

DAS IMAGENS DO CORAÇÃO AO CORAÇÃO DAS IMAGENS

FERNANDO PINTO DO AMARAL

Universidade de Lisboa
fpintoamaral@netcabo.pt

Desde que os seres humanos começaram a falar, precisaram de recorrer a metáforas para designar tudo o que excedesse uma referência física directa, baseada na experiência sensorial imediata. Deste modo, o desenvolvimento disso a que chamamos «ideias» ou «conceitos» prosseguiu, ao longo dos milénios, graças a mecanismos de associação semântica que radicam geralmente numa analogia entre o material e o imaterial, entre o visível e o invisível, entre o físico e o intelectual. Assim foi crescendo a extensa rede de correspondências que sustenta as artes da retórica, e foi essa dimensão retórica a sustentar desde sempre toda a nossa linguagem, podendo mesmo dizer-se que *terá fundado* a própria linguagem. Como lembrava Derrida, «todos os conceitos que operam na definição de metáfora têm eles próprios uma origem e uma eficácia metafóricas»¹.

A este propósito, gostaria de chamar a atenção para a falácia que consiste em insistirmos na falsa separação entre uma hipotética «linguagem literária» – pretensamente metafórica, carregada de figuras de estilo – e uma «linguagem corrente», da qual supostamente essa dimensão metafórica estaria ausente. Sabemos que as coisas não se passam assim e que mesmo expressões tão triviais como as que acabei de utilizar – «linguagem corrente» ou «figura de estilo» – contêm, elas mesmas, uma carga metafórica, embora os falantes da língua não a detectem: a linguagem dita «corrente», tal como a água, não *corre*, porque não tem pernas, e a «figura de estilo» não é tampouco uma figura, porque não pode

¹ DERRIDA, 1971: 301.

ser desenhada. O próprio substantivo «língua» é utilizado em sintagmas como «língua portuguesa» ou «língua alemã» igualmente por associação metafórica, já que, na sua origem, nos remeteria para o órgão físico muscular que contribui para a articulação dos sons (juntamente com os lábios, os dentes, etc.).

Daqui se depreende que toda a linguagem se baseia numa omnipresente metaforicidade. Repare-se que nesta mesma frase utilizei o verbo «basear» também num sentido metafórico, já que não há aqui nenhuma *base* física, nenhum *ground* onde assentar o pensamento. E a própria palavra *pensamento* deriva do verbo latino *pensare*, que etimologicamente se liga à ideia de *pesar* (medir o peso), numa proximidade semântica ainda hoje sensível quando dizemos que alguém *pesou* bem as consequências de uma decisão.

Tal como escreveu Julian Jaynes, «as palavras abstractas são moedas antigas cujas imagens concretas se vão desgastando com o uso na apressada conversa do dia-a-dia»² e, ainda no tocante às origens metafóricas de toda a linguagem, tornar-se-ia talvez interessante explorar algumas grandes linhas que continuam a estruturar a nossa visão do mundo: a que opõe o *peso* e a *leveza* é decerto uma das principais, tendo mesmo servido de mote a um conhecido romance de Milan Kundera, cujo oxímoro do título (*A Insustentável Leveza do Ser*) joga precisamente com essa dialéctica em que qualquer dos pólos pode assumir aspectos positivos ou negativos. Tome-se também, a título de exemplo, a oposição entre o *alto* e o *baixo*, com implicações no campo social e das relações humanas – p. ex. no uso da palavra *depressão*, em psiquiatria, para designar uma tristeza profunda e persistente, quando utilizamos o verbo *rebaixar* num sentido moral ou psicológico, ou quando afirmamos que o Presidente da República ocupa um *alto cargo*, mesmo não vivendo na Serra da Estrela mas, pelo contrário, no Palácio de Belém, situado ao nível do mar... E pense-se, enfim, na antiga e sempre actual oposição entre *claro* e *escuro*, associada não a qualquer forma de luminosidade, mas como metáfora do entendimento ou da ignorância: perante um discurso que temos dificuldade em entender, dizemos que ele é *obscuro*, já que, pelo contrário, para explicarmos a alguém um determinado assunto, devemos ser *claros*, *esclarecer*, *elucidar*, atingir um certo grau de *lucidez*.

