

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA
TRADUÇÃO

DEISIRE AGLAÉ AMARAL

**LUZ EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*: METÁFORA VISUAL
SOB O OLHAR DA TRADUÇÃO**

FLORIANÓPOLIS
2011

DEISIRE AGLAÉ AMARAL

**LUZ EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*: METÁFORA VISUAL
SOB O OLHAR DA TRADUÇÃO**

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do título de mestre no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Dr.a Ana Cláudia de Souza.

Coorientadora: Dr.a Rejane Croharé Dania.

FLORIANÓPOLIS

2011

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

A4851 Amaral, Deisire Aglaé

Luz em ensaio sobre a cegueira [dissertação] : metáfora visual sob o olhar da tradução / Deisire Aglaé Amaral ; orientadora, Ana Cláudia de Souza. - Florianópolis, SC, 2011. 103 p.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Tradução e interpretação. 2. Metáfora. 3. Semiótica. 4. Cor. I. Souza, Ana Cláudia de. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

CDU 801=03

DEISIRE AGLAÉ AMARAL

**LUZ EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*: METÁFORA VISUAL
SOB O OLHAR DA TRADUÇÃO**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 28 de setembro de 2011.

Prof.a Andréia Guerini, Dr.a
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof.a Ana Cláudia de Souza, Dr.a
Orientadora (UFSC)

Prof.a Rejane Croharé Dania, Dr.a
Coorientadora (Udesc)

Prof. Heronides Maurílio de Melo Moura, Dr. (UFSC)

Prof.a Monique Vandresen, Dr.a (Udesc)

Prof.a Maria José R. Damiani Costa, Dr.a (UFSC)

Houve um tempo em que eu respondia que não queria ver a cara das minhas personagens quando me chegavam pedidos de adaptação de romances meus ao cinema. Digamos que eu era então uma espécie de radical da escrita: o que não passava pela palavra posta num papel simplesmente não existia. Fernando Meirelles foi uma das vítimas dessa intransigência. Quando o *Ensaio sobre a cegueira* foi publicado no Brasil, salvo erro em 1995, imediatamente me escreveu para manifestar o seu interesse em adaptá-lo. Teria sido o seu primeiro filme, antes de *Cidade de Deus*, antes de *O jardineiro fiel*, se não tivesse esbarrado com o muro da resistência do autor a conhecer os atores que iriam dar consistência e outra realidade às figuras desenhadas pela sua imaginação. Não me lembro do que sucedeu depois. Escrevi a Fernando expondo-lhe as minhas razões? Não lhe escrevi sequer, deixando que o silêncio respondesse por mim? Melhor do que eu, ele o saberá. Ao autor do livro só lhe resta pedir desculpa e agradecer a sua generosidade de espírito, uma generosidade que lhe permitiu aceitar a minha recusa sem a menor acrimônia. Tanto mais que, agora sim, já conheço a cara das minhas personagens. Será preciso dizer que gostei delas? Será preciso dizer que gostei, e muito, do filme? Nunca esquecerei a tremenda emoção que experimentei ao ver passar por trás de uma janela, em fila, as mulheres que vão pagar com os seus corpos a comida que lhes havia sido sonogada, a elas e aos seus homens. Essa imagem resume, para mim, todo o calvário da existência da mulher ao longo da História.

José Saramago, declaração para *Cegueira, um ensaio* (2010)

RESUMO

Dizer o que se quer não exige o uso da linguagem literal, independentemente da sua natureza. No plano não verbal, outros elementos de linguagem são usados para transmitir informações que extrapolam os contornos supostamente visíveis, as metáforas visuais. Na obra literária *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de Saramago, tem-se a construção de uma metáfora para a caracterização da cegueira branca. Tomando tal construção, o filme homônimo, objeto de análise desta dissertação, de Fernando Meirelles (2008), constrói a metáfora na sua forma visual. Esta pesquisa visa à análise de metáforas visuais, salientes em 25 sequências da obra cinematográfica, apresentadas por meio do elemento cor branca e preta. Abrangendo-se os domínios da semiótica, as bases teóricas de Peirce fundamentam a análise dos processos tradutórios envolvidos na compreensão das metáforas visuais.

Palavras-chave: tradução; metáfora; semiótica; cor.

ABSTRACT

To say what you want does not require the use of literal language, independent of its nature. In the non-verbal sphere, other elements of language are used to transmit information that goes beyond the supposedly visible contours: the visual metaphors. In the literary work *Blindness* (1995), by Saramago, there is the construction of a metaphor for the characterization of white blindness. Taking this construction, the film of the same name, directed by Fernando Meirelles (2008), which is the object of analysis of this dissertation, builds the metaphor in its visual form. This research aims at analyzing the salient visual metaphors in twenty-five sequences of the cinematographic work, and presented through the white and black element. Covering the domain of semiotics, Peirce's theory provides the basis for the investigation of the translating processes involved in the comprehension of visual metaphors.

Key words: Translation; Metaphor; Semiotics; Colour.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Imagem do filme <i>Morte no funeral</i> : traje preto no funeral: luto	39
Figura 2 – Imagem do filme <i>MIB: homens de preto</i> : traje preto no trabalho: discricção	40
Figura 3 – Espectro visível humano	48
Figura 4 – <i>Frames</i> da primeira ocorrência da cegueira branca: sequência 1 (00h03min25seg)	57
Figura 5 – <i>Frames</i> da consulta oftalmológica do primeiro cego: sequência 2 (00h08min05seg)	58
Figura 6 – <i>Frames</i> do segundo caso da cegueira: sequência 3 (00h09min44seg)	59
Figura 7 – <i>Frames</i> do médico atendendo em seu consultório: sequência 4 (00h10min39seg)	60
Figura 8 – <i>Frames</i> da personagem que representa uma prostituta: sequência 5 (00h13min57seg)	61
Figura 9 – <i>Frames</i> da personagem contaminada pela cegueira: sequência 6 (00h15min06seg)	62
Figura 10 – <i>Frames</i> do ladrão ajudado pela polícia: sequência 7 (00h15min56seg)	63
Figura 11 – <i>Frames</i> da prostituta cega: sequência 8 (00h16min28seg)	63
Figura 12 – <i>Frames</i> do médico cego: sequência 9 (00h17min23seg)	64
Figura 13 – <i>Frames</i> da esposa do médico: sequência 10 (00h20min05seg)	65
Figura 14 – <i>Frames</i> da chegada de novos infectados no manicômio: sequência 11 (00h23min04seg)	66
Figura 15 – <i>Frames</i> do encontro do casal oriental: sequência 12 (00h29min01seg)	67
Figura 16 – <i>Frames</i> da diferença claro/escuro: sequência 13 (00h34min56seg)	68
Figura 17 – <i>Frames</i> do negro cego: sequência 14 (00h38min00seg)	69
Figura 18 – <i>Frames</i> de novos casos da cegueira: sequência 15 (00h38min27seg)	70
Figura 19 – <i>Frames</i> do impacto da cegueira na sociedade: sequência 16 (00h39min43seg)	71
Figura 20 – <i>Frames</i> da chegada de novos cegos ao manicômio: sequência 17 (00h40min32seg)	72

Figura 21 – <i>Frames</i> do conflito entre os cegos no manicômio: sequência 18 (00h43min59seg).....	74
Figura 22 – <i>Frames</i> da violência sexual: sequência 19 (1h07min43seg)....	75
Figura 23 – <i>Frames</i> das mulheres carregando a companheira morta: sequência 20 (1h12min24seg)	76
Figura 24 – <i>Frames</i> da morte do rei à liberdade: sequência 21 (1h28min23seg).....	77
Figura 25 – <i>Frames</i> da saída do manicômio: sequência 22 (1h38min34seg)	78
Figura 26 – <i>Frames</i> da primeira refeição: sequência 23 (1h50min).....	79
Figura 27 – <i>Frames</i> do primeiro cego que volta a enxergar: sequência 24 (1h50min).....	80
Figura 28 – <i>Frames</i> da visão da esposa do médico: sequência 25 (1h51min29seg).....	80

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	17
1.1 A PESQUISA E SEU CONTEXTO	17
1.2 OBJETIVOS	18
1.3 METODOLOGIA	18
1.4 DELINEAMENTO DO OBJETO E DO PERCURSO TEÓRICO.....	19
1.4.1 Tradução como processo de compreensão	21
1.4.2 A multiplicidade de linguagens.....	22
1.4.3 Tradução, metáfora e cores: detalhamento da abordagem	24
1.5 ORGANIZAÇÃO DA DISSERTAÇÃO	26
2 REVISÃO DA LITERATURA	29
2.1 SEMIÓTICA – DO VERBO AO OLHAR: O ESTUDO DAS LINGUAGENS.....	29
2.1.1 Linguagem	33
2.1.2 Linguagem cinematográfica.....	34
2.2 METÁFORA.....	36
2.2.1 Metáfora e cor-pigmento.....	41
2.3 TRADUÇÃO	44
2.3.1 Da história da teoria da tradução à compreensão como tradução.....	45
2.4 PERCEPÇÃO E COR	47
2.4.1 Denominação das cores.....	48
3 APRESENTAÇÃO, ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS.....	53
3.1 A CEGUEIRA BRANCA.....	53
3.2 O ELEMENTO COR: RETOMADA DE SEQUÊNCIAS REPRESENTATIVAS COM FOCO NOS AFETADOS PELA CEGUEIRA	81
3.3 DISCUSSÃO DOS DADOS.....	85
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS.....	93



1 INTRODUÇÃO

1.1 A PESQUISA E SEU CONTEXTO

A presente pesquisa, intitulada “Luz em *Ensaio sobre a cegueira*: metáfora visual sob o olhar da tradução”, derivou do interesse desta pesquisadora pela metáfora. Primeiramente, a pesquisa visou considerar o papel das cores na produção de linguagem metafórica. As leituras levaram à busca pela compreensão da metáfora manifestada visualmente em cores. Posteriormente, decidiu-se explorar tais manifestações na linguagem cinematográfica. Decorrente da necessidade de limitar o objeto de estudo, optou-se por investigar o elemento cor, especificamente o branco e o preto, em sequências fílmicas selecionadas da obra *Ensaio sobre a cegueira*.

Em *Ensaio sobre a cegueira* (1995, 2008),¹ Saramago descreve a condição dos seres humanos na sociedade contemporânea, na qual as pessoas se relacionam entre si e com o mundo modernizado e complexo. Vê-se demais, e esse excesso é uma espécie de se ver nada. Por meio da linguagem verbal, acompanha-se, nessa obra, a descrição de uma epidemia de cegueira branca. Tal epidemia foi retextualizada para o cinema, por meio do trabalho de Fernando Meirelles, em obra homônima (*Rhombus Media*, 2008), mantendo o excesso de luz como o principal meio de manifestação, desta vez, audiovisual e imagética, de cegueira que impede a visão pela abundância, pela claridade que carece de nitidez.

É exatamente ao modo como essa cegueira social é materializada imageticamente que esta pesquisa se volta, analisando as manifestações de mensagens expressas por meio do elemento cor: branca e preta. Tratando a manifestação dessas cores como elemento metafórico da linguagem da obra fílmica e ainda considerando que tal manifestação implica sucessivos processos tradutórios, na condução desta pesquisa, inter-relacionaram-se perspectivas teóricas dos estudos da tradução, da metáfora e da semiótica.

¹ Quando houver duas datas na indicação intratextual das fontes de consulta, trata-se de explicitação do ano de publicação da primeira edição do original e da edição consultada, seja traduzida para o português ou não, respectivamente.

1.2 OBJETIVOS

Assumindo enfoque perceptivo e com base em abordagem cognitiva e conceitual, nesta pesquisa, objetiva-se explorar a manifestação de valores metafóricos por meio das cores branca e preta, na linguagem fílmica de *Ensaio sobre a cegueira*.

Como desdobramento do objetivo geral, visa-se discutir a concepção de tradução, de modo a explorar o domínio cognitivo da recepção como e no processo tradutório.

1.3 METODOLOGIA

Para o estudo da metáfora que se manifesta nas cores branca e preta, adotou-se a metodologia de análise qualitativa de 25 sequências do filme *Ensaio sobre a cegueira*, selecionadas com base na relevância da presença ou da ausência de luz para a produção de sentidos relativos à cegueira. Das 25 sequências, oito foram destacadas para a condução de exame e discussão apurados. Esse conjunto de sequências será utilizado na caracterização metafórica da cegueira por meio do elemento cor. A perspectiva de análise adotada é perceptiva, em que se considera o domínio da recepção. Fala-se de recepção de metáfora com o intuito de demonstrar que o foco do trabalho está centrado nas supostas reações e relações cognitivas possivelmente estabelecidas pelo sujeito espectador com a película.

As metáforas em cores serão estudadas em contexto de recepção por oposição à criação. Para estudar os processos de compreensão das linguagens é que se delimitou o estudo à compreensão da metáfora em cores. Levando em consideração a perspectiva de Steiner (2005), na qual a compreensão é um modelo de tradução, todo o processo será estudado como tradução, envolvendo desde a recepção, passando à percepção e aos processos de interpretação que participam da compreensão, até a possível recriação das metáforas.

1.4 DELINEAMENTO DO OBJETO E DO PERCURSO TEÓRICO

Adaptando o livro, o filme *Ensaio sobre a cegueira* retextualiza a concepção de cegueira e de sociedade construída por Saramago na obra literária. No processo de tradução do livro em filme, há a elaboração de verbo em imagem, de obra literária em obra cinematográfica. Mesmo por meio de corpos tão distintos, romance literário e película guardam traços que os caracterizam como linguagem, que lhes permitem produzir sentidos, criar vínculos comunicativos e também gerar efeito estético.

Comunicar é característica imprescindível, intrínseca aos seres humanos, que nos insere num contexto social e nos diferencia de outras espécies por nossa qualidade de pensamento e reflexão (EYSENCK; KEANE, 2007; VOLLI, 2007). Com o intuito de interação, o homem se utiliza, por excelência, da linguagem verbal, cuja manifestação se dá de maneira instintiva e exclusivamente humana (PINKER, 1994, 2002). Por essa razão, a comunicação verbal é um domínio de estudos intensamente explorado no âmbito acadêmico. Apesar da maciça pesquisa no plano verbal, este estudo focaliza a linguagem não verbal que também participa expressivamente nas interações comunicativas humanas: o cinema.

Um traço necessário ao cinema é a imagem em ilusório movimento. A expressão em forma de imagem implica a presença de luz. Sem luz não há acesso à imagem, assim como, de acordo com nossa percepção, sem cor não há imagem. As cores sempre estão presentes nas obras fílmicas e não chegam ao espectador senão por imagens em movimento e cores. Portanto, ainda que se trate de filmes em preto e branco, consideram-se as imagens que chegam ao espectador como compostas das cores preta e branca, a despeito de, nos estudos cromáticos, não raras vezes se encontrar a afirmação de que preto e branco não são cores. Assim, a cor é um elemento indispensável à linguagem cinematográfica, que é fundamentalmente (audio)visual e que, portanto, só é vista por cores. Uma imagem depende de cores para sua manifestação; enxerga-se com os olhos e com a mente o mundo em cores.

Com o advento das filmagens coloridas, as representações de realidades passaram a ganhar mais vivacidade; assim, quem produz um filme tem diversas possibilidades de manipulação, de criação, de produção intencional por meio do uso de cores. As cores, na perspectiva aqui assumida a partir dos estudos da linguagem e da tradução, vão ser sempre elemento, não constituindo linguagem por si só, uma vez que

são dependentes de outros elementos nos quais se manifestam. Visto que são elemento necessário, as cores podem ser ou não significativas. Caso o sejam, manifestam alguma intencionalidade.

Os usos simbólicos das cores podem comunicar sentidos mais ou menos convencionalizados, dependendo do contexto e do compartilhamento de informações e conhecimentos entre os sujeitos envolvidos na interação. Usos não convencionalizados caracterizam metáforas novas e dependem de contexto e glosa específicos para serem compreendidos. A manifestação da cegueira, por exemplo, é socialmente caracterizada pela ausência de luz, pela escuridão, sendo o preto a cor que a representa convencionalmente. Uma cegueira branca, como a de *Ensaio sobre a cegueira*, é, portanto, uma representação não convencional da cegueira, uma metáfora nova.

Normalmente, quando as cores são usadas como elemento significativo de linguagem, elas têm motivação e podem, então, servir para dizer coisas que não poderiam ser ditas sem a sua intervenção (SETARO, 2008).

Quando manifestada, a linguagem está carregada de valores, sejam eles metafóricos ou não. Uma cor, quando transmite valores, o faz por ser elemento significativo de linguagem, linguagem que, por sua vez, é representação do pensamento, daquilo que se pretendeu comunicar ou no mínimo materializar, exteriorizar. O fato de comunicar por meio de metáfora não é mais ou menos representativo do que outros modos de comunicação. Comunicar metaforicamente parece ser intrínseco ao homem, uma vez que, segundo Lakoff e Johnson (1980, 2002), pensamos e nos relacionamos com o mundo de maneira metafórica.

