo dos cegos, liderados pela “mulher do médico”, discutem a melhor forma para resolver os empecilhos vividos no hospício.

Vale destacar, ainda, que as cores apesar de estarem, na maioria das vezes, ligadas a uma significação de caráter simbólico, normalmente, são renovadas em função da polêmica que se estabelece com outras cores. Portanto, o dialogismo é capaz de promover a renovação dos sentidos nos discursos, por meio da ressignificação dos símbolos.

É importante dizer que a relação entre cor e discurso está constantemente aberta, na literatura, para novas interpretações. Para tanto, faz-se necessário uma vontade artística que vincule visões de mundo distintas e cores. O autor tem material suficiente para viabilizar a interação entre o leitor e esses dados cromatológicos. Nesse sentido, e, ainda que de forma inicial, as interpretações a respeito das cores podem ser desvinculadas de uma herança dos significados. O que se deve extrair das cores, utilizadas no plano literário, é, a contento, a renovação artística da linguagem que elas promovem e as respectivas renovações de sentido.

Não obstante, a conscientização da necessidade de mudança, no ato de captar as cores, é que alude a uma nova postura para o contexto das obras em estudo e uma forma diferente de pensar o mundo. Contudo, parece possível se depreender das obras, em tela, que nem todos estão preparados para o processo da autoconsciência.

Em suma, chamamos à atenção novamente para a visão pessimista que

José Saramago deflagra em relação à sociedade pós-moderna, visto que se aponta para um beco sem saída: a impossibilidade de o homem ser lúcido, o que implica construir a sua identidade diante do outro, respeitando-o como diferença, como individualidade.

Por fim, vale ressaltar que as cores conseguem realizar aquilo que existe de mais belo na literatura, ou seja, mostrar virtualmente aquilo que nunca poderíamos imaginar ou, pelo menos, estávamos condicionados a não pensar. Essa evolução artística, no entanto, é fruto de um trabalho minucioso do autor, que nos seduz para uma incursão em sua obra. Assim, procuramos, ainda que de forma incipiente, elaborar esse estudo, esperando que outros continuem com essa prazerosa tarefa, visto que temos uma enorme gama de obras que utilizam as cores como elemento artístico inovador e para que possamos entender mais sobre os seus efeitos de sentido para essa filigrana da comunicação humana – a literatura.

7. BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovith. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CALBUCCI, Eduardo. *Saramago: um roteiro para os romances*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CUNHA, Antônio Geral da. *Dicionário etimológico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

DIAS, Gonçalves. *Cantos e recantos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DORFLES, Gillo. *Elogio da desarmonia*. Trad. Maria Ivone Cordeiro. Lisboa/São Paulo: Edições 70/Martins Fontes, 1988.

_____. *O Devir das artes*. Trad.: Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. Lisboa/São Paulo. Trad. José Mendes Ferreira. Lisboa/São Paulo: Edições 70/Martins Fontes, 1986.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FAURE, Élie. *A Arte moderna*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. 8.ed. São Paulo: Ática, 2004.

FRANCASTEL, Pierre. *Imagens, visão e imaginação*. Trad. Fernando Caetano. Lisboa: Edições 70, 1983.

_____. *O Impressionismo*. Trad. Maria do S. Mendonça e Rosa Carreira. Lisboa/São Paulo: Edições 70/Martins Fontes, 1988.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. Trad. Marcos Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GRAHAM, Gordon. *Filosofia das Artes: introdução à estética*. Trad. Carlos Leone. Lisboa/São Paulo: Martins Fontes/Ediouro, 2001.

GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2000.

HUYGHE, René. *Sentido e destino da Arte (I e II)*. Trad. João Gama. Lisboa/ São Paulo: Martins Fontes/Ediouro, 1986.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Trad. Álvaro Cabral e Antônio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Ponto, linha, plano*. São Paulo/Lisboa: Martins Fontes/Edições70, 1972.

LANGER, Suzanne K. *Sentimentos e forma*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LOPONDO, Lílian. *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas, 1998.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Trad. Albert C. M. Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 1998.

MAUPASSANT, Guy de. *Bola de sebo e outros contos*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. Trad. Píer Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PASTOUREAU, Michel. *Dicionário das cores do nosso tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

PEDROSA, Israel. *O universo da cor*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2006.

_____. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiano editorial, 1982.

PONTY, Merleau. *O olho e o espírito*. Trad. Luis Manuel Bernardo. Lisboa: Veja, 1992.

RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. *Ensaio sobre a cegueira ou de Brugel a Seurat*. In: LOPONDO, Lílian (org). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas, 1998.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

ROUSSEAU, René Lucien. *A linguagem das cores: energia, simbolismo, vibrações e ciclos das estruturas coloridas*. 8 ed. Trad. J. Constantino K. Riemma. São Paulo: Editora Pensamento, 2002.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento – sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2005.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *A cegueira e o saber*. Rio de Janeiro: Rocco,

2006.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é Pós-Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

_____. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia da letras, 2004.

STEINER, George. *Gramática da Criação*. Trad. Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo: Globo, 2003.

8. WEBGRAFIA

BOTTICELLI, Sandro. *O nascimento de Vênus*. 1485. Quadro. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Sandro_Botticelli>. Acesso em 5 nov. 2007.

BRUEGEL, Pieter. *A parábola dos cegos*. 1568. Quadro. Disponível em: <<http://as2x3.blogspot.com/2005/07/parbola-dos-cegos.html>>. Acesso em 5 nov. 2007.

DALI, Salvador. *Le Veau D'Or*, Salvador. Quadro. Disponível em: <http://br.geocities.com/tetraides/Telas/1960_-_1970/1960_-_1970.html>. Acesso em 5 nov. 2007.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. 2003. Livro. Disponível em: <<http://www.ebookbrasil.com/eLibris/socespetaculo.html>>. Acesso em 8 ago. 2007.

GOGH, Vincent van. *Campo de trigo com corvos*. 1890. Quadro. Disponível em: <<http://engenhoarte.blogspot.com/2007/07/campo-de-trigo-com-corvos-van-gogh-1853.html>>. Acesso em 5 nov. 2007.

KOEKKOEK, Barend Cornelis. *Middelburg*. 1842. Quadro. Disponível em: ><http://www.xs4all.nl/~atoemra/koekkoek-bc/koekkoek-bc.htm>>. Acesso em 5 nov. 2007.

SILVA, Chico da. *Vermelho*. 1997. Letra de música. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/fafa-de-belem/45894/>>. Acesso em 13 out. 2007.

VINCI, Leonardo da. *A última ceia*. 1497. Quadro. Disponível em: >[http://pt.wikipedia.org/wiki/A_%C3%9Altima_Ceia_\(Leonardo_da_Vinci\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/A_%C3%9Altima_Ceia_(Leonardo_da_Vinci))>. Acesso em 5 nov. 2007.