Uma dessas oposições mais curiosas é a que se estabelece entre o *interior* e o *exterior*: de facto, crescemos a acreditar que aquilo que vem *de dentro* é sempre mais forte, mais intenso ou mais autêntico do que aquilo que vem *de fora*. Para captar melhor seja o que for, desejamos estar *dentro do assunto*, penetrá-lo, alcançar o seu âmago, o seu cerne, o seu imo mais profundo, e, ao invés, tendemos a desvalorizar qualquer abordagem considerada superficial, que apenas percorra a camada exterior desse mesmo assunto.

Talvez a psicologia ou mesmo a antropologia possam explicar as motivações desse fenómeno (quicá com uma origem remotamente sexual), mas não é este o momento de o

² JAYNES, 1982: 51.

aprofundar (e acabei de usar o verbo «aprofundar» nesse sentido metafórico...). Seja como for, é por este caminho que chegamos ao papel desempenhado pelo *coração*, tendo em conta que, de todas essas metáforas (ou campos metafóricos) que utilizamos todos os dias, mas também na literatura, talvez a metáfora-rainha (ou a mãe de todas as metáforas) continue a ser, ainda hoje, a que se serve do *coração*. *A Metáfora do Coração* é, de resto, o título de um dos mais belos volumes de ensaios da filósofa espanhola María Zambrano, que o encara como uma das metáforas fundamentais da nossa cultura, a imagem na qual se condensa um longo percurso de conhecimento: «O coração tem sido tudo, até lugar do pensamento em Aristóteles, tudo poeticamente e nas religiões»³. Nessa obra, María Zambrano fala-nos do coração como a mais intensa metáfora da comunicação e da criação literária, sublinhando a sua profunda vocação interior, o apelo da sua *interioridade*. Para María Zambrano, «o coração é o símbolo e a representação máxima de todas as entranhas da vida, a entranha onde todas encontram a sua unidade definitiva e a sua nobreza [...]. O coração é a víscera mais nobre porque arrasta consigo a imagem de um espaço, de um *dentro* obscuro, secreto e misterioso, que em algumas ocasiões se abre»⁴.

Para lá desse aspecto criador – mas estreitamente associado a ele –, o coração tem sido identificado, acima de tudo, com o universo das emoções, com uma ampla gama de experiências emocionais suficientemente intensas para ganharem uma certa autonomia ou mesmo independência em face da nossa vontade consciente, como se a cada momento pudessem desenvolver-se à revelia dessa vontade. É isso que encontramos, por exemplo, num célebre fado de Amália Rodrigues: «Que estranha forma de vida / Tem este meu coração / [...] // Coração independente / Coração que não comando / Vives perdido entre a gente / Teimosamente sangrando / Coração independente»⁵.

Se percorrermos rapidamente a tradição literária ocidental, o *coração* surge, de facto, ligado com muita frequência ao mundo dos afectos, simbolizando aquilo a que poderíamos chamar o *centro afectivo* de cada ser humano, o lugar-chave das suas emoções e dos seus sentimentos mais fortes. Apesar de sabermos hoje cientificamente que não é assim – sendo o coração o órgão central do aparelho circulatório –, a verdade é que existem fundadas razões para a persistência dessa antiga associação: a experiência humana diz-nos que nos momentos em que somos submetidos a uma grande tensão emocional – medo de uma catástrofe iminente, ansiedade antes de uma decisão difícil, reacção imediata a uma notícia muito triste ou muito alegre – sentimos os batimentos cardíacos com maior rapidez ou violência, parecendo que o coração nos quer saltar do peito. Embora tenhamos hoje a consciência de que tais fenómenos se devem a motivos fisiológicos facilmente explicáveis (descarga súbita de certas hormonas segregadas pelas glândulas supra-renais), o facto é que

³ ZAMBRANO, 1993: 21.

⁴ ZAMBRANO, 1993: 23.