A metáfora, em grandes linhas, é um recurso comunicativo que se manifesta nas ações humanas, sejam elas linguísticas, gestuais, imagéticas (pictóricas) ou sinestésicas (FORCEVILLE; URIOS-APARISI, 2009; SEITZ, 1998). A metáfora não verbal da qual trataremos aqui é imagética e, portanto, visual. Para denominar a manifestação metafórica nas cores, optou-se por chamá-la de metáforas em cores.

As cores, quando carregadas de valores metafóricos, recebem traços advindos de outro elemento de linguagem, o veículo, que pode ser um conceito, uma imagem ou mesmo um conjunto de imagens. E, assim, passam a carregar informações acrescidas à sua manifestação

como simples cor (cor-luz, cor-pigmento²) e ampliam as possibilidades de interpretação.

1.4.1 Tradução como processo de compreensão

Em termos gerais, traduzir é enunciar o que está em uma língua numa outra, visando à equivalência de sentido, ou ainda, fazer transpor de uma língua à outra, guardando a significação. Compartilhada por vários estudiosos, Batalha e Pontes (2007, p. 11) resumiram assim uma definição de tradução:

Troca ou substituição de um enunciado em uma língua por um enunciado formal, semântica ou pragmaticamente equivalente em uma outra língua, a tradução é uma operação dupla por excelência, já que a prática da tradução implica dois textos – o de chegada e o de saída – e duas línguas que se acham envolvidas nesse processo.

Essa parece ser uma noção que circunscreve a tradução. Todavia, a tradução ultrapassa a transposição entre línguas, configurando-se como prática social comunicativa que se pode materializar em e entre quaisquer recursos de linguagem.

Para esta pesquisa, assume-se, conforme Jakobson (1959, 2001), que, por sua vez, buscou em Peirce as bases para sua formulação, que existem três espécies de tradução: intralinguística, interlinguística e intersemiótica. A anteriormente definida configura a tradução propriamente dita, ou interlinguística, consistindo na interpretação de signos verbais por meio de também signos verbais em outra língua. A tradução intralinguística é a interpretação dos signos verbais utilizando-se de signos verbais diferentes dos primeiros, na mesma língua. Por fim, há ainda o modelo intersemiótico, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Infere-se que o caminho inverso, ou seja, a interpretação dos signos não verbais por meio de sistemas verbais, também se insere neste tipo de tradução.

² Cor-luz é a cor proveniente de objetos emissores de ondas eletromagnéticas; cor-pigmento é o componente de um objeto que reflete determinado comprimento de onda, permitindo que vejamos a cor correspondente. (Para saber mais, consulte PEDROSA, 1999.)

Assim, como se pode observar, com o implemento das pesquisas em uma perspectiva interdisciplinar, os estudos da tradução também buscam a superação da perspectiva meramente linguística. Conforme constataram Batalha e Pontes (2007, p. 67), a tradução passa a se afirmar como “campo privilegiado na relação entre linguagem e pensamento e elemento fundamental em todo ato de comunicação entre os homens e entre as diferentes culturas”. Dentro dessa mesma perspectiva é que se propõe a ampliação do conceito de tradução para além das línguas.

Reafirmamos que tradução não é unicamente o ato de transpor uma informação de uma língua à outra; que se utilizar de linguagem verbal em uma mesma língua para reproduzir uma informação dada também é tradução; que transitar por diferentes códigos, verbais ou não, é tradução; e, ainda, constitui-se tradução a passagem de informações de um plano não verbal a outro plano, sendo este verbalizável, mas não necessariamente verbalizado, donde a manifestação pode se dar em pensamento (JAKOBSON, 2001; PEIRCE, 1977, 2008; STEINER, 2005).

As representações são traduções, portanto, no que diz respeito à metáfora; os processos, anteriores mesmo à sua exteriorização, são atos tradutórios. Uma metáfora, quando externalizada, precisa ser recebida/percebida e compreendida para se efetivar como recurso comunicativo. Sendo assim, a metáfora requer o ato da tradução para ser compreendida. Tal afirmação se constrói a partir dos estudos sobre compreensão da linguagem, sobre metáfora, sobre processamento da linguagem e sobre tradução (CARROLL, 1996; EL REFAIE, 2003; FORCEVILLE, 1994, 2002; LAKOFF; JOHNSON, 2002; KOLLER, 2008; ORTONY, 1993; PLAZA, 2008; STEINER, 2005; SEITZ, 1998; ZIEMKIEWICZ; KOSARA, 2009), independentemente.

1.4.2 A multiplicidade de linguagens

Quando se menciona o termo “linguagem”, busca-se abranger os recursos comunicativos que extrapolam o verbo. O que se considera é forma e substância; é aquilo que se pode acessar pelas vias sensoriais e também o produto abstrato do estabelecimento de relações entre o sensível e aquilo a que ele se refere em dada situação.

Para fundamentar a pesquisa, abordam-se os conceitos da semiótica, pois linguagem é comunicação que se dá a partir de signos.

Como já mencionado, a linguagem humana à qual mais se recorre cotidianamente para se estabelecer um ato comunicativo é a verbal; ela não é exclusiva, porém. Conforme Santaella (2008, p. 10-11),

cumpra notar que a ilusória exclusividade da língua, como forma de linguagem e meio de comunicação privilegiados, é muito intensamente devida a um condicionamento histórico que nos levou à crença de que as únicas formas de conhecimento, de saber e de interpretação do mundo são aquelas veiculadas pela língua, na sua manifestação como linguagem verbal oral ou escrita.

Quando o termo “linguagem” é utilizado, faz-se referência a uma “gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação” (SANTAELLA, 2008, p. 11), compreendendo a linguagem verbal articulada e todos os demais sistemas de produção de sentido. Afirmar que há uma relação entre o verbal e o visual na qual seus objetos estão imbricados é possível. Assim assumiu o Groupe μ (1992, p. 52, tradução minha): “pode-se estimar que as informações que chegam ao receptor pelo canal visual são, em certo momento, transcritas no código da linguagem [verbal]”. Esses pesquisadores completam que acreditar na possibilidade de visualizar um objeto simplesmente porque a palavra que o designa existe é ingenuidade. A asserção contrária, por sua vez, é sustentável: a palavra aparece, pois há uma imposição perceptiva (GROUPE μ , 1992).

Assim como a linguagem, a metáfora foi vista, por muito tempo, unicamente pelo viés linguístico (FORCEVILLE; URIOS-APARISI, 2009). No que concerne às metáforas, parece que as pesquisas no plano metafórico não verbal ainda não consolidaram um estudo intenso sobre o que se escolheu denominar metáforas em cores.

Pretende-se discorrer, portanto, sobre as concepções de metáfora mais relevantes no panorama acadêmico atual, assim como sobre pesquisas que argumentam sobre as metáforas visuais. Os estudos que contribuem, mesmo que parcialmente, com as concepções que esta pesquisa pretende desenvolver servem de base teórica para uma temática aparentemente pouco explorada (FORCEVILLE, 2002; FORCEVILLE; URIOS-APARISI, 2009; GIBBS, 1993; KNOWLES; MOON, 2006; LAKOFF; JOHNSON, 2002; ORTONY, 1993; SEITZ, 1998).

É relevante argumentar também sobre a noção de tradução assumida. Com base na asserção de Steiner (2005, p. 70), segundo a qual “qualquer modelo da comunicação é simultaneamente um modelo da tradução, de uma transferência horizontal ou vertical de significação”,³ infere-se que produzir e compreender metáfora é um processo de tradução. Em suma, traduzir implica compreender e em todo ato de compreensão há processo de tradução.

1.4.3 Tradução, metáfora e cores: detalhamento da abordagem

A partir da exploração teórica sobre os eixos da semiótica, da tradução e da metáfora, pretende-se examinar as cores como tópico de expressão de metáfora visual. Trata-se ainda de estabelecer a compreensão da metáfora como tradução, pois há processo tradutório da informação da cor quando essa é recebida/percebida e compreendida. Para fazê-lo, são utilizadas cores que constituem signos, localizadas em sequências fílmicas de obra cuja expressividade da cor pode ser percebida em seu contexto pelo público em geral.

A ideia de metáfora em cores desenvolve-se a partir da observação daquilo que se tem estabelecido como metáfora. Dizer exatamente o que se quer não significa usar literalmente a linguagem, independentemente de sua natureza. No plano não verbal, as imagens, por vezes, são usadas para transmitir informações que extrapolam os contornos supostamente visíveis, configurando as metáforas visuais. Se enunciamos para dizer algo que efetivamente não está no plano literal, por que não analisar a mensagem contida nas cores que efetivamente não está configurada naquilo que vemos, o material colorido, como metáfora?

A importância das cores, sobretudo no mundo cromático em que estamos inseridos, é revisitada segundo teóricos, tais como Rousseau (1980), Guimarães (2004), Farina, Perez e Bastos (2006), e os aspectos físicos e socioculturais de determinadas cores recebem um espaço nesta pesquisa.

Pensando nas cores como metáfora, o primeiro paralelo que se estabelece é com a teoria da metáfora verbal, pelo contato mais

³ Distinção feita por linguistas; vertical é diacrônico e horizontal é sincrônico (STEINER, 2005).

favorecido e pela grande difusão das pesquisas nessa área. Buscando textos menos expressivos vinculados de alguma forma aos propósitos desta pesquisa é que se consegue verificar que a metáfora visual, externalizada em imagens, também tem recebido atenção de pesquisadores (CARROLL, 1996; EL REFAIE, 2003; FORCEVILLE, 2002; FORCEVILLE; URIOS-APARISI, 2009; KOLLER, 2008; SEITZ, 1998; ZIEMKIEWICZ; KOSARA, 2009).

No que diz respeito às teorias utilizadas para se estudarem tais metáforas, a obra de Lakoff e Johnson (2002) se destaca, pois foi um marco de mudança de paradigma nos estudos da metáfora; não parece, porém, ter um argumento consistente que explique como se dá a compreensão da metáfora, sobretudo com vistas à tradução, embora seja a teoria mais recorrente encontrada nos trabalhos pesquisados (PRANDI, 2002; SCHÄFFNER, 2004). Outras pesquisas que analisam como se dá a compreensão da metáfora conseguem mostrar que compreendemos a mensagem “não visível/escrita” nos textos, pois ela está expressa metaforicamente e, no entanto, há compreensão da informação, portanto há tradução.

Buscando um paralelo entre a metáfora verbal e a metáfora visual em estudo, no caso a metáfora em cores, pode-se partir para a observação do mundo das coisas e perceber que muitas vezes os “materiais” coloridos são escolhidos com uma intenção de comunicar/informar. Observa-se que, em qualquer modelo de comunicação, incluindo o metafórico, a informação está ali e, para se efetivar, precisa ser recebida/percebida e compreendida pelo interlocutor/espectador.

E como o interlocutor/espectador compreende essa metáfora? Por um processo de tradução. Traduzir ultrapassa o limite das línguas, neste caso, abrangendo os domínios da semiótica. As cores se constituem signos quando utilizadas de forma intencional, com vistas a comunicar, em um texto.

As informações e os valores metafóricos das cores são social e culturalmente constituídos. Uma mesma cor pode ser usada para expressar diversas informações, e uma mesma informação pode ter interpretações diferentes. O contexto em que essa cor aparece é que mais frequentemente demonstra a sua intenção de uso.

Outro ponto fundamental desenvolvido na pesquisa é que não basta uma cor estar presente em um contexto, pois vivemos em um mundo cromático com cores espalhadas por todos os lados. Essa cor precisa ser recebida/percebida e compreendida. Ao olharmos para os objetos ao nosso redor, nem sempre nos damos conta das cores que eles

possuem, não significa dizer que elas não estejam sendo recebidas. Sempre que estamos olhando para um objeto, recebemos os raios de luz que nos possibilitam perceber as cores. A percepção não ocorre se formos privados de recepção, pois, para perceber a cor, o cérebro recebe e processa a informação cromática, o que não implica dizer que o possível significado das cores já está compreendido. Para haver compreensão é preciso tradução da informação, ou seja, processamento de linguagem, que considera nossa experiência no mundo e nosso repertório e se dá de acordo com a nossa cultura.

Para se proceder à análise dos três domínios envolvidos, quais sejam: 1) a semiótica, 2) a tradução e 3) a metáfora, neste trabalho, sequências fílmicas em contexto contribuem para exemplificar as metáforas em questão. Escolheu-se analisar a manifestação das cores nas sequências fílmicas, devido à expressividade da linguagem cinematográfica nos dias atuais, podendo essa ser considerada como representação e criação de realidades, sua complexidade e riqueza como linguagem, possibilidade de segmentação e análise dos elementos que a constituem.

1.5 ORGANIZAÇÃO DA DISSERTAÇÃO

A organização do texto segue-se assim distribuída. No que diz respeito ao referencial teórico, Capítulo 2, contemplam-se noções de linguagem que norteiam a pesquisa sob o viés da semiótica peirceana, as concepções de metáfora verbal e visual/imagética com vistas a considerar o elemento cor como tópico de metáfora, as diferentes perspectivas históricas da tradução, estendendo o conceito de tradução ao processo tradutório e, ainda, os possíveis processos envolvidos na percepção das cores e suas características nos planos físico e sociocultural. O Capítulo 3, por sua vez, dedica-se à análise semiótica do elemento cor com foco nas cores branca e preta na linguagem cinematográfica de *Ensaio sobre a cegueira* e à discussão da relação triádica de Peirce presente no processo tradutório por meio das sequências selecionadas do filme. E o Capítulo 4 apresenta as considerações finais.



2 REVISÃO DA LITERATURA

2.1 SEMIÓTICA – DO VERBO AO OLHAR: O ESTUDO DAS LINGUAGENS

Em se tratando de processos de representação e significação, o signo é um elemento fundamental. Ao se estudar a linguagem cinematográfica, a metáfora e os processos tradutórios, eixos envolvidos nesta pesquisa, os fundamentos da semiótica – ciência cujos objetos de estudo são o signo –, o sentido e a comunicação são revisados, levando em conta que os signos formam os sistemas de comunicação.

A partir da segunda metade do século XX, diferentes formalizações investigaram a língua através de recortes distintos: a lógica, a antropologia estrutural, as ciências cognitivas etc. A corrente que resultou do trabalho de Saussure, na Europa, deu ênfase às análises estritamente linguísticas, sendo denominada semiologia. Esses estudos foram a base do Curso de Linguística Geral, publicação de 1916, inspirados nas aulas proferidas pelo mestre de Genebra. No continente americano, o teórico Peirce concebeu e descreveu um modelo, derivado da lógica, que abrangeu o signo, a semiótica. São duas formas insígnias de compreender os signos; a origem dos termos, porém, é a mesma, pois compartilham a raiz grega *semeion*, cujo significado abrange marca, sinal, imagem.

Importante ressaltar que as duas vertentes teóricas foram desenvolvidas quase que concomitantemente, mas aplicadas a objetos distintos: a semiologia de Saussure voltada à análise e à compreensão da língua; os estudos semióticos de Peirce direcionados a todo e qualquer signo, o que também engloba os estudos da língua. Dessa forma, a diferença fundamental entre semiologia e semiótica reside nas tradições e nos sistemas que lhes sustentam e estruturam: a linguística e a lógica. Do ponto de vista linguístico, a concepção de signo analisa a relação significado (conceito)/significante (imagem acústica), cuja reflexão está centrada na linguagem (verbal).

Para Peirce, a composição do signo é triádica, isto é, o *representamen* ou signo é a face significante; em vez de referente, tem-se o *objeto*, motivo do signo; e o terceiro vértice é o *interpretante*, significado que garante a existência do signo. Na relação semiótica, o signo é tido como processo de mediação que abrange uma cadeia interminável, uma vez que um significante é levado sempre a outro

significante. As relações signo/objeto e signo/interpretante deram origem a subcategorias. As relações denominadas de índice, ícone e símbolo que serão posteriormente apresentadas se manifestam em qualquer proposição e dependem de determinado contexto para se obter uma determinação do signo (PEIRCE, 1977). A condição de signo peirceana não é unicamente de substituição, mas de interpretação, paralelo encontrado com a metáfora, que, sendo signo, não está limitada a retraduzir o conteúdo do signo, mas alargar sua compreensão e possibilitar semiose ilimitada, visto que conduz ao processo em que se produz algum efeito ou resposta, ou seja, a produção de signos efetivamente.

Com base no exposto, pode-se afirmar que os signos linguísticos e os não verbais permitem-nos diferentes formas de comunicação. Além da língua, usamos imagens, gráficos de luzes, números, sons musicais, gestos, olhares, expressões, cheiro e tato, e, ainda assim, não raras vezes nos esquecemos de

que nos comunicamos também através da leitura e/ou produção de formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos; esquecemo-nos que somos também leitores e/ou produtores de dimensões e direções de linhas, traços, cores... (SANTAELLA, 2008, p. 10).

Há de se ressaltar o primeiro axioma da comunicação: o princípio que diz que “não é possível não comunicar” (WATZLAWICK; BEAVIN; JACKSON apud VOLLI, 2007, p. 17). Cada elemento do mundo, coisa ou pessoa, natural ou artificial, comunica, isto é, tem um aspecto que é interpretado, mesmo que implicitamente, o que gera um sentido, moldado segundo categorias ou rótulos socioculturais, que é o repertório de cada sujeito. A riqueza de sentidos dos elementos é o que chamamos de significação.

Com o objetivo de refletir sobre as informações que um texto pode comunicar, tomaram-se as bases da semiótica como ciência que se ocupa da comunicação, conforme delimita Volli (2007). Tal opção se deveu ao fato de o objeto de estudo que se propõe aqui analisar tratar de textos não verbais.

Texto é objeto da semiótica e pode ser definido como “aquilo que efetivamente é recebido em uma comunicação” (VOLLI, 2007, p. 79), podendo ser o fragmento, não necessariamente contínuo, de um

processo, cuja definição dos limites é sempre de responsabilidade de seu leitor.

Assim posto, um filme, como representação de realidades, pode ser elaborado para transmitir uma mensagem, para comunicar. Tanto as mensagens quanto as significações comunicam; estas, pela observação e aplicação de conhecimentos do destinatário, sem interferência de um emissor, como, por exemplo, quando se deduz que vai chover pela cor do céu; aquelas, pela criação intencional do emissor e posterior recepção e recriação do destinatário. Este é o caso dos filmes produzidos para o cinema. Conforme Volli (2007, p. 20), “os fenômenos semióticos da comunicação e da significação, em suma, se cruzam densamente e geralmente se contêm um ao outro em diferentes níveis”. Dizemos que há comunicação, portanto, tanto nas significações quanto nos processos comunicativos por meio de construção de mensagens. Os processos em que se constata recepção/percepção, interpretação, compreensão e possível recriação de informação, por parte do destinatário, são tradutórios e doravante os chamaremos de tradução.

Segundo Volli (2007), pode-se admitir que haja comunicação sem emissor, desde que haja recepção de significações, conforme exposto acima. No entanto, não existe comunicação sem recepção. Para esse autor, a recepção é a extração de sentido, que seria o ponto de partida de qualquer interpretação. Nesta pesquisa, consideram-se processos distintos a recepção, a percepção e a compreensão; receber e perceber não implicam compreender, ainda que a partir da recepção se possa dar início ao complexo processo de compreensão/interpretação. “O ato semiótico fundamental não consiste pois na produção de sinais, mas na compreensão de um sentido” (VOLLI, 2007, p. 23). Os sinais, dependendo da sua saliência no contexto, pedem para ser interpretados, ou seja, ter seu sentido compreendido. Para proceder à compreensão de um texto, é preciso situar o objeto significante (*signo/representamen*), isto é, conhecer as suas diferenças sintagmáticas e paradigmáticas, de modo a prever as possibilidades de coocorrência ou contiguidade (eixo sintagmático) e substituição (eixo paradigmático). E recriação é verbalização da tradução de um plano não verbal à língua (oral ou escrita).

Esta pesquisa tem como texto recortes selecionados de uma obra fílmica, que por sua vez constituem partes significativas e, de certa forma, interdependentes de um sistema de comunicação complexo: a linguagem cinematográfica. Um dos elementos informativos das sequências em estudo é a cor, que pode ser um fenômeno produtor de sentido, cabendo, portanto, à semiótica o estudo de seus conceitos de

interpretação natural e cultural. As cores, quando traduzidas e compreendidas como tópicos de metáforas por meio dos recortes selecionados, serão aqui analisadas como signos.

Signo é uma relação social e cultural, não um objeto. Está implicada uma relação sgnica: a correlação entre um elemento do plano do conteúdo (significado), um elemento do plano da expressão (significante) e a existência de alguém capaz de construir a associação entre significante e significado.

Os conceitos de signo adotados nesta pesquisa consideram a concepção peirceana, segundo a qual os signos são classificados por meio de sua relação sgnica em signos icônicos (ícone), signos indicativos (indício ou índice) e signos simbólicos (símbolo) (COELHO NETTO, 2007; PEIRCE, 2008; PLAZA, 2008; SANTAELLA, 2008), conforme é exposto a seguir.

a) Ícone: signos cujo significante é semelhante ao seu significado. São signos motivados (ex.: uma fotografia de um carro, uma escultura de uma mulher).

b) Índice: signos também motivados, mas que não se baseiam em semelhança, e sim em contiguidade física, em uma marca ou em um molde, recebendo sentido por meio da relação que têm com seus objetos (ex.: fumaça é indício de fogo, campo molhado é indício de que choveu).

c) Símbolo: signos que não possuem motivação, senão por ligação histórica ou convencional; são, pois, arbitrários e convencionais (ex.: a cor verde é símbolo de esperança, qualquer das palavras de uma língua é símbolo).

As cores possuem caráter informativo, sobretudo, pela constituição histórica e cultural de seus possíveis significados. Analisadas como signos, podem assumir qualquer relação sgnica, seja ela icônica, indicial ou simbólica. Para garantir, porém, seu caráter expressivo, precisam se apresentar como elementos de linguagem significativos, uma vez que uma manifestação da cor sem ser significativa não comunica.

Resumindo, assumir o papel de destinatário é receber e perceber alguma coisa como mensagem de um objeto, é o reconhecimento de um signo. Estudar um signo é procurar o seu sentido, uma relação que liga um significante a um significado. O significado é um conceito, resultado de uma construção cultural, “o significado, portanto, é o conjunto de todos os possíveis *sentidos* que aquele signo pode ter” (VOLLI, 2007, p. 33), já o significante é uma entidade estável na qual a identidade pode ser reconhecida pelos membros de um grupo.

2.1.1 Linguagem

Os estudos linguísticos priorizam a linguagem verbal no conceito de linguagem, posto que o objeto de estudo é o verbo. Como o objeto de investigação não se restringe ao verbo, esta pesquisa está ancorada nos estudos da semiótica e dela advém a concepção de linguagem aqui adotada.

Linguagem é o “instrumento através do qual o homem enforma seus atos, vontades, sentimentos, emoções e projetos” (COELHO NETTO, 2007, p. 15), sendo a linguagem verbal a forma mais recorrente adotada pelo homem para se comunicar; materializa-se através da fala, do diálogo, da escrita e pode ser chamada simplesmente de língua. A força da linguagem verbal é tamanha que ela é chamada a participar juntamente com outras linguagens que não nasceram com esse componente. Esse é o caso da música, do cinema, por exemplo. Talvez por essa razão as pesquisas sobre metáfora tenham se dedicado tão fortemente às expressões de natureza verbal. Ainda que se usem metáforas não verbais (gestos, movimentos, comportamentos, expressões corporais, imagens) cotidianamente, a explicação dos usos é verbal, assim como a base teórica que sustenta as abordagens da metáfora é de natureza verbal.

O emprego das cores como elemento de linguagem parece ser metafórico por excelência e sua compreensão não passa necessariamente por uma verbalização. Compreender as metáforas manifestadas nas cores implica traduzir a informação visual recebida/percebida de um plano não verbal a outro plano, o do pensamento, por exemplo, que é verbalizável, mas não necessariamente verbalizado. A representação mental de imagens, quantidades, relações de afinidade ou de lógica pode ser feita sem o auxílio de palavras. Conforme expôs Pinker (2002, p. 82) relatando um experimento sobre o uso da linguagem no pensamento visual,

muitos outros experimentos corroboraram a idéia de que o pensamento visual não usa linguagem mas um sistema de gráficos mentais, com operações que giram, cortam, aproximam e afastam, dão visões panorâmicas, deslocam e completam padrões de contorno.

Ocorre que estamos inseridos num mundo verbalizado, em que muitas vezes não nos damos conta de que há tantos outros elementos além da língua, tantas linguagens não verbais que participam nas interações humanas e comunicam por si só ou juntamente com a linguagem verbal. Assim expôs Santaella (2008, p. 10):

Tão natural e evidente, tão profundamente integrado ao nosso próprio ser é o uso da língua que falamos, e da qual fazemos uso para escrever – língua nativa, materna ou pátria, como costuma ser chamada –, que tendemos a nos esquecer de que esta não é a única e exclusiva forma de linguagem que somos capazes de produzir, criar, reproduzir, transformar e consumir, ou seja, ver-ouvir-ler para que possamos nos comunicar uns com os outros.

Somos seres complexos, e tal complexidade se manifesta no nosso modo de agir e interagir no mundo, assim como nas representações que fazemos das realidades de mundo possíveis. Comunicamos não só a partir da linguagem verbal, mas através de linguagens. Assim é a linguagem cinematográfica da qual extraímos as sequências analisadas nesta pesquisa.

2.1.2 Linguagem cinematográfica

A linguagem cinematográfica é complexa, pois seus elementos podem ser, eles mesmos, linguagens por si só, caso não estejam no cinema. A linguagem verbal é um exemplo: no cinema, é parte de um sistema composto do qual não pode ser retirada porque perderia a função de produzir sentidos, que são dependentes dos elementos com os quais coocorre. As cores, do mesmo modo, são um elemento da linguagem cinematográfica. Cinema é, então, linguagem e seu meio de comunicação é o filme, que foi definido por Metz (1968, 2004, p. 56) como “uma mensagem para que não se lhe tenha imaginado um código”.

Para se chegar à concepção de que o cinema é uma linguagem que não precisa apresentar os mesmos elementos da linguagem verbal, muitos estudos foram realizados visando determinar as configurações da linguagem cinematográfica, tomando como base os estudos linguísticos

e fazendo aproximações para apresentar as dessemelhanças com a linguagem verbal (AUMONT, 2004, 2008; MARTIN, 1985, 2003; METZ, 2004). Aumont (2008, p. 158) afirma que “a idéia constante dos teóricos será, então, opor-se a qualquer tentativa de assimilação da linguagem cinematográfica pela linguagem verbal”.

Os elementos que constituem a linguagem cinematográfica subsidiam os processos de semiose e a construção dos signos no filme, visto que por si só o conjunto forma linguagem também complexa, o que acarreta e possibilita a construção de metáforas.

Distanciando-se dos estudos da linguagem verbal, o estudo da linguagem cinematográfica busca compreender a nova construção estética que é o filme, na qual se encontra a manifestação de inúmeras mensagens metafóricas que não são, porém, reconhecidas, *a priori*, por meio de análises sintáticas.

Buscando provar que o cinema é um meio de expressão artístico, acreditou-se, desde sua origem, que uma linguagem específica deveria ser atribuída ao cinema. Segundo Metz (2004, p. 57), Bazzin defendia a linguagem cinematográfica com suas características próprias, mencionando manifestações de cineastas que defendiam o cinema com sua própria linguagem: “O filme deve dizer alguma coisa? Que o diga! Mas que o diga sem se sentir na obrigação de manusear as imagens ‘como as palavras’”.

O cinema é sua própria linguagem, materializada no filme, tendo como característica predominante a complexidade, decorrente do uso da fotografia, do movimento, da música, dos ruídos, das cores, do verbo, dentre outros tantos componentes que poderiam ser mencionados. Pode-se dizer, então, que cinema é linguagem que comunica e, como toda forma de comunicação, utiliza-se de meios de expressão; literal ou metafórica, a expressão da informação no filme está pronta para ser compreendida/interpretada pelo espectador. As cores, quando compõem intencionalmente a linguagem cinematográfica, parecem se apresentar em expressões de metáforas, pois, sempre de caráter abstrato e dependente de constituição social e cultural, transmitem, porém, mensagens que vão além do visível nos textos. A mensagem metafórica não surge por si só; a construção da metáfora é auxiliada e só se dá devido ao contexto em que está inserida, aos elementos que permitem a existência da linguagem cinematográfica e à compreensão do filme; está atrelada ao e dependente do repertório de cada espectador.

Interessam-nos, na linguagem cinematográfica, o filme e a forma como se procede à recepção de seus elementos, aqui especificamente

como se dá a compreensão do elemento cor manifestado metaforicamente e que integra as suas sequências.

2.2 METÁFORA

O estudo da metáfora passou por uma grande mudança paradigmática no final da década de 1970. Antes estudada como ornamento linguístico, propriedade da linguagem ou expressão poética de algo que pode ser dito no plano literal, a metáfora passa a ser vista, a partir de então, como processo cognitivo. A abordagem da metáfora como unidade de pensamento ganhou popularidade com a obra de Lakoff e Johnson, *Metaphors we live by*, publicada em 1980 (GIBBS, 1994).

Em consequência do longo período de estudos a partir de um ponto de vista linguístico e/ou conceitual, a metáfora que não fosse expressão verbal foi ignorada ou no mínimo não focalizada nas publicações acadêmicas. Mesmo nos casos em que as pesquisas tomam por base as metáforas conceituais, como, por exemplo, os estudos de Lakoff e Johnson (2002), a exploração da expressão da metáfora se dá pela via linguística. Evidentemente, a linguagem verbal constitui a principal forma de expressão, comunicação e interação humanas; porém, não é única.

Os estudos mais recentes realizados no domínio da metáfora não verbal datam de meados da década de 1990 e início do século XXI (CARROLL, 1996; EL REFAIE, 2003; FORCEVILLE, 1994, 2002; FORCEVILLE; URIOS-APARISI, 2009) e não chegam a um consenso de como a metáfora visual pode ser entendida, tampouco apresentam características e conceitos que a diferenciariam da metáfora verbal (EL REFAIE, 2003).

Na abordagem tradicional, a metáfora se apresenta na comunicação verbal como um ornamento, sendo um desvio do sentido literal, transpondo o sentido de uma palavra à outra. Nessa perspectiva, a metáfora se caracteriza como uma símile implícita, repousando sua manifestação na palavra. Exemplo recorrente para esta metáfora é *Maria é uma flor*, em que se quer dizer: *Maria é como uma flor*. Ainda numa abordagem comparativa, o paradoxo da metáfora é o de designar uma coisa com o nome de outra, conforme explicam Gineste e Scart-Lhomme (1999, p. 449, tradução minha):

descrever um objeto, uma situação, uma pessoa, um conceito, não pelas suas características próprias, isto é, por uma expressão literal, mas pela atribuição do nome de um outro objeto, de uma outra situação, de um outro conceito.

Os estudos sobre a compreensão da metáfora sob essa abordagem apontam que, para o seu entendimento, há, primeiramente, a passagem pelo sentido literal, que é refutado como uma não verdade, para ser, então, compreendido como metáfora. Tal hipótese já foi refutada por diversos pesquisadores (GIBBS, 1994), que, por meio de testagens, mostraram que, para se compreender uma metáfora, não há passagem necessária pela compreensão de sua significação literal.

A teoria da interação (ORTONY, 1993) postula que as metáforas são compreendidas sem que se façam comparações. A justificativa utilizada para sustentar o argumento é a assimetria das metáforas, o que a teoria da comparação não consegue explicar, pois dizer *Livros são minas de ouro* não é o mesmo que *Minas de ouro são livros*. As representações são completamente diferentes, ainda que os termos sejam os mesmos. Em uma comparação é possível dizer *Maria é leve como uma pluma* e *Uma pluma é leve como Maria*.

A metáfora *Meu advogado é um tubarão* perde seu sentido se transformada em *O tubarão é um advogado*, haja vista a transferência de sentido entre a fonte (tubarão) e o alvo (advogado) no primeiro caso. A inversão não é possível porque há mudança de significação, considerando que o sentido é transferido de um domínio a outro de forma não equilibrada, isto é, um termo não assume exata e completamente os sentidos do outro.

Em sua estrutura, a metáfora se compõe, fundamentalmente, de dois termos. Para Glucksberg (1998), o tópico é aquilo de que falamos e o veículo é o termo a partir do qual a analogia é criada. As propriedades do veículo são atribuídas ao tópico com base nas dimensões do próprio tópico e assim o elemento-tópico passa a ser incluído na categoria do veículo (KOGLIN; SOUZA, 2008). Há, portanto, uma relação cruzada quanto à denominação fonte e alvo, em que a metáfora é mapeamento entre domínios conceituais, de modo que nossos conhecimentos preexistentes do domínio fonte são levados ao domínio alvo, por meio de inferências. Para Oliveira (1997), diversos fatores contribuem para a interpretação de uma sentença metafórica, sendo a sintaxe um deles.