⁵ RODRIGUES, 1997: 18.

essas palpitações, taquicardias, extra-sístoles, etc., justificaram que o coração continuasse a ser olhado como o símbolo emocional por excelência, e não apenas no Ocidente. Qualquer investigação verificará que também em muitas tradições orientais (na Índia, na China, no Alcorão, etc.) é no coração que reside o centro espiritual do ser humano, bem como a força que o pode mesmo ligar a uma dimensão cósmica ou universal⁶.

Tudo isto se liga às questões da criatividade no domínio da literatura e das outras artes, por vezes analisadas ainda a partir de uma perspectiva demasiado conservadora, que costuma opor os dois convencionais pólos da *razão* e do *coração*. É certo que, perante o efeito causado por um texto literário, estamos diante de um objecto estético, sem dúvida apto a estimular-nos aquilo a que habitualmente chamávamos *pensamento*, mas igualmente pronto a convocar aquilo a que também habitualmente chamávamos *sensibilidade*. Uso o pretérito imperfeito porque muitos estudos actuais no campo da neurobiologia (cf. António Damásio e outros) tendem cada vez mais a mostrar-nos a estreita interpenetração entre esses dois domínios tradicionalmente separados: de facto, temos hoje a noção cada vez mais clara das pontes que se estabelecem entre o corpo e o espírito, entre o que designamos por *emoções* e o que designamos por *raciocínios*, através de uma complexa mecânica de circuitos neuronais activados ou inibidos por transmissores químicos, que obviamente não cabe analisar aqui, mas que nos ajudam a iluminar alguns dos nossos comportamentos, por exemplo quando lemos ou escrevemos um texto. Trata-se disso a que alguns autores (Martin Hoffman ou, entre nós, Aguiar e Silva) chamam «hot cognition», referindo-se a um modelo de «conhecimento quente», cuja eficácia cognitiva depende de processos emocionais, sem que por isso deixe de ser um conhecimento no sentido mais pleno da palavra. A experiência pessoal e insubstituível de criação ou de apreensão das artes ou das letras necessita sempre, quanto a mim, dessa dose de implicação individual (e mesmo de perturbação) sem a qual se tornará pouco profícua qualquer tentativa de abordar um objecto como um poema, um romance, um filme ou qualquer obra de arte.

Mas voltemos ao coração: na tradição popular portuguesa, sedimentada pelo tempo, a omnipresença do coração faz-se notar, desde logo, ao nível de numerosas expressões idiomáticas ou mesmo dos provérbios: no primeiro caso, será quase inútil lembrar aqui locuções como «falar com o coração nas mãos», «fazer das tripas coração», «partir o coração» ou, mais radicalmente, «ter (ou não ter) coração», etc., em que a palavra implica quase sempre ideias relacionadas com os pólos *franqueza versus sinceridade*, *compaixão versus misericórdia* ou *coragem versus cobardia*, sendo curioso notar que a própria palavra *coragem* deriva etimologicamente do latim *cor – cordis/coração*. Já no adagiário popular predomina, acima de tudo, um sentido mais ligado ao *amor* e às relações amorosas, como se a presença do coração reflectisse a cada instante um estado de maior ou menor enamoramento ou, pelo menos, uma disponibilidade para a paixão. Vejam-se, apenas a título de exemplo, dois

⁶ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982.

provérbios muito conhecidos quanto a essa volátil temperatura emocional: «Mãos quentes, coração frio: amor vadio» e o seu simétrico «Mãos frias, coração quente: amor para sempre».

Um dos terrenos mais férteis para nos apercebermos da importância assumida pelo coração como tradicional sede dos afectos humanos corresponde ao Cancioneiro Popular Português, recheado de numerosas composições – geralmente transmitidas por via oral – em que o coração desempenha sempre um papel fundamental no imaginário de quem as tem cantado ao longo dos séculos. Partindo das recolhas efectuadas por Leite de Vasconcelos, Ana Paula Guimarães deu-nos, em 1992, um inovador estudo sobre o lugar do coração no nosso cancioneiro, chamando a atenção para o seu significado central no que toca aos processos de metaforização amorosa. Nesse livro⁷, a autora sublinha a importância do coração como um intermediário privilegiado entre o corpo e a alma, especialmente no domínio amoroso: «Ao situar-se a meio caminho entre a alma e o corpo [...], o coração revela sentimentos amorosos sobretudo na sua versão de tristeza, dor, pena, saudade, mágoa. Apaixonado, palpita, estremece, é terno, doce, alegre, valente, firme, leal. Não correspondido, padece, chora, está de luto, cheio de nódoas, negro. Atormentado pelo amor, frequentemente pela sua ausência, é referido como inocente, atraído, raivoso, farto, cansado, magoado, ferido, pobre, ofendido, teimoso, aflito, partido, repartido, trespassado. Estala, rebenta, desfaz-se em pedaços, anda em leilão pela cidade, e tudo porque há um outro coração ingrato, traidor, vil, duro, coração sem sentido de lealdade»⁸.