A grande mudança de paradigma no que concerne aos estudos da metáfora foi a passagem da concepção tradicional de comparação

implícita como um mero fenômeno de linguagem à concepção da metáfora como expressão do pensamento, com valor cognitivo. Para Lakoff e Johnson (2002), o nosso pensamento é metafórico. Em sua concepção é possível observar a consolidação teórica da ruptura do enfoque objetivista do qual a metáfora fez parte por muito tempo, visto que a metáfora mudou “do *status* de uma simples figura de retórica para o de uma operação cognitiva fundamental” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 13). A conceituação de metáfora é ainda a de compreender e experienciar uma coisa em termos de outra (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 48). O método de análise desses teóricos se dá por meio de expressões linguísticas e da inferência de um sistema conceitual metafórico, o qual é subjacente à linguagem. A base para tal concepção é o estudo da metáfora do conduto, de Reddy (1979, 2000).

Os enfoques dados à metáfora priorizam a análise na sua manifestação verbal. É preciso esclarecer, no entanto, que, “como interação entre dois conceitos dissimilares, a metáfora permeia nosso ambiente. Ela surge em diversas vestimentas visuais, gestuais, auditórias e lingüísticas” (SOUZA, 2004, p. 51). Metáfora é um recurso comunicativo e, quando manifestada por meio de cores, facilmente pode ser vista como um ornamento.

Glucksberg (1995, 1998, 2001) e Glucksberg e Haught (2006) propuseram uma nova abordagem da metáfora. Para eles, a metáfora quer dizer aquilo que ela efetivamente diz; criam-se, porém, novas categorias a partir das já existentes, sua compreensão se dá por processos de categorização. Retomando o exemplo *Meu advogado é um tubarão*, é possível observar que determinados traços do veículo (um tubarão) passam a existir no tópico (meu advogado). São propriedades do tubarão no seu significado literal: cruel, predatório, agressivo, tenaz, nadador rápido, tem barbatanas, dentes afiados, pele, guelras. As propriedades que passam a existir no tópico, associadas ao significado metafórico de tubarão, são crueldade, predatorialidade, agressividade e tenacidade.

A perspectiva adotada para o estudo das metáforas nas cores será a de asserção categorial, envolvendo mais de um domínio conceitual. Para exemplificar, tomaremos a manifestação da metáfora *Preto é luto*.⁴ Assim, tem-se o veículo (luto) que oferece as características que passam a existir no tópico (preto). Verbalizando alguns sentidos que o luto pode

⁴ Faço referência à representação social das cores, por isso preto é cor, embora efetivamente não o seja a menos que se refira a pigmento (conforme seção 2.4.1).

transmitir, mencionam-se tristeza, dor, angústia, pessimismo, perigo, morte, trevas, maldade, ausência, vazio, solidão, silêncio, entre outros. Guardado o contexto, preto também pode receber traços de discrição, respeito, elegância, nobreza, distinção, masculinidade, conforme se pode observar nas pequenas amostras abaixo.

a) *A situação tá preta*: atribuem-se à cor preta traços como dificuldade, perigo, valores que definem a situação.

b) *As ruas ficaram pretas de gente*: atribuem-se à cor preta características salientes do contexto, isto é, ruas lotadas.

c) Imagem do filme *Morte no funeral*: ao preto das vestimentas atribuem-se conceitos como luto, morte, tristeza.



Figura 1 – Imagem do filme *Morte no funeral*: traje preto no funeral: luto

d) Imagem do filme *MIB: homens de preto*: ao preto das vestimentas atribuem-se conceitos como discrição, respeito, elegância, distinção, masculinidade.



Figura 2 – Imagem do filme *MIB: homens de preto*: traje preto no trabalho: discrição

Optou-se pela ampliação de um conceito de metáforas verbais, considerando que os estudos de metáforas visuais encontrados não contemplam a perspectiva de que a metáfora nas cores significa exatamente o que manifesta, sendo o signo cor compreendido por um processo de tradução e criação de uma nova categoria, recebendo traços salientes do contexto em que ela aparece.

No que concerne aos estudos da metáfora visual, duas categorias foram descritas por estudiosos, conforme Henle (apud SEITZ, 1998): 1) metáforas com similaridade qualitativa direta; e 2) metáforas com estruturas similares. Têm-se como exemplos marcas de azul em um mapa que indicam água, uma similaridade qualitativa, e o próprio mapa denota uma relação espacial com o mundo real, uma estrutura similar. Não se acredita, porém, que as metáforas visuais comportem sempre traços de similaridade.

Para a teoria cognitivista da metáfora, com enfoque nas metáforas não verbais, compreender “metáfora envolve transferência de propriedades entre sistemas de símbolos” (GOODMAN, 1976 apud SEITZ, 1998). Conforme exposto anteriormente (seção 2.1) e considerando a perspectiva peirceana de signo, os símbolos mencionados por esse estudioso são chamados de modo geral de signos. Observa-se, por exemplo, que a cor vermelha no esmalte de unha, caso

queira comunicar, é símbolo de sensualidade, de sedução; na mancha vermelha no asfalto, é indício de acidente com vítima.

As cores não são analisadas dissociadas do contexto em que elas estão inseridas e não são os únicos elementos metafóricos das sequências analisadas; elas por si só, porém, têm uma carga importante de informações que pode ser traduzida pelo espectador quando interpretada a sua intenção de uso.

2.2.1 Metáfora e cor-pigmento

As cores, quando elemento significativo de linguagem, comportam informações metafóricas em determinados contextos. Sabe-se que os valores culturais atribuídos às cores se manifestam, por exemplo, mas não só, nos costumes sociais, que interferem nas escolhas (na cultura ocidental, por exemplo, preto é a cor do luto, já na cultura oriental, é o branco a cor usada nas manifestações de morte). Conforme Farina, Perez e Bastos (2006, p. 87), “em determinadas culturas, é hábito diferenciar, através da cor, as vestes das mulheres mais idosas das vestes usadas pelas mais jovens”.⁵ Tal característica já foi notada por Goethe (1940, 1993) em sua doutrina das cores, quando expôs que “o caráter da cor da roupa tem a ver com o caráter da pessoa. É possível, desse modo, observar a proporção das cores isoladas, relacionando-as a feições, idade e posição social” (GOETHE, 1993, p. 152).

As cores participam na diferenciação dos sexos. Na atual cultura ocidental já é possível observar o enfraquecimento desses hábitos sociais. A mudança pode ser assinalada pela “invasão de cores na roupa masculina, o que até há bem pouco tempo se reservava às roupas femininas” (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p. 87). Um exemplo é o cor-de-rosa, que recebeu, durante muito tempo, atribuições ligadas ao feminino e, quando usado por homens, carregava uma forte carga de feminilidade/homossexualismo, tendência que vem desaparecendo.

Os significados das cores derivam de hábitos sociais estabelecidos por um longo tempo e orientam inconscientemente inclinações individuais. Baseando-se no quadro proposto por Farina, Perez e Bastos (2006), são perceptíveis algumas manifestações sociais

⁵ Acredita-se que se trata da cultura ocidental, visto que a obra em questão está inserida no contexto de publicação brasileiro. O autor não faz menção a exemplos.

impregnadas de valores culturais; é o caso no vestido de noiva, de cor branca, para informar pureza. O sangue, sinalizado pelo vermelho, significa calor, dinamismo, ação e excitação. O cor-de-rosa para menina e o azul para menino nos enxovais de bebês expressam, respectivamente, graça e ternura, e pureza, fé e honradez.

A informação contida na cor expressa significados enraizados na cultura de um povo. Podem-se citar, para o Brasil, algumas expressões linguísticas frequentes que definem metaforicamente estados emocionais ou situações vividas pelos indivíduos.

De repente, a situação ficou *preta*;
 Fulano estava *roxo* de raiva;⁶
 Ela sorriu *amarelo*;
 O susto foi tão grande, que ela ficou *branca*;
 Estava *vermelha* de vergonha;
 A imprensa *marrom* insistia em publicar suas histórias;
 Estou *verde* de fome;
 Ela vivia em um mundo *cor-de-rosa* (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p. 87).

Em uma análise mais consistente das acepções da cor vermelha, Guimarães (2004, p. 117) aponta a coexistência de significados opostos, “como violência e paixão ou guerra e amor, convivendo na mesma cor”, mas não na mesma manifestação. Kandinsky (apud GUIMARÃES, 2004) relacionou vermelho a fogo e sangue, pois esse pode produzir uma sensação penosa, até dolorosa. Visto por outro prisma, o vermelho é a cor do amor divino. Guimarães (2004, p. 118) aponta que “o vermelho buscará toda a sua força no sangue de Cristo”, caracterizando-se como a cor do Pentecostes e do Espírito Santo, na cultura cristã. Esse mesmo vermelho está presente na nossa sociedade como a cor do sangue da vida, pode ser vista na Cruz Vermelha Internacional, da medicina curativa. É também usada na fita vermelha, símbolo da campanha de luta contra a Aids, comportando ainda conceitos como de prevenção e de solidariedade. O amor é simbolizado pelo coração vermelho. A maçã do Paraíso é vermelha; é a cor do pecado, do vinho e das vestimentas de Baco, sendo a cor de Dionísio, na cultura pagã, a cor da sensualidade, do erotismo, da paixão e do fogo. Vermelho da proibição, do perigo. Os prostíbulos recebem a designação de “casa da luz vermelha” devido às

⁶ Em algumas regiões, pode-se ouvir a expressão “*azul* de raiva”.

luzes vermelhas que os iluminam. Essa cor é a punição máxima nos jogos de futebol e é usada para assinalar a correção de provas, de anotações de advertência e de nota abaixo da média. Vermelho é a cor da guerra, de Marte, do manto de São Jorge, que, por sua vez, remete ao sangue derramado, à representação do crime e da violência. Representa também as chamas do inferno e da mulher impura (menstruação), na tradição judaico-cristã. As provocações nas touradas são feitas com um pano vermelho. Como cor da revolução, desde 1871, na Comuna de Paris, o vermelho indica comunismo e a posição política de esquerda. E não se esgotam aqui as representatividades que essa cor pode assumir.

São inúmeras as manifestações das cores. Cada nova ocorrência da cor é uma nova oportunidade de se estabelecer um ato comunicativo, e quanto mais programada e intencional ela for, maiores serão as chances de se concretizar como elemento significativo de linguagem. Para tanto, é preciso que um interlocutor/espectador processe e compreenda as metáforas das cores, a partir de um processo tradutório.

Dentre essas diversas atuações em que a cor pode se manifestar, esta pesquisa vai deter-se na função signo que constrói texto metafórico e, levando em conta que texto é sempre cultural, o elemento cor também será visto sob esse ângulo, haja vista a representação metafórica que a opacidade assume no elemento cor branco. Segundo Silva (2003, p. 4), branco

é a imagem da síntese operada pela recepção das mil e uma informações coloridas que a cada instante afetam nossas retinas, deixando-nos cegos, impossibilitando-nos de distinguir os constituintes do real, que se torna opaco. As conseqüências desse mal-branco [em *Ensaio sobre a cegueira*] são radicais; a incerteza quanto ao espaço condena os doentes a perderem a capacidade de representação e a modificar hábitos os mais interiorizados. A presença – fundamental na relação entre os homens – é percebida de forma completamente diferente do normal.

É preciso admitir que, para compreender tais atuações metafóricas, operam processos tradutórios que podem ficar comprometidos, caso aqueles que participam da interação não compartilhem repertório dessa representação sígnica.

2.3 TRADUÇÃO

Os Estudos da Tradução, área que se dedica às abordagens teóricas sobre a atividade, surgiram a partir das experiências práticas de tradutores. Estudiosos e teóricos que se dedicam à compreensão da atividade tradutória estabeleceram algumas premissas para tratar de sua abordagem: tradução é uma prática social comunicativa; o conceito de tradução é bem mais amplo do que a simples passagem de uma língua à outra; e tradução é sempre possível (BATALHA; PONTES, 2007, p. 10).

Seguindo as mesmas bases, tenta-se demonstrar que a tradução possui características como todo ato de comunicação exige o ato da tradução; não obrigatoriamente há envolvimento de diferentes línguas; a compreensão de textos se dá a partir de processos tradutórios, sendo os textos sempre passíveis de serem traduzidos, ainda que nem sempre a tradução seja realizada.

Conforme proferiu Jorge Wanderley (apud BATALHA; PONTES, 2007, p. 9), em conferência no Instituto de Letras da UERJ, “toda operação intelectual envolve a questão da tradução”. Produzir e compreender metáforas é uma operação intelectual e exige, portanto, tanto do emissor quanto do receptor, o exercício da tradução.

Jakobson (2001) foi o primeiro teórico a relatar em seus estudos que existem processos tradutórios que vão além da transposição de uma língua à outra. A tradução interlinguística, essa que envolve mais de uma língua, que pode ser chamada também de tradução propriamente dita, consiste em interpretar signos verbais por meio de signos em outra língua. A tradução intralinguística ocorre na mesma língua, sendo a interpretação dos signos verbais através de signos também verbais, porém diferentes dos primeiros. Ele também descreveu o modelo intersemiótico, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.

Para este estudo, infere-se que o caminho inverso, ou seja, a interpretação dos signos não verbais por meio de sistemas verbais, também se insere na tradução intersemiótica. Quer-se demonstrar que a linguagem das cores, um sistema de signos não verbais, demanda tradução para ser compreendida, sobretudo quando se faz uso da cor intencionalmente escolhida e sendo sua utilização feita com vistas a transmitir, de maneira metafórica, uma informação. Observa-se também que nem toda manifestação da cor constitui linguagem e que a compreensão dessa linguagem metafórica não implica necessariamente

verbalização. Compreender a metáfora significa dizer que ela é verbalizável, podendo ou não haver a sua recriação⁷ linguística.

As origens do termo “tradução” datam do século XVI, tendo surgido para denominar a atividade de operação mental do intérprete, o responsável por fazer a ponte entre um texto difícil e o acesso a um mundo estrangeiro (BATALHA; PONTES, 2007). Traduzir não é tarefa fácil. Acreditava-se até bem pouco tempo em certa facilidade da tradução, na ideia de que bastava ter bons conhecimentos em uma língua estrangeira para se poder traduzir bem. Não é verdade. Como bem ressaltam Batalha e Pontes (2007, p. 11), “o ato tradutório envolve não só o autor e o texto original, mas também toda a cadeia que vai desde o autor do texto de origem até o receptor do texto traduzido”.

O texto não é necessariamente verbal para esta pesquisa de dissertação. Via de regra, o termo “texto” aqui utilizado envolve subjetividades linguísticas. Traduzir um texto é compreender suas informações verbais ou não, pois

a prática do tradutor não está isenta de decisões que ultrapassam a simples esfera do conteúdo linguístico e implica escolhas pessoais, modelos críticos e poéticas, predominantes ou não, de uma determinada época (BATALHA; PONTES, 2007, p. 12).

A evolução dos estudos da tradução faz com que tal disciplina interaja cada vez mais com outras áreas de conhecimento, impulsionando estudos de outros campos de pesquisa correlatos, como se pode observar de modo geral nos estudos da linguagem e nos estudos culturais; aqui se pode mencionar ainda a participação da tradução na semiótica.

2.3.1 Da história da teoria da tradução à compreensão como tradução

Durante toda a história da tradução, é possível observar conflitos quanto à teorização da prática da atividade. Discussões sobre temas

⁷ Tomando por base os estudos de Travaglia (2003) e ampliando o conceito de texto adotado pela autora conforme o que se entende por texto nesta pesquisa, pode-se estabelecer uma analogia entre retextualização e o que denominamos de recriação.

como tradução literal ou fidelidade à forma, ou tradução livre, priorizando sentido e conteúdo, sobretudo com relação a textos literários e religiosos, ocuparam, e ainda ocupam, tempo e dedicação de muitos teóricos.

Bassnett, que publicou *Estudos da tradução: fundamentos de uma disciplina*, assume que é um grande perigo apresentar uma periodização ou compartimentalização da história literária. A autora afirma que o campo dos estudos da tradução é fértil para futuras investigações e certos conceitos de tradução que prevalecem em diferentes épocas existem e podem ser documentados, mas que

esses estudos de tradutores e traduções do passado têm-se concentrado mais na questão da influência, no efeito do produto na língua de chegada sobre um dado contexto cultural, do que nos processos envolvidos na criação desse produto e sobre a teoria subjacente à criação (BASSNETT, 2003, p. 79).

A estrutura proposta por Bassnett para fundamentar a história da tradução se dá por linhas de abordagem, mostrando concepções como a de tradução literal e a de tradução do sentido e seus (re)aparecimentos com diferentes graus de ênfase desde os romanos até o século XX, passando pela tradução da Bíblia, pelos primeiros teorizadores, pelo Renascimento, pelo Romantismo, entre outros momentos.

Furlan (2003, 2005a, 2005b) realizou um estudo que abrange a época clássica romana até o Renascimento, um longo período da história com poucos registros sobre a prática da tradução. Os precursores dessa história são assim considerados por terem deixado registros, muitas vezes nos prólogos e comentários de suas próprias traduções. Desse período, que gira em torno de 18 séculos, destacam-se grandes nomes como Cícero, Horácio, Jerônimo, Lutero, Dolet, Du Bellay, Bruni, Humphrey, Chapman, entre tantos outros que colaboraram com a bibliografia sobre teoria, prática e história da tradução.

Para Steiner (2005), um grande nome dos estudos da tradução, o período supracitado compõe apenas o primeiro momento de uma proposta que distribui a história da teoria da tradução em quatro períodos. Para ele, o segundo momento é marcado pela teoria e pela investigação hermenêutica, iniciado por Schleiermacher e seguido por Schlegel e Humboldt. Outros nomes desse período são Goethe, Schopenhauer, Arnold, Valéry, Pound, Benjamin, Ortega y Gasset. Esse

período é marcado pela teorização própria para a abordagem da tradução e se estende até a publicação *Sous l'invocation de Saint Jerome*, de Larbaud (1946).

O terceiro momento é o chamado período moderno e contempla também os escritos sobre tradução automática. Com a aplicação de teorias linguísticas e da estatística à tradução, proliferam-se revistas e publicações sobre o assunto. São representativos do período textos de autores como Fedorov, Brower e Arrowsmith e Shattuck. Muitas pesquisas de abordagens lógica, contrastiva, literária, semântica e comparativa ainda estão sendo desenvolvidas, o que leva o autor a afirmar que, “sob muitos aspectos, estamos ainda nesta terceira fase” (STEINER, 2005, p. 261).

O quarto período parece ser este em que estamos inseridos, mesclando os estudos de diferentes áreas, caracterizando a tradução como uma prática cada vez mais interdisciplinar. Para Steiner (2005, p. 261), desde o início da década de 1960, observa-se “um retorno à hermenêutica, a investigações quase metafísicas sobre tradução e interpretação”.

Traduzir implica compreender e todo ato de compreensão demanda tradução. Conforme Plaza (2008, p. 18), a partir dos estudos de Peirce, quando se está pensando, também se está traduzindo aquilo que se tem presente à consciência, podendo ser imagens, sentimentos ou concepções, em outras representações. Essa noção de tradução é que nos interessa, pois se acredita na tradução como processo, no qual estão envolvidos desde a recepção, seguida de percepção e de processos de interpretação que participam da compreensão, até a possível recriação das metáforas aqui exploradas pelo elemento cor.

2.4 PERCEPÇÃO E COR

Fenômenos psicológicos são envolvidos na percepção. Sternberg (2008, p. 117), discorrendo sobre percepção e ilusões perceptuais, diz que “aquilo que sentimos (em nossos órgãos sensoriais) não é necessariamente o que percebemos (em nossas mentes)”. Com base em um conjunto de processos é que se torna possível reconhecer, organizar e entender as sensações recebidas dos estímulos ambientais e configurar assim o que se denomina percepção.

Ao se tratar desses processos, é preciso considerar que os nossos sentidos estão envolvidos; assim participam a visão, a audição, o olfato, o paladar, o tato e, ainda, o sentido cinestésico e o orgânico.

As pesquisas sobre o assunto enfatizam a percepção visual, justificando-se para tal que o ser humano se utiliza predominantemente desse sentido para sua relação com o mundo, também sendo esse o sentido mais acurado no homem (BARBER; LEGGE, 1976; SIMÕES; TIEDEMANN, 1985; STERNBERG, 2008). As cores, um dos eixos norteadores desta pesquisa, são informações recebidas através da percepção visual, uma modalidade que considera o sentido específico da visão.

2.4.1 Denominação das cores

A percepção e o processamento de informações são de natureza individual, ainda que a concepção e a denominação das cores sejam delineadas culturalmente. Conforme Farina, Perez e Bastos (2006, p. 14), “a cor é uma linguagem individual. O homem reage a ela subordinado às suas condições físicas e às suas influências culturais”. Visto que compartilhamos de informações culturais e sociais, aquilo que recebemos de maneira geral torna-se uma linguagem individual, frequentemente compartilhada.

No grande espectro óptico, há formação de cerca de 10 milhões de cores. Entretanto, a percepção cromática humana abrange somente as sete cores do espectro solar e suas variações, conforme se pode observar na ilustração do espectro visível humano a seguir.

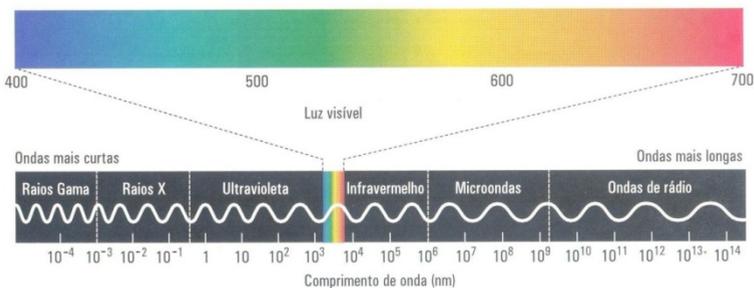


Figura 3 – Espectro visível humano
Fonte: Kolb e Whishaw (2002, p. 281).

A cor-luz só existe em função de um indivíduo que a percebe, da existência de luz e de um objeto que a reflete. A cor é uma sensação gerada por raios de luz no órgão da visão, não tendo existência material.

As cores, por se tratarem de realidades sensoriais, atuam sobre a emotividade humana. Assim surge, portanto, a denominação de cores quentes e cores frias (GUIMARAES, 2004). O vermelho, o laranja e pequena parte do amarelo e do roxo são chamados de quentes, pois tendem a dar sensação de proximidade, calor, densidade, opacidade e secura e são estimulantes. As cores frias integram grande parte do amarelo e do roxo, o azul e o verde, parecem distantes, leves, transparentes, úmidas e aéreas e são calmantes.

Em nossa sociedade, o nome da cor pode ter mais valor do que a própria cor percebida. É muito difícil, porém, dissociar o nome da cor de sua percepção, e o fato de nomearmos a cor percebida, pelo menos em nossa mente, é quase incontrolável.

Participam na nomeação das cores o cérebro, os códigos linguísticos e os códigos culturais. Para esta pesquisa, os aspectos relacionados à cultura e sua relação com as cores têm maior relevância, pois é o sistema de códigos socialmente compartilhado que faz uma informação expressa de modo intencional através de determinada cor constituir-se como metáfora.

Uma análise das cores feita pela dimensão cultural nos mostra que, independentemente dos aspectos físicos que determinam a existência de um espectro óptico de luz visível, nomeamos uma variedade maior de cores e atribuímos a elas valores socioculturais. Assim, consideram-se cores o branco e o preto, por exemplo.

As cores, quando escolhidas com a intenção de comunicar, se configuram como signos de sua própria linguagem. A recepção e a percepção/processamento desses signos podem desencadear processos de interpretação e compreensão das informações subjacentes a eles, caracterizando a tradução da linguagem metafórica nas cores. Mas, para que a cor carregue consigo informações, sua manifestação deve ser elemento significativo e quase sempre intencional de linguagem.

Após terem sido apresentados os conceitos que fundamentam as metáforas nas cores, tratar-se-á de analisar algumas seqüências fílmicas nas quais as cores são utilizadas com vistas à comunicação, constituindo, portanto, elemento significativo e intencional de linguagem. No próximo capítulo, apresenta-se o filme *Ensaio sobre a cegueira*, que dá base às análises desta pesquisa, e exibem-se, analisam-se e discutem-se ocorrências de metáforas nas cores branca e preta.



3 APRESENTAÇÃO, ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS

Neste capítulo, busca-se apresentar e descrever qualitativamente o elemento cor na linguagem cinematográfica, presente e ilustrado nas sequências escolhidas da obra fílmica, ressaltando as articulações na ocorrência das metáforas da cegueira expressas nas cores branca e preta. Foram tomados como critérios a ocorrência da metáfora nas cores e os processos tradutórios nas tensões presentes nas sequências fílmicas. Obedeceu-se também ao encadeamento cronológico da obra, sequência linear de surgimento, pois se quer situar e demonstrar o uso intencional da tensão do elemento cor branco e preto presente em tais recortes, que permitem perceber a passagem de uma cor à outra e a representação metafórica de cada uma delas, quer isoladamente, quer no contraste – não na oposição – entre elas.

Assim, foram identificadas e selecionadas 25 sequências do filme para descrição e primeira análise, detendo-se, posteriormente, em apenas oito dessas sequências, que se caracterizam por representar todas as demais.

3.1 A CEGUEIRA BRANCA

Uma cegueira luminosa, branca, surge e contagia pouco a pouco uma cidade inteira. É luz para mostrar o que não se consegue ver. O não ver para mostrar visão. Seria, então, o excesso de visão uma cegueira? Há tanto para ser visto que se acaba por não ver. A representação dessa cegueira não poderia ser a privação de visão – cegueira preta –, ausência de luz. Saramago, em seu livro *Ensaio sobre a cegueira*, descreve a condição e as relações dos seres humanos em sociedade, em interação, em negociação com vistas à sobrevivência. O mesmo o faz, por meio da linguagem sincrética e catalisadora do cinema, Fernando Meirelles em obra homônima que se propõe a retextualizar a obra literária.

Para esta pesquisa, analisam-se as ocorrências de mensagens metafóricas expressas nas cores. Tomam-se, como objeto da análise, fragmentos do filme adaptado da obra de Saramago *Ensaio sobre a cegueira*. A obra literária não foge às características próprias do escritor português: o modo peculiar de escrever, com frases e períodos longos e escassez de pontuação.

A adaptação e a criação audiovisual da obra são fiéis ao original no que diz respeito ao encaminhamento dado aos personagens e à reação do espectador idealizada no momento de criação da obra, com respaldo dado pelo próprio Saramago, quando disse: “Fernando, eu me sinto tão feliz hoje, ao terminar de ver este filme, como quando acabei de escrever o *Ensaio sobre a cegueira*”, manifestação de Saramago após a exibição da película a ele e a sua esposa, Pilar, no cine São Jorge, em Lisboa (*Cegueira, um ensaio*, 2010, p. 140). Saramago assume que o filme não é espelho de seu livro e que nem poderia ser, pois cada pessoa tem uma sensibilidade diferente. Ressalta-se que, no cinema, o núcleo é visual e a história vai se consolidando mediante as ações dos personagens, já no livro há um narrador que descreve os cenários, conta pensamentos e expõe os sentimentos dos personagens. Considerando que a linguagem dos textos é diferente, compreende-se por que aspectos da obra literária não são abordados no filme. Algumas das características salientes do livro, mantidas na obra fílmica, apontam para personagens sem nome que são identificados por meio de profissão, parentesco ou característica física marcante. Não existem marcas temporais ou espaciais no romance, o leitor é levado à percepção de que a história poderia se passar no presente ou em qualquer outro tempo, em qualquer lugar do mundo, ou ainda, de que a história poderia se repetir diariamente, conforme apontam Percio e Oliveira Filho (2009).

A opção pela linguagem fílmica, para esta pesquisa, se deu pelo interesse em investigar a metáfora em contexto que não o verbal, propondo assim uma reflexão acerca da metáfora visual, tendo como ponto de partida os estudos linguísticos e buscando uma imbricação com as artes visuais.

O filme *Ensaio sobre a cegueira* (2008), do diretor Fernando Meirelles, baseado, portanto, no enredo do romance, conta a história de uma inédita e inexplicável epidemia de cegueira que atinge uma cidade: a chamada “cegueira branca”, visto que as pessoas atingidas passam a ver apenas uma superfície branca, leitosa. Inicialmente, a doença surge em um homem no trânsito e, aos poucos, se espalha pelo país. À medida que os afetados são identificados, colocados em quarentena e submetidos a serviços muito precários oferecidos pelo Estado, as pessoas passam a ter de lutar por suas necessidades básicas, expondo seus instintos primários. Nessa situação, a única pessoa que enxerga com os olhos é a mulher de um médico, que, juntamente com um grupo de internos cegos, tenta preservar traços de humanidade até o fim do filme.

A manifestação da cor branca possibilita a expressão da metáfora mais saliente da obra. A percepção das cores branca e preta constitui elemento significativo de linguagem em momentos importantes, mas, como se ressalta ao longo da pesquisa, nem sempre que há ocorrência dessas cores sua manifestação é metafórica.

A cegueira, que socialmente é vista como ausência de luz, de visão, como escuridão, tal como fechar os olhos, é, neste filme, representada pela claridade, por uma luz branca, uma visão leitosa, constituindo uma intrigante metáfora a ser analisada.

Dada a relevância da trama na expressão da metáfora da cegueira, inicia-se essa apresentação, seguida de discussão, descrevendo as sequências fílmicas em que a cor branca é saliente, procedendo a uma análise de cada uma delas, para em seguida discorrer sobre a cor preta e posteriormente articulá-la à cor branca, obedecendo à cronologia das ocorrências de suas tensões ao longo do filme.

Iniciado o filme, as imagens sequenciais apresentam o movimento do trânsito de uma grande cidade. O vermelho e o verde dos semáforos indicam o movimento do trânsito que anda e que para. Aqui os ruídos também são elementos salientes da linguagem cinematográfica, marcam a movimentação e a parada dos carros. Entretanto, ainda que sejam elementos significativos, não são o foco desta pesquisa (00h00min30seg).⁸ Imagens aéreas da cidade aproximam do espectador os carros que circulam conforme o ritmo do tráfego. Neste momento, um dos carros arranca e para inusitadamente. Os demais motoristas, que têm a passagem impedida pela situação, reagem, buzina (00h01min30seg). Os passantes mais atentos param, olham, aproximam-se, tentam compreender. Um senhor se aproxima – outros também têm a mesma reação –, bate no vidro, faz perguntas e oferece ajuda. Tomando conhecimento de que se trata de uma cegueira repentina, outro passageiro se predispõe a dirigir para o cego seu carro até a residência que já não está longe. Os pedestres ajudam, com bastante dificuldade, a colocar o cego no banco do passageiro e começam a se dispersar. Neste momento, o cego, um rapaz jovem de traços orientais, já sentado ao lado do motorista, fecha os olhos e vê branco (00h03min25seg). Recorta-se a primeira sequência a ser analisada –

⁸ Os tempos indicados entre parênteses dizem respeito à localização temporal das sequências no filme.

sequência 1⁹ –, o surgimento da cegueira branca marcada pela experiência desse homem que tem a visão comprometida por uma nuvem branca, por um mar de leite que impossibilita sua acuidade visual. Ao longo do caminho para a casa, o mesmo artifício é utilizado mais vezes, marcando a cor branca na linguagem cinematográfica como elemento na representação da cegueira. Há intromissões de luz branda, pouca luz, para marcar o contraste com a descrição da cegueira, expressa também verbalmente, bem como para marcar o movimento do carro por ruas abertas e caminhos cobertos.



⁹ Em razão da estaticidade da linguagem verbal escrita e de seu veículo, neste caso a folha de papel, fica-se impedido de apresentar ao leitor a sequência filmica que respeitaria o traço fundamental da linguagem cinematográfica: as imagens, a fotografia em movimento. Assim, assumindo a restrição da linguagem e do meio de que aqui se dispõe, sempre que se quiser mostrar ao leitor sequências do filme, optar-se-á por apresentar sequências de *frames* em fotografia.



Figura 4 – *Frames* da primeira ocorrência da cegueira branca: sequência 1 (00h03min25seg)

Fonte: *Ensaio sobre a cegueira*, 2007.¹⁰

Interessam-nos, neste momento, as intervenções brancas, que são o primeiro contato com as metáforas visuais ricamente descritas e exploradas na obra literária e posteriormente representadas no filme. Essa primeira aparição da metáfora marca um espaço de questionamento, de estranhamento, de uma cegueira diferente que surge de forma inesperada.

Esse mesmo homem é levado de táxi pela esposa, uma mulher elegante também de traços orientais, a um consultório oftalmológico (00h08min05seg). O caso é atendido como prioridade, provocando reações nos pacientes que aguardavam na sala de espera lotada. A avaliação de rotina constata que não há nenhuma anomalia fisiológica causadora de cegueira. Há um enquadramento do fundo do olho do paciente, abrindo luzes brancas muito claras do aparelho que realiza o exame, o que remete novamente à reflexão sobre a cegueira branca.



¹⁰ Todas os outros *frames* do filme *Ensaio sobre a cegueira* foram retirados da mesma fonte.