A este respeito, multiplicam-se no Cancioneiro os atributos de vária índole associados ao coração, sendo de realçar todo o campo semântico do *calor* e do *frio*, em torno do qual se estrutura uma analogia metafórica bem conhecida e ainda hoje praticada, não apenas no que toca ao amor mas também a outros estados afectivos. De acordo com essa rede de correspondências, as emoções mais intensas implicam uma temperatura mais quente – o «coração em chamas», o «peito ardente», o «fogo do amor» que aquece e conforta o apaixonado, mas que também pode queimá-lo ou destruí-lo – e, no extremo oposto, o afastamento ou a indiferença surgem geralmente ligados a uma ideia de frieza – o «coração frio», o «peito gelado», etc.

Também muito presente numa tradição musical urbana como a do *fado*, tanto em Lisboa como em Coimbra – fado no qual o coração ocupa um lugar crucial quer como habitual metáfora amorosa, quer como designação metonímica de qualquer dos amantes –, não é apenas ao nível da poesia dita popular que o órgão central do aparelho circulatório aparece investido de tal peso simbólico. Igualmente na literatura dita erudita o coração tem servido de motor criativo para representar o mundo dos afectos, particularmente no que toca ao *amor*, e pode dizer-se que o seu valor retórico – quase sempre tributário do desejo

⁷ GUIMARÃES, 1992.

⁸ GUIMARÃES, 1992: 66.

amoroso ou do sofrimento por ele induzido – não tem variado muito, pelo menos desde o Renascimento e o Maneirismo.

Em todo o caso, deve notar-se que certos exageros característicos do ultra-romantismo e dos seus sucedâneos levaram, por vezes, a um *efeito de exaustão* perante alguns «sintagmas cristalizados», como, por exemplo, a fórmula «pobre coração». Neste caso, trata-se de uma expressão usada por inúmeros poetas (cf. António Nobre, entre outros), mas que se foi progressivamente desgastando, ao ponto de ser já evitada a partir do modernismo e de meados do século XX, momento em que passa a ser vista como quase *kitsch* ou a ser interpretada ironicamente. No entanto, podem avaliar-se as possibilidades criativas da língua portuguesa e da palavra *coração* se experimentarmos inverter os lugares do adjectivo e do substantivo: assim, se em vez de «pobre coração» escrevermos «coração pobre», o sentido altera-se, deixando de significar simplesmente um coração que sofreu muito e passando a significar qualquer coisa como um coração ermo, um coração vazio, um coração despojado ou deserto, sem nada lá dentro, sem nenhum afecto que o preencha ou lhe dê sentido.

Antes de prosseguir, gostaria, no entanto, de olhar um pouco para a obra lírica de Camões, em cujos poemas verificamos que a palavra «coração» alude com frequência ao estado emocional de um *eu* apaixonado, embora devam também assinalar-se algumas referências ao coração da mulher desejada. Nesse aspecto, gostaria de destacar com alguma ênfase um curioso soneto atribuído a Camões pelo visconde de Juromenha e escrito em língua espanhola, poema que consiste na descrição metafórica de algumas partes do corpo da amada. No referido texto, o aspecto mais interessante consiste na correspondência entre o corpo da mulher e certas imagens provenientes do reino mineral: deste modo, depois de nas duas quadras e no primeiro terceto associar cada elemento anatómico a um metal ou a uma pedra bela ou preciosa (os cabelos de ouro; a fronte de mármore; os olhos, esmeraldas; os lábios, rubis; os dentes, pérolas; a garganta de alabastro, etc.), o poeta faz equivaler o coração da sua dama à pedra mais rara e desejada, essa que para muitos é a mais bela e valiosa, mas que é também certamente a mais dura de todas – o *diamante*: «Mas lo que más en toda vos me espanta / Es ver que, por que todo fuese piedra, / Tenéis el corazón como diamante»⁹.