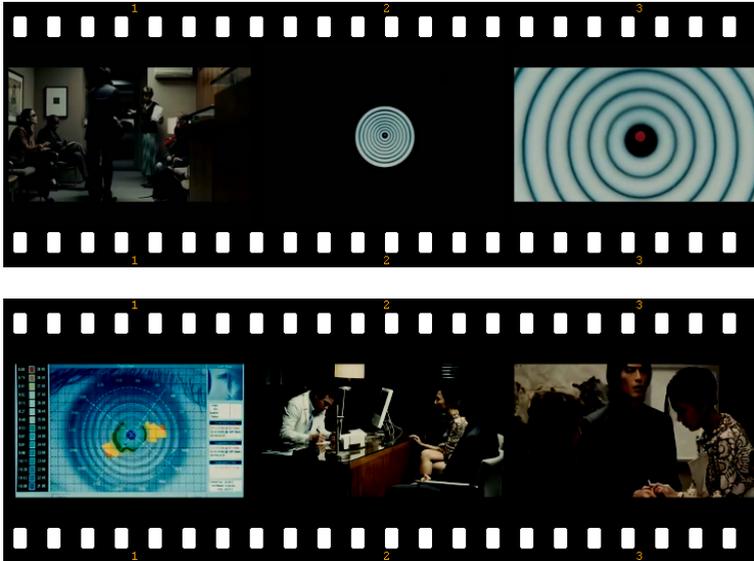


Figura 5 – Frames da consulta oftalmológica do primeiro cego: sequência 2 (00h08min05seg)

O médico prescreve um encaminhamento e continua o atendimento de seus pacientes: um menino estrábico, uma garota de óculos escuros, um velho de venda preta. Posteriormente, os mesmos pacientes que aguardavam atendimento também ficam cegos.

Nesse ínterim, há a ocorrência do segundo caso de cegueira: o passante que se dispôs a dirigir para o primeiro cego e que se aproveitou da situação para roubar o carro fica rotulado de ladrão (00h09min44seg). Nessa condição, esse homem se vê obrigado a evitar passar por uma barreira policial e abandona o carro. Sai andando pela rua escura, quando seus gemidos, acompanhados de um clarão de um farol de carro, seguido da ocorrência de um branco total da tela, conduzem à tradução da metáfora visual da cegueira e à cogitação de contaminação e de punição por ter roubado o veículo (00h10min24seg).

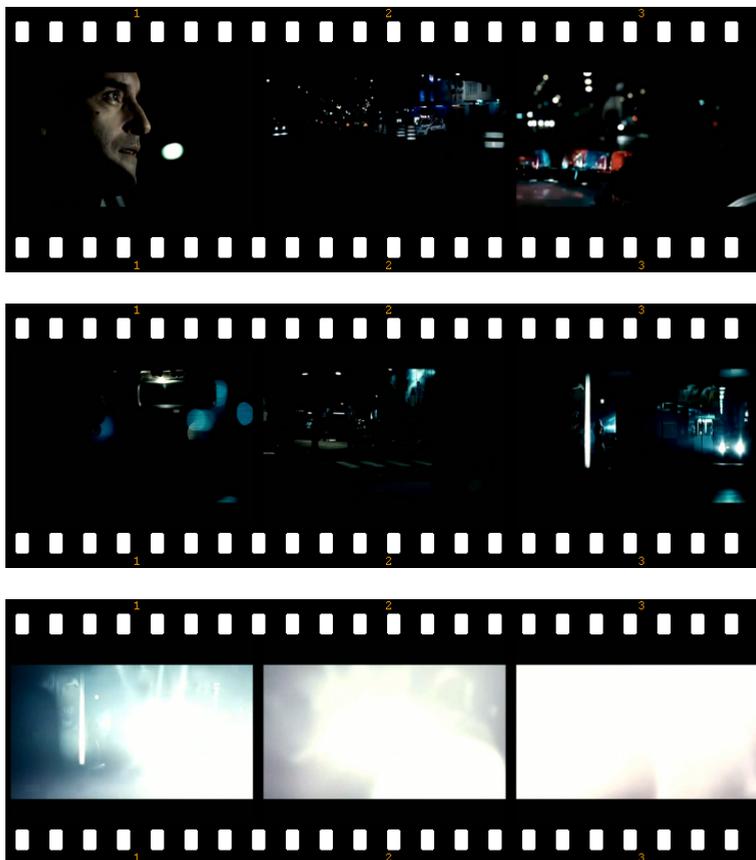


Figura 6 – *Frames* do segundo caso da cegueira: sequência 3 (00h09min44seg)

Considera-se também importante a sequência do médico no consultório – sequência 4 – pela incidência da cor branca como foco de atração, do ponto centralizador, pois ali estão reunidos os próximos cegos. A representação do elemento cor não aparece como dicotomia, oposição ou contraste porque ele não assume a configuração de outro sentido (00h10min39seg).



Figura 7 – *Frames* do médico atendendo em seu consultório: sequência 4 (00h10min39seg)

Após o expediente de trabalho, o médico continua pensando sobre o caso e conversa com outro especialista; em casa, divide com a esposa, na hora do jantar, suas hipóteses e, em seguida, se debruça em livros na busca por novas explicações (00h11min24seg).

Enquanto isso, ainda que tarde da noite, a grande cidade não para. Aqui, o olhar do filme é para a personagem que representa uma prostituta. Essa personagem, anteriormente atendida pelo mesmo médico, está numa farmácia usando óculos escuros e comprando medicamentos conforme prescrições médicas. A passagem dela pela farmácia – sequência 5 – é introduzida por uma tela branca que não é mais do que um piso cerâmico nesse ambiente alvo, tão branco, que seus atendentes, vestidos também de branco, ficam salientes ao olhar do espectador, especialmente aquele cuja cor da pele é negra (00h13min57seg).



Figura 8 – *Frames* da personagem que representa uma prostituta: sequência 5 (00h13min57seg)

Saindo da farmácia, a garota toma um táxi e se dirige ao hotel onde vai atender seu próximo cliente. No quarto do hotel, ao término do ato sexual, há um estranhamento, uma sensação nova, incompreensível: uma brancura visual afeta seus olhos (00h15min06seg).



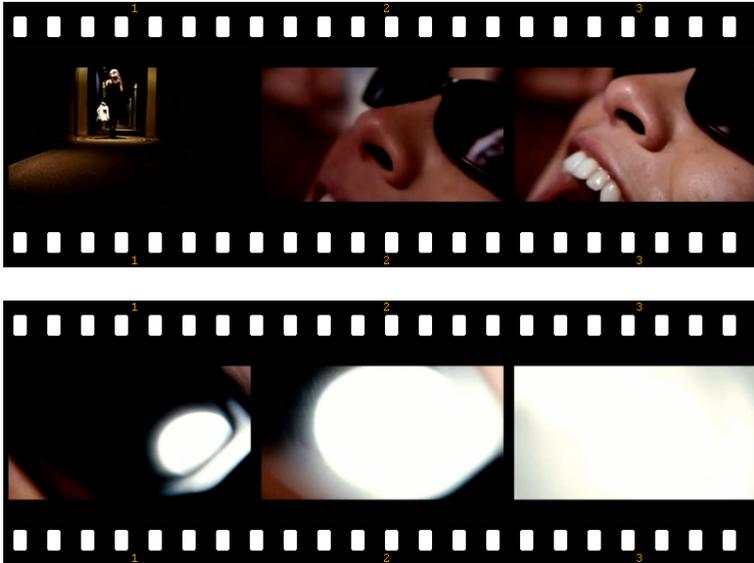


Figura 9 – *Frames* da personagem contaminada pela cegueira: sequência 6 (00h15min06seg)

Há um corte na sequência com a prostituta para retomar o ladrão anteriormente apresentado. Ele está acompanhado de um policial, à porta de uma residência que diz ser sua, e é ignorado pela mulher que atende a porta. Ela crê que esse homem, supostamente seu marido, está acompanhado de policiais por razões de violação da lei. Na verdade, o ladrão recebeu a ajuda dos policiais por ter sido tomado pela cegueira branca repentina, e não devido ao roubo (00h15min56seg).





Figura 10 – *Frames* do ladrão ajudado pela polícia: sequência 7 (00h15min56seg)

Retomando a sequência com a prostituta no hotel, ela tateia o chão do corredor em busca de suas roupas que foram ali jogadas pelo cliente ao ouvir dela que ficou cega. O desconforto com a nudez física é demonstrado pela tentativa de esconder o corpo, e a cegueira, explicitada verbalmente por “Eu não enxergo”, é a justificativa para deixar de se vestir e ir embora (00h16min28seg). Pode-se pensar em um constrangimento decorrente da situação experienciada por essa personagem, uma vez que está nua no corredor de um hotel.



Figura 11 – *Frames* da prostituta cega: sequência 8 (00h16min28seg)

Segue-se ao amanhecer: o médico acorda cego e outras pessoas são tocadas pela mesma cegueira branca, informação oferecida aos espectadores por meio de sequências marcadas pelo branco total da tela, recurso saliente da linguagem cinematográfica desta obra, que passa a ser recorrente e mais facilmente acessado, pois os processos de tradução se tornam repetitivos (00h17min23seg).



Figura 12 – *Frames* do médico cego: sequência 9 (00h17min23seg)

Os casos aumentam e o governo, visando ao bem público, decide recolher os sujeitos afetados e aqueles que tiveram contato com esses para que sejam imediatamente levados à quarentena no hospício, para investigação, ou isolamento, ou por preconceito. Um desses sujeitos, a esposa do médico, não é cego e, intencionalmente, decide acompanhar o

marido. Ela mente sobre seu estado de saúde, demonstrando perspicácia e solidariedade em relação ao parceiro (00h20min05seg).



Figura 13 – *Frames* da esposa do médico: sequência 10 (00h20min05seg)

Chegando ao local destinado, a mulher explora o espaço, tomando conhecimento de localização, distância, disposição dos leitos, para, então, se acomodar nas proximidades da entrada, pela qual, supostamente, chegarão os suprimentos (00h21min31seg). Discutindo sobre a vontade de permanência irrefletida da esposa não cega e os riscos aos quais ela está se submetendo, o casal é surpreendido com a chegada de novos prisioneiros (00h22min40seg).

À medida que novos infectados chegam – sequência 11 –, novas intromissões de telas brancas podem ser observadas e recebidas, mediante processos de tradução, metaforicamente (00h23min04seg).



Figura 14 – *Frames* da chegada de novos infectados no manicômio: sequência 11 (00h23min04seg)

Há, neste momento do filme, uma passagem de branco prolongada, marcando o reencontro de um casal, o primeiro cego e sua esposa: é como se a cegueira de um estivesse indo ao encontro da cegueira do outro, aglutinando-se (00h29min01seg).



Figura 15 – *Frames* do encontro do casal oriental: sequência 12 (00h29min01seg)

O número de internos já é considerável; as relações entre os personagens começam a se complexificar; as diferenças, as divergências e os conflitos eclodem. Essas tensões são mostradas no filme através dos diálogos, dos ruídos, das imagens e também, acentuadamente, das cores, que começam a perder luminosidade e brilho; as imagens tendem à ausência de cor, à opacidade, à escuridão (00h34min56seg). Nota-se a oscilação gradativa do claro/escuro nos episódios de chegada de outros, telas brancas, e de movimentação dos já internos, diminuição de luminosidade – sequência 13.





Figura 16 – *Frames da diferença claro/escuro: sequência 13 (00h34min56seg)*

Pode-se dizer que há passagem da predominância da metáfora na cor branca, que se sobressaiu até então, para a manifestação acentuada da cor preta, que marcará as atitudes mais instintivas do ser humano. Ainda que haja confraternização, aproximação, compartilhamento, os contatos humanos estão abalados, a melancolia, a tristeza e a desesperança dominam o ambiente, assim como a iluminação diminuída, acinzentada (00h36min01seg).

Notícias do mundo externo ao isolamento são contadas por um novo interno: a cegueira branca está fazendo mais vítimas. O portador dessas notícias é um homem negro que já possuía a visão de um dos olhos comprometida indicada pelo uso de uma venda preta em adição à visão do outro olho fragilizada em decorrência da catarata (00h38min00seg).



Figura 17 – *Frames do negro cego: sequência 14 (00h38min00seg)*

Nas sequências em que novos casos de cegueira branca são relatados por esse cego, percebe-se a proeminência de luminosidade, de clarão, de brancura, consolidando a metáfora visual da cor branca (00h38min27seg).



Figura 18 – *Frames* de novos casos da cegueira: sequência 15
(00h38min27seg)

Relatos de acidentes, de caos, da sociedade em sua totalidade ficando cega são narrados. As sequências fílmicas buscam construir um olhar para uma sociedade nula, vazia, abandonada por si mesma, mas que na verdade está isolada, que vê demais, sem ver aonde vai (00h39min43seg).





Figura 19 – *Frames* do impacto da cegueira na sociedade: sequência 16 (00h39min43seg)

Em um momento de reunião em torno do “radinho” de pilhas do personagem da venda preta, um pouco de música é compartilhada. Lágrimas se fazem presentes; não se sabe se de alegria ou de tristeza (00h40min32seg).

Logo em seguida, há um tempo de silêncio, marcado pelo fim da música. Então surge uma tela preta e ocorre a chegada de uma grande quantidade de cegos – sequência 17 –, depositados, jogados como objetos e empurrados uns pelos outros como se não fossem humanos, sob a pressão das forças policiais, que exigem dos cegos um senso de organização que já não pode ser cumprido, devido à debilidade que aquela cegueira causara. Alguns deles foram mortos como punição por suas atitudes desobedientes (00h42min19seg).



Figura 20 – *Frames* da chegada de novos cegos ao manicômio: sequência 17 (00h40min32seg)

Os internos que ainda mantêm um pouco de solidariedade ao próximo solicitam uma pá para enterrar os mortos. É nessa sequência que a esposa do médico mostra sua indignação e sua forte personalidade; uma cena marcada por luzes claras que evidenciam a oposição da situação da carceragem dentro e fora do manicômio (00h43min59seg).

A organização de uma nova sociedade começa a se consolidar, isto é, de um lado uma ala representada e liderada pelo médico, aparentemente democrática, tentando organizar uma distribuição justa tanto das tarefas (enterro dos mortos) como dos benefícios (a comida), e,

do outro lado, a estabilização de uma ala monárquica, comandada pelo automeado e autodenominado rei da Ala 3¹¹ (00h45min23seg).

A chegada da comida gera novos conflitos, e o rei da Ala 3, possuidor de uma arma, se declara proprietário de toda a comida e exige que os cegos das outras alas recolham todos os pertences de valor para, a partir daquele momento, trocar por comida (00h55min00seg).

Tentando confortar o médico, a prostituta se aproxima dele e o consola, dando início às sequências de carinho e de sexo entre eles, as quais são ilustradas em tela branca, com luzes muito claras e esfumaçadas, evidenciando carinho e lividez, quebrados subitamente pela chegada da esposa do médico, que enxerga a cena e se afasta. Logo depois, ela confidencia à prostituta que pode ver e pede para manter a informação em segredo (1h04min53seg).



¹¹ Os indivíduos acometidos pela cegueira branca e também aqueles que tiveram contato com os cegos e correm risco de contrair a doença foram colocados em quarentena no hospício e divididos em três alas, conforme a disponibilidade de leitos em cada recinto. A Ala 2, inicialmente, foi reservada aos ainda não cegos.



Figura 21 – *Frames* do conflito entre os cegos no manicômio: sequência 18 (00h43min59seg)

O conflito entre as alas já está declarado. A Ala 3 exige pagamento para a distribuição da comida; os pertences de valor acabaram; a exigência agora é que as mulheres usem seus corpos para satisfazer os desejos sexuais dos homens da Ala 3 e recebam comida em troca (1h07min43seg). A sequência é construída por meio da ausência de luz, o preto, em contraste com a luminosidade, o branco.





Figura 22 – *Frames da violência sexual: sequência 19 (1h07min43seg)*

Ainda que as mulheres tenham se submetido à troca (sexo por comida), a sequência mostra forte conotação de violência e de repulsa evidenciadas pelas expressões das mulheres que aceitaram a condição imposta (1h08min31seg). Neste momento, a passagem de uma ala à outra é marcada também pela luz, a princípio muito forte, evoluindo para uma luz de um escuro denso. Os atos sexuais terminam com a tela preta e a volta das mulheres carregando uma de suas companheiras nos braços, morta (1h12min24seg).





Figura 23 – *Frames* das mulheres carregando a companheira morta: sequência 20 (1h12min24seg)

O mesmo procedimento é aplicado para as mulheres da segunda ala. É quando a esposa do médico aproveita o momento para virar a situação. Ela invade a orgia e mata o rei a facadas. A guerra está decretada. A mulher do médico anuncia que pode ver. Enquanto os presos da Ala 1 resolvem se unir para armar um plano, uma das mulheres vai até a Ala 3 e atea fogo num travesseiro. O fogo se alastra, as pessoas começam a fugir. Alguns ficam presos. No pátio, a esposa chama pelos guardas e percebe que eles já não estão mais ali. Ela abre o portão, a tela fica completamente preta – sequência 21 – e ouve-se um grito de liberdade (1h28min23seg).



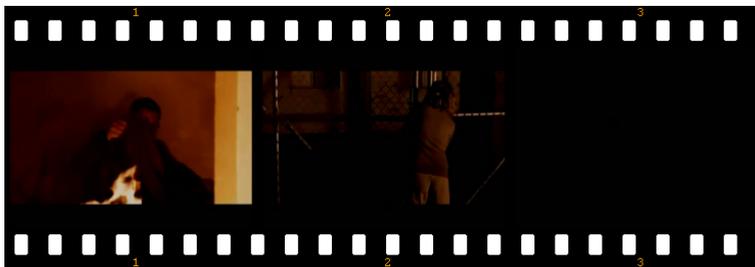


Figura 24 – *Frames* da morte do rei à liberdade: sequência 21 (1h28min23seg)

Saindo em direção à cidade, o grupo guiado pela mulher que pode ver se depara com o silêncio. A cidade está vazia; a desordem está espalhada por todos os lados; há pessoas dispersas que buscam desesperadamente por comida, por abrigo. O casal deixa seu grupo num estabelecimento e vai buscar comida, que é rara, pois os supermercados e armazéns já foram todos saqueados. Apesar dessa dificuldade, eles conseguem alguns embutidos em um depósito e também alguns agasalhos. A esposa do médico para e senta em uma escadaria para descansar. As lágrimas correm pelo rosto e um cão se aproxima, enxugando com a língua o rosto dela. Uma grande chuva começa. O grupo busca refúgio em uma igreja para passar a noite, e ela percebe que as estátuas estão todas com os olhos vendados (1h38min34seg).





Figura 25 – *Frames* da saída do manicômio: sequência 22 (1h38min34seg)

Seguem, na manhã seguinte, para a residência do casal, tomam banho e recebem roupas limpas. A noite seguinte é marcada pelo reconhecimento de relações de afeto entre eles. O momento é feliz, comemorado com comida e água. Estão reunidos o primeiro cego e sua esposa, a mulher que vê, o médico, a prostituta, que agora faz casal com o velho da venda preta, e também o menino estrábico.

Na manhã seguinte, tiram-se fotos e um café da manhã é preparado pela esposa do médico. Uma xícara de café, preto, e o leite, branco, sendo derramado sobre o preto introduz a predominância da tensão do preto para o branco. É o anúncio da alegria da volta do branco em detrimento do preto (1h50min).





Figura 26 – *Frames* da primeira refeição: sequência 23 (1h50min)

É também o momento em que o primeiro cego volta a enxergar – sequência 24 – e a esperança toma conta de todos ali reunidos, assim como preocupa o velho da venda preta, que sofre no mundo daqueles que veem o superficial, o exterior (1h50min).





Figura 27 – *Frames* do primeiro cego que volta a enxergar: sequência 24 (1h50min)

Aquela que nunca perdeu a visão, a esposa do médico, olha para o céu que alveja a tela, deixando-a branca por completo e questionando se será esse o seu momento de cegueira branca. Mas ela volta seu olhar à cidade e continua a enxergar, portanto o branco do céu não caracteriza uma metáfora de cegueira (1h51min29seg).

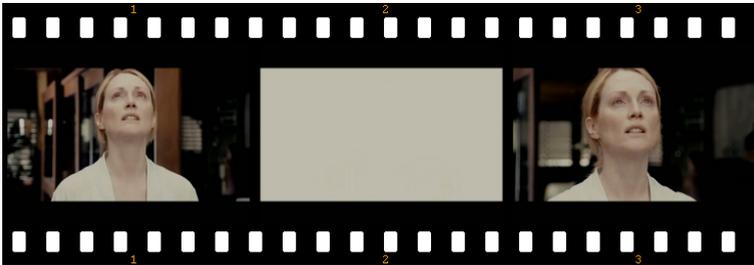


Figura 28 – *Frames* da visão da esposa do médico: sequência 25 (1h51min29seg)

3.2 O ELEMENTO COR: RETOMADA DE SEQUÊNCIAS REPRESENTATIVAS COM FOCO NOS AFETADOS PELA CEGUEIRA

Branco é, conforme expõe Pedrosa (1999), a denominação dada à síntese aditiva de todas as cores, ou seja, de todos os matizes do espectro solar. Quando pigmento, chama-se de branco a superfície que reflete o maior número possível de raios luminosos contidos na luz branca. A cor branca, assim como a preta, tem sua qualidade de cor negada por grandes nomes, como Leonardo da Vinci, por exemplo, que não exclui a importância do uso dessas na pintura. Branco é extremo, está nas extremidades. Na física, é a soma de todas as cores; na psicologia, é a ausência total das cores. Essa cor indica, nos rituais místicos, mutações e transições do ser. É o símbolo de representação da morte e do nascimento ou ressurreição. No Oriente, a tradição do branco na representação da morte ainda está presente no pensamento simbólico; na Europa, essa tradição durou até o século XVI, quando foi substituída pelo preto.

O preto, também conforme Pedrosa (1999), com *status* de cor negado, é a ausência ou privação de luz. A propriedade física da absorção de quase todos os raios luminosos incidentes, refletindo uma quantidade mínima desses raios, é que possibilita a percepção visual do pigmento preto. Preto, como substância, está entre as cores mais empregadas nas atividades humanas. Maior presença e força possui o preto em oposição ao branco. Preto é outro extremo, marcando o início ou o fim da gama cromática. Luto, aflição e morte são alguns dos sentidos que essa cor pode assumir. Psicologicamente, pode evocar o mal, a angústia, a tristeza, o caos, o nada, as trevas; é o símbolo maior da frustração e da impossibilidade.

O branco, por sua vez, é, convencionalmente, a cor da pureza, presente na primeira comunhão, na iniciação cristã e no véu e nas vestes da noiva como brancura virginal. Nas especulações estéticas, o branco é de possibilidades infinitas. O branco tem significação simbólica de pureza, inocência, verdade, esperança e felicidade, representando, com maior vigor no século XX, a paz, principalmente a paz entre os povos.

No filme, são vários os momentos em que se pode observar tais cores. Cada aparição vem delimitada por um contexto que colabora substancialmente para compreender-se a mensagem comportada naquela sequência de imagens. A cor é um elemento visual de linguagem e, como elemento significativo, nela são manifestados valores metafóricos.

No primeiro fragmento de filme selecionado, sequência 1, nota-se, por meio dos elementos que constroem a sequência, dentre eles a linguagem verbal que descreve sensações e o fechamento dos olhos do personagem que levam a um clarão da tela, que se trata efetivamente de uma metáfora: tem-se, pois, um branco que ofusca e que inebria a visão. A sequência fílmica constrói uma passagem para outro dizer, outra expressão, construindo um novo sentido, não convencional, à cor branca, que é o da opacidade, da cegueira.

A metáfora se consolida, nessa sequência, quando o espectador, ao ver a tela branca, atribui a ela um novo significado, conferindo ao signo, coisificado na tela branca das sequências imagéticas, a definição de cegueira. Até aquele momento, a cegueira, verbalizada ou representada, apresentava outra definição, convencionalizada socialmente, ou seja, a ausência de luz, o preto. A partir da visualização e da compreensão da mensagem atribuída àquelas imagens, cuja interpretação só é possível mediante processos tradutórios, é que a metáfora se consolida. Atribuem-se à cor branca (tópico) propriedades da cegueira (veículo). São traços, características da cegueira que passam a existir na cor branca.

Na terceira sequência em questão, que começa logo em seguida à ocorrência do segundo caso de cegueira (ladrão) demonstrada também a partir de uma metáfora na cor branca, o elemento cor não assume a configuração de outro sentido, não há metáfora expressa na cor branca, pois a cor não surge como dicotomia, oposição, contraste, estranhamento. O branco está em seu contexto, de forma bastante corriqueira: no uniforme branco do médico. Vê-se a normalidade de um consultório, um ambiente comum, onde os pacientes são atendidos. A sequência não apresenta evidências de que características do veículo, a cegueira, estão sendo atribuídas ao tópico, à cor branca; não há, portanto, metáfora na cor branca: o que ocorre é o encaminhamento de informações a partir do contexto e da apresentação dos personagens.

O quinto fragmento selecionado – sequência 5 – descreve a personagem prostituta. A partir da exibição da tela branca sólida, somos levados a acreditar que há um novo caso de cegueira. Na verdade, a cor branca presente na sequência, chão da farmácia, casaco da personagem prostituta e uniforme dos atendentes, assume traços do veículo, mas não se consolida, uma vez que o espectador refuta as hipóteses anteriormente construídas a partir de processo tradutório. Leva-se em conta a possibilidade de ele construir ou não a metáfora. Trata-se, portanto, do elemento cor (branca) tratado de forma sólida, aquele que não inebria a visão, não leitosa tal como aparece nas ocorrências de

cegueira branca. Ao longo do filme, o espectador passa a construir os critérios para distinguir quando há ou não metáfora na cor branca com base na tríade peirceana: o signo representado pelo objeto chão branco e pelos demais elementos da mesma cor na sequência passa por processo tradutório para estabelecimento do significante e do significado. O primeiro é mantido; o segundo oscila entre a hipótese metafórica e aquela não metafórica. Mediante um novo processo de tradução, portanto, o sentido passa a ser aquele em que o elemento cor não assume as características do veículo. Dessa forma, uma nova interpretação se dá. O branco não é representação de cegueira.

A sequência 11, por sua vez, inicia com uma tela branca, leitosa, que é um indicativo de novos casos de cegueira levados à quarentena: o primeiro cego, o ladrão, o menino e a prostituta. Diferentemente ao que ocorre na sequência 5, percebe-se a presença do elemento cor branco leitoso levando à construção de processo tradutório e atribuição de características do veículo no tópico, isto é, a tela branca leitosa introduz a sequência em que os quatro personagens acima mencionados tateiam as paredes procurando caminhar por um espaço desconhecido sem cair. As características da cegueira branca, insegurança, medo, desconhecimento, constrangimento, desconforto e excesso de luz, são atribuídas ao tópico, que é o elemento cor branco, a sequência em questão.

O sentido assumido pelo tópico é metafórico, uma vez que o significado inicialmente proposto, o elemento branco como representação da cegueira, é construído através de processos tradutórios, e não refutado ao longo da passagem de signo para sentido.

Na sequência 13, há a passagem da predominância da cor branca para a cor preta, construída através de um jogo intencional de movimento de tempo e de luz. Mostrando o espaço do corredor, percebe-se o contraste inicial da presença e do excesso de luz na aparição do jovem que vagueia para a diferença do uso do elemento cor levando à diminuição da luz, da claridade e posterior escuridão nas sequências que passam a predominar no filme. Quando esse jovem vagueia, há presença de metáfora, pois o elemento cor que domina a sequência possui característica do veículo a ele atribuído, o que quer dizer que características da cegueira branca como desconhecimento e insegurança são atribuídas ao tópico mediante processo tradutório.

Na sequência, a metáfora da cor preta não se consolida, pois a diminuição da intensidade da luz representa exatamente o que ela é: algo sombrio explorado na sequência. Há um indicativo, portanto, de que as dificuldades advindas da cegueira branca se intensificam porque as

relações entre os personagens do filme entram em conflito, porém o elemento cor preto ainda não foi apresentado ao espectador e, portanto, a ausência de luz ou diminuição da luz não assume as características do veículo.

Observa-se a mudança de narrador, desde a descrição dos eventos que acontecem no mundo (acidentes, catástrofes etc.), marcando a disseminação da cegueira branca na população que conduz à sequência 17, dada por uma tela completamente preta que marca o início da entrada de um número bastante grande de novos cegos ao espaço de confinamento. O elemento cor preto passa a assumir as características antes atribuídas à cor branca. Dessa forma, o significado do preto é o de aflição, morte, tristeza, angústia, caos, trevas, conforme descrito por Pedrosa (1999). O sentido assume o signo convencional.

Há um salto em termos de tempo cronológico para o recorte das sequências a seguir. Após momentos de dificuldades ocorridos no hospício, a sequência 21 mostra a personagem esposa do médico abrindo a porta do manicômio e gritando “Estamos livres”. Essa sequência é marcada pela presença da tela preta, que indica que os personagens estão libertos, uma vez que os portões não estão mais trancados. Observa-se que esse fato nos leva a perceber que não haverá mais conflitos. A tela preta representa uma metáfora porque marca a possibilidade de encontrar, do outro lado daqueles muros, a liberdade e a paz, que se fazem representadas convencionalmente pela cor azul. A disputa por alimentos, por sobrevivência, ainda que continue a fazer parte da vida dos personagens, não é mais fator negativo, pois passa a ser uma conquista.

Por fim, na sequência 24, que é recortada do momento em que o primeiro cego volta a enxergar, nota-se o retorno da predominância da cor branca em detrimento da preta. Há novamente uma passagem importante – do signo para o sentido – que, mediante processo tradutório, permite a recepção e a interpretação da sequência, na qual o leite é derramado sobre uma xícara com café preto. A cor branca assume, novamente, traços do veículo, que é a cegueira branca, pois a mensagem metafórica transmitida é carregada de medo, de desconforto, uma vez que não se sabe quem voltará a enxergar ou se, neste momento, a esposa do médico perderá a visão.

Há interferências de preto ao longo do tempo em que o branco é predominante, assim como o branco aparece nos momentos em que o preto é mais saliente, porque, como mencionado e como se pode perceber na descrição das sequências selecionadas, nem sempre que os elementos cor preto e branco estão presentes, há metáforas.

3.3 DISCUSSÃO DOS DADOS

Para a discussão dos dados, retomam-se as oito sequências selecionadas, dentre as 25, como representativas da construção da metáfora da cegueira por meio da cor branca. Na obra fílmica, busca-se mostrar a cegueira branca, leitosa, em contraste com o brilho, a nitidez e a vivacidade. Decorrente dessas representações, é possível pensar em uma analogia entre as apresentações do elemento cor, quando ele ocorre em sua forma metafórica ou não.

Na sequência 1, vê-se o desdobramento do primeiro evento em que a cegueira branca se manifesta. Por ser a primeira sequência na qual tal cegueira se faz presente no filme, trata-se de uma sequência longa e que mostra as decorrentes dificuldades de alguém que se depara com essa doença que surge de repente. Não há elementos anteriores a essa sequência que permitam prever essas dificuldades, ainda que o primeiro cego seja ajudado por transeuntes, já se percebe que o outro se aproveita das situações para tirar vantagens, que se consolidam ao longo do filme, toda vez que novos casos surgem, as dificuldades e as limitações são recorrentes. Em que medida as pessoas se dispõem a ajudar sem interesse? É evidente que terceiros levaram vantagens. Como pano de fundo, essa problematização revela questões éticas, morais, voltadas a ajudar o outro com ou sem interesse.

Não há possibilidade de a cegueira branca, que surge pela primeira vez no filme, não ser assumida como metáfora, uma vez que há conflito entre as simbologias socialmente estabelecidas, dadas à cor branca, que são refutadas por sua representação, construindo, portanto, novos sentidos à cor. A cegueira branca se repete ao longo do filme, reforçada pelas sequências aqui analisadas. A cor, aqui se apresentando branca, opaca, leitosa, representa a cegueira branca.

Em oposição ao exposto acima, a sequência 3 apresenta o elemento cor em seu contexto usual, isto é, o branco não metafórico presente no jaleco do médico, nas cadeiras, nas imagens claras, nítidas, que contrastam com a cegueira branca já mencionada. Dessa forma, o filme constrói um jogo de oposição de cor, de nitidez e de brilho, como se pode observar por meio dos pares branco e preto, opaco e brilhoso. Não há metáfora da cegueira nessa sequência, pois o elemento cor branco não assume esse sentido. Trata-se da cor branca no sentido de limpeza e higiene, neste caso uma metáfora convencionalizada.

Já na sequência 5, há um reforço do mesmo sentido acima descrito, uma vez que a cor branca se repete no chão da farmácia, nos uniformes dos atendentes, nos móveis do estabelecimento. Observa-se que a tela branca que dá início à sequência parece indicar uma metáfora, pois leva a crer que haverá um novo caso de cegueira branca, mas a hipótese é refutada imediatamente, porque apresenta a cor branca como componente de alguns materiais da sequência. A partir de então, é possível estabelecer alguns traços diferenciais do elemento cor como metáfora ou não, visto que até então a metáfora consolidada é leitosa, esfumada, não nítida e, neste caso, tem-se o branco sólido.

A sequência 11 mostra a chegada de novos cegos à quarentena. Observa-se que os traços assumidos pela cegueira branca são reforçados pelo comportamento dessas pessoas, isto é, a insegurança, o medo, o desconhecimento, o constrangimento, o desconforto e o excesso de luz anteriormente mencionados. Há novamente a ocorrência da metáfora da cor branca, porque as características acima descritas fazem parte do sentido do elemento em análise. Não se refuta a hipótese do sentido metafórico da cor branca, pois ele se consolida no momento em que se nota a presença de personagens realmente atingidos pela cegueira branca.

Na passagem da predominância da cor branca à cor preta, a sequência 13 apresenta o jogo do claro e do escuro. Parte-se da ocorrência de uma metáfora da cor branca, pois se nota um rapaz acometido pela cegueira branca que vagueia em meio a um corredor saturado de cor branca e que se transforma em uma sequência mais escura. A dicotomia do claro/escuro marca a passagem de tempo e de mudança no comportamento dos personagens. Discute-se aqui a essência dos grupos humanos sociais em formação no confinamento. Não há preocupação em mostrar o bom *versus* o mau. É saliente mostrar o contraste entre tais grupos, à medida que o espaço físico se torna sujo, desorganizado, escatológico, nas palavras de Saramago. E, na sequência, as mudanças na cor e no espaço físico revelam as transformações nas pessoas em seus grupos. Pode-se pensar em uma analogia entre a mudança da cor, do espaço físico e da sujeira presente na sequência, o que leva o espectador a pensar na contaminação do corpo físico e moral. Há deteriorização do espaço por meio da presença de lixo, urina e fezes espalhados pelo chão; paredes danificadas, móveis desgastados. A presença da nudez entre os confinados não é percebida, porém o efeito causado no espectador possibilita uma reflexão sobre o efeito escatológico, sobre os valores sociais de vergonha, pudor, negação, necessidade do uso de roupas naquele contexto.

O contexto fílmico é escuro nesse ponto, pois a mudança da predominância da cor do filme e as principais menções e ocorrências de branco remetem ao mundo externo ao confinamento e às ocorrências da cegueira branca, que são, por sua vez, intromissões da metáfora na cor branca no momento de saliência do preto.

Na sequência 17, a tela preta anuncia a chegada de novos cegos, sem o uso da metáfora da cegueira branca. O sentido que se quer dar a essa sequência é de aflição, morte, tristeza, angústia, caos, trevas, conforme já descrito anteriormente. Justificam-se tais sentimentos porque não há espaço para a atribuição de novos sentidos à cor preta, pois o contexto nos leva a limitar a compreensão da sequência em questão, que é de reafirmação de relações de poder, expressas também pela modulação da voz que ordena e intimida os novos confinados.

A metáfora da cor preta ocorre na sequência seguinte, sequência 21, em que o preto é prelúdio de liberdade. A tela totalmente escura, preta, juntamente com a informação verbalizada pela personagem, é o signo coisificado de uma mensagem que não pode ser senão metafórica, pois ela leva o tópico a assumir traços do veículo não convencionalizados na cor preta. A liberdade possui traços de não submissão, de coragem, de confiança, de independência, de autonomia, de espontaneidade, de autoafirmação, de desejo, de vontade e de poder sobre si que, quando não atribuída a um contexto em sentido metafórico, não é característica inerente à cor preta.

Na sequência 24, a cor branca poderia, talvez, ser vista como uma retomada de características não metafóricas atribuídas a essa cor convencionalmente, tais como verdade, esperança e felicidade, mas ainda assim é signo com novo sentido, considerando as tensões em análise nesta pesquisa. Aqui, tratamos a cor branca de modo metafórico, pois se nota o retorno de sua predominância em detrimento do preto no que concerne ao enredo do filme e, com ele, a volta da saliência/predominância da cegueira branca.

As sequências descritas acima procuraram construir as relações entre metáfora, processo tradutório e linguagem fílmica. A análise qualitativa realizada buscou a) contemplar as relações que se procurou construir, isto é, a linguagem fílmica fazendo uso de representações que permitem construir metáfora e processos tradutórios que advêm dessas representações; b) descrever nas sequências escolhidas o elemento cor presente na linguagem cinematográfica; e c) explorar e discutir as representações metafóricas e não metafóricas das cores preta e branca.

Tomando como base a tríade de Peirce – o *representamen*, o *objeto* e o *interpretante*, sendo o primeiro a face significativa, o segundo

motivo do signo e o terceiro a garantia da existência do signo –, buscou-se construir um percurso teórico de análise qualitativa das sequências recortadas do filme *Ensaio sobre a cegueira*, tomando como objeto a análise das cores branca e preta na linguagem cinematográfica da obra. As análises acima descritas mostram se, quando e onde houve a presença da metáfora da cegueira nas sequências.



4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando as questões e os objetivos de pesquisa a partir da proposição de explorar as noções de linguagem, realizou-se uma revisão da literatura acerca dos temas concernentes à metáfora, à linguagem, focando a linguagem fílmica, à tradução. Ancorada nas teorias peirceanas de signo, assumiu-se a concepção de linguagem na qual os objetos possuem representação sígnica e constituem linguagem não limitada ao verbo.

Com base nesse lugar de representação, a pesquisa foi direcionada a explorar a metáfora e as consequentes representações do elemento cor na linguagem cinematográfica. Os processos tradutórios que também compõem a triangulação da análise permitiram, com base nas sequências analisadas, afirmar que onde há representação, há tradução. Tal relação permite afirmar que compreensão e interpretação possuem natureza cognitiva, pois, a partir do objeto e de sua representação, a teoria peirceana também defende uma relação que envolve aquele que a traduz. O sujeito intérprete, que não é foco da pesquisa, constrói novas representações com base em seu repertório, experiências prévias, pois é a partir desse conhecimento internalizado que ele compreende tais representações.

No caso do filme *Ensaio sobre a cegueira*, as sequências aqui recortadas permitem afirmar que se estabelece uma relação entre o objeto e sua representação metafórica. Fazendo menção às tensões do elemento cor que ocorreram e foram analisadas nesta pesquisa, é possível apontar que cor branca admitiu uma nova representação, isto é, assim como assumiu a característica metafórica, ela deixou de carregar tais traços, abrindo espaço à compreensão de novas relações. A cegueira branca, portanto, é aquela que representa metaforicamente as características da cegueira, porém em uma nova roupagem: trata-se de medo, de angústia, de desconhecimento.

As bases conceituais do estudo da metáfora foram revisadas e aplicadas na análise das sequências já descritas. A metodologia selecionada para a análise das metáforas presentes nas sequências escolhidas advém dos conceitos que fundamentam a metáfora verbal. Optou-se por uma transposição das postulações de Glucksberg (2001) para o estudo da metáfora não verbal, porque esse autor defende que a metáfora quer dizer exatamente aquilo que ela diz, assim como o elemento cor quando em representação metafórica. Pôde-se perceber que a metáfora do elemento cor presente no filme emerge e constrói

representações novas conforme já citado. À cegueira branca, portanto, atribuíram-se traços da cor branca, conforme a concepção de Glucksberg, que defende que características do veículo passam a existir no tópico.

Cabe mencionar que os processos envolvidos na percepção das cores estão relacionados aos planos físico e sociocultural. Dessa forma, branco e preto, não consideradas cores-luz, o são na perspectiva sociocultural e podem ainda receber diferentes significados, sejam eles metafóricos ou não. A cor branca, por exemplo, assume significados/sentidos opostos àqueles da cultura ocidental/oriental. O branco com traços de pureza, limpeza e paz no Ocidente é representação de morte no Oriente.

Como delimitação desta pesquisa, é preciso mencionar que o foco privilegiou a relação objeto e representação. Sugere-se que, para pesquisas futuras, seja contemplado o sujeito intérprete com vistas a revisitar a análise qualitativa aqui apresentada. Agrupando-se os sujeitos intérpretes de acordo com critérios específicos, tais como sexo, escolaridade, profissão, espera-se encontrar, a partir da análise da retextualização dada ao processo tradutório de cada indivíduo, indicado pela compreensão e pela interpretação das metáforas recortadas, dados que demonstrem as particularidades de cada sujeito. Tais dados devem evidenciar características do repertório dos informantes.

Sabendo que o elemento cor possui limitações de natureza psicológica, as análises apresentadas às metáforas podem tocar o intérprete diferentemente, com maior ou menor grau afetivo. Para outras pesquisas, sugere-se a inclusão de outras cores, tais como vermelho e azul. É necessário destacar que, na obra fílmica *Ensaio sobre a cegueira*, é saliente o uso das cores branca e preta.

Sugere-se também que os conceitos defendidos por Glucksberg sejam aplicados a outras metáforas não verbais. O uso direcionado à cor ampliou as possibilidades de questionamento das postulações dadas à teoria da compreensão da metáfora, sobretudo no que diz respeito à irreversibilidade da metáfora.

Espera-se que esta pesquisa tenha permitido refletir sobre a metáfora aplicada à linguagem fílmica e aos processos tradutórios, e também que novas pesquisas sejam realizadas no campo da linguagem não verbal.

“Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”.
(José Saramago, epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira*)

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. 6. ed. Campinas: Papirus, 2008.

BARBER, P.; LEGGE, D. *Percepção e informação*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

BASSNETT, S. *Estudos da tradução: fundamentos de uma disciplina*. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BATALHA, M. C.; PONTES Jr., G. *Tradução*. Petrópolis: Vozes, 2007.

BLACK, M. More about Metaphor. In: ORTONY, A. (Org.). *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 19-41.

CARROLL, N. A Note on Film Metaphor. *Journal of Pragmatics*, n. 26, p. 809-822, 1996.

COELHO NETTO, J. T. *Semiótica, informação e comunicação*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

EL REFAIE, E. Understanding Visual Metaphor: The Example of Newspaper Cartoons. *Visual Communications*, v. 2, p. 75-95, 2003.

ENSAIO sobre a cegueira. Produção de Fernando Meirelles, Andrea Barata Ribeiro, Niv Fichman e Sonoko Sakai. Canadá, Brasil, Japão: O2 Filmes, Rhombus Media, Bee Vine Pictures, 2007. 1 DVD (120 min.).

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA. Disponível em:
<<http://www.ensaiosobreacegueirafilme.com.br/main.php>>. Acesso em:
3 abr. 2010.

EYSENCK, M. W.; KEANE, M. T. *Manual de psicologia cognitiva*.
Tradução de Magda França Lopes. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.

FARINA, M.; PEREZ, C.; BASTOS, D. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edgar Blücher, 2006.

FORCEVILLE, C. Pictorial Metaphor in Advertisements. *Metaphor and Symbolic Activity*, v. 1, n. 9, p. 1-29, 1994.

_____. The Identification of Target and Source in Pictorial Metaphors. *Journal of Pragmatics*, n. 34, p. 1-14, 2002.

FORCEVILLE, C.; URIOS-APARISI, E. (Eds.). *Multimodal Metaphors*. Berlim: Mouton de Gruyter, 2009.

FURLAN, Mauri. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: I. Os romanos. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis: UFSC, v. VIII, p. 11-28, 2003.

_____. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: II. A Idade Média. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis: UFSC, v. XII, p. 9-28, 2005a.

_____. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: III. Final da Idade Média e o Renascimento. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis: UFSC, v. XIII, p. 9-25, 2005b.

GIBBS, R. W. Process and Products in Making Sense of Tropes. In: ORTONY, A. (Org.). *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 252-276.

_____. *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

GINESTE, M. D.; SCART-LHOMME, V. Comment comprenons-nous les métaphores? *L'année psychologique*, v. 99, n. 3, p. 447-492, 1999.

GLUCKSBERG, S. Commentary on Nonliteral Language: Processing and Use. *Metaphor and Symbolic Activity*, v. 10, n. 1, p. 47-57, 1995.

_____. Understanding Metaphors. *Current Directions in Psychological Science*, v. 7, n. 2, p. 39-43, 1998.

_____. *Understanding Figurative Language: From Metaphors to Idioms*. New York: Oxford University Press, 2001.

GLUCKSBERG, S.; HAUGHT, C. On the Relation between Metaphor and Simile: When Comparison Fails. *Mind and Language*, v. 21, p. 360-378, 2006.

GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GROUPE μ . *Traité du signe visuel*. Paris: éditions du Seuil, 1992.

GUIMARÃES, L. *A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

KNOWLES, M.; MOON, R. *Introducing Metaphor*. New York: Routledge, 2006.

KOGLIN, A.; SOUZA, A. C. Metáforas em tiras humorísticas: estratégias de tradução. In: XI SIMPÓSIO NACIONAL DE LETRAS E LINGÜÍSTICA E I SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGÜÍSTICA, 22-24 nov. 2006, Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: Edufu, 2008. p. 480-488. CD-ROM. ISBN 978-85-7078-200-7.

KOLB, B.; WHISHAW, I. Q. *Neurociência do comportamento*. Tradução de All Tasks Traduções Técnicas, Localização de Software e Tecnologia da Linguagem. São Paulo: Manole, 2002.

KOLLER, V. Not just a Colour: Pink as a Gender and Sexuality Marker in Visual Communication. *Visual Communications*, v. 7, n. 4, p. 395-423, 2008.

LAKOFF, G. Contemporary Theory of Metaphor. In: ORTONY, A. (Org.). *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 202-251.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metáforas da vida cotidiana*. Tradução de Grupo Geim. Campinas: Educ, 2002.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MEIRELLES, Fernando. *Cegueira, um ensaio*. São Paulo: Master Books, 2010.

METZ, C. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernadet. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

OLIVEIRA, R. P. A manhã é uma esponja: um estudo sobre a engenhosidade semântica. *Delta: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, São Paulo, n. 2, 1997.

ORTONY, A. Metaphor, Language, and Thought. In: ORTONY, A. (Org.). *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 1-16.

PEDROSA, I. *Da cor à cor inexistente*. 7. ed. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda, 1999.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERCIO, L.; OLIVEIRA FILHO, O. J. O livro e o filme: duas perspectivas em *Ensaio sobre a cegueira*. In: XXI CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 2009. ISBN 978-85-88792-08-1.

PINKER, S. *O instinto da linguagem: como a mente cria a linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRANDI, M. La métaphore: de la définition à la typologie. *Langue Française*, v. 134, n. 1, p. 6-20, 2002. Nouvelles approches de la métaphore.

REDDY, M. A metáfora do conduto: um caso de conflito de enquadramento na nossa linguagem sobre a linguagem. Tradução de Ilesca Holsbach e Fabiano B. Gonçalves. *Cadernos de Tradução*, n. 9, p. 9-54, jan./mar. 2000.

ROUSSEAU, R. L. *A linguagem das cores*. Tradução de J. Constantino K. Riemma. São Paulo: Pensamento, 1980.

SANTAELLA, L. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SAUSSURE, F. *Curso de Lingüística Geral*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

SCHÄFFNER, C. Metaphor and Translation: Some Implications of a Cognitive Approach. *Journal of Pragmatics*, n. 36, p. 1253-1269, 2004.

SEITZ, J. A. Nonverbal Metaphor: A Review of Theories and Evidence. *Genetic, Social, and General Psychology Monographs*, v. 124, n. 1, p. 95-119, 1998.

SETARO, A. *A função da cor no cinema*. 2008. Disponível em: <<http://setaroblog.blogspot.com/2008/07/funo-da-cor-no-cinema.html>>. Acesso em: 27 abr. 2011.

SILVA, G. Saramago e a cor inexistente. In: VII CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, agosto de 2003. Caderno 9. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-28.html>>. Acesso em: 9 dez. 2011.

SIMÕES, E.; TIEDEMANN, K. *Psicologia da percepção*. São Paulo: EPU, 1985.

SOUZA, A. C. *Leitura, metáfora e memória de trabalho: três eixos imbricados*. 2004. 232 f. Tese (Doutorado em Lingüística) – Pós-Graduação em Lingüística, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

STEINER, G. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Tradução de Carlos Alberto Faraco. 3. ed. Curitiba: UFPR, 2005.

STERNBERG, R. *Psicologia cognitiva*. Tradução de Roberto Cataldo Costa. 4. ed. Porto Alegre: Artmed, 2008.

TRAVAGLIA, N. Z. *Tradução retextualização: a tradução numa perspectiva textual*. Uberlândia: Edufu, 2003.

VOLLI, U. *Manual de semiótica*. Tradução de Silva Debetto C. Reis. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

ZIEMKIEWICZ, C.; KOSARA, R. The Shaping of Information by Visual Metaphors. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*, v. 14, n. 6, p. 1269-1276, 2008.

_____. Preconceptions and Individual Differences in Understanding Visual Metaphors. *IEEE-VGTC Symposium on Visualization*, v. 28, n. 3, 2009.