Esta correspondência entre o coração e um frio diamante apoia-se, por sua vez, na conhecida analogia metafórica entre o conceito físico de *dureza* e o conceito moral ou psicológico de *insensibilidade* afectiva – uma dureza que o apaixonado tenta sempre derreter graças à energia da sua entrega amorosa. Fenómeno relativamente semelhante virá a acontecer, cerca de três séculos mais tarde, no poema «Deslumbramentos», de Cesário Verde. Trata-se de um texto que manifesta a irresistível atracção erótica exercida por uma fidalga inglesa, figura distante e magnética a cujo poder o *eu* se rende, fascinado, e cujo

⁹ CAMÕES, 2003: 150.

«ermo coração», feito do mais frio e duro diamante, o sujeito não desiste de tentar derreter através do calor da sua chama: «E enfim prossiga altiva como a Fama, / Sem sorrisos, dramática, cortante; / Que eu procuro fundir na minha chama / Seu ermo coração, como a um brilhante»¹⁰.

Sem explorar mais demoradamente esse paralelismo metafórico entre o coração e a maior ou menor intensidade do amor (que daria para um longo trabalho de pesquisa, tão fecundo ele se mostra na nossa tradição literária popular e erudita), desejo ainda chamar a atenção para dois breves pontos: em primeiro lugar, a existência de uma outra poderosa linha metafórica ligada ao coração, mas desta vez encarado como *núcleo* ou *centro* de alguma coisa, como cerne de uma realidade difícil de conhecer ou de penetrar completamente pelos sentidos. É o que sucede, por exemplo, quando em certas regiões o caroço de um fruto é designado por *coração* ou, recorrendo à literatura, quando pensamos nos títulos da famosa narrativa de Joseph Conrad *The Heart of Darkness / O Coração das Trevas* (1902) ou do livro de poemas de Eugénio de Andrade *Coração do Dia* (1958): em ambos os casos o substantivo *coração* assume, sobretudo, o valor de um núcleo indevassável, de um centro mais ou menos oculto, que podemos adivinhar ou pressentir, mas que permanece envolto numa certa aura de mistério. Nesse sentido, uma expressão como o *coração das coisas* tende a evocar a sua irredutível essência, a sua matriz mais profunda ou a sua substância mais íntima e secreta.

Finalmente, nos antípodas desta visão ainda tradicional situa-se a última estrofe da célebre «Autopsicografia» pessoana, essa quadra em que o poeta dos heterónimos foge à perspectiva habitual e comete a ousadia de comparar o coração a um «comboio de corda»: «E assim nas calhas de roda / Gira, a entreter a razão, / Esse comboio de corda / Que se chama o coração»¹¹.

O que aqui está em jogo implica, se repararmos bem, a inversão da atitude convencional perante o coração, que neste caso surge como que esvaziado do seu poder, tornando-se apenas um *brinquedo* destinado a entreter ou a distrair a razão humana e ajudando-a a passar o tempo como uma criança que brinca. O peso habitualmente atribuído às emoções surge aqui subvertido por esta noção de que a chamada vida afectiva ou sentimental não passará, afinal, de uma espécie de brincadeira ou entretenimento com a qual a nossa razão se vai entretendo. O golpe de génio desta estrofe deriva, quanto a mim, *do modo como o coração se transforma num «comboio de corda»*, ou seja, num brinquedo sedutor e quase hipnótico, mas repetitivo no seu movimento cíclico, periódico, e que – tal como o coração propriamente dito, o dos cardiologistas – irá mover-se apenas enquanto durar a sua «corda», estando irremediavelmente condenado a parar no momento em que essa corda lhe faltar...

¹⁰ VERDE, 2003: 94.

¹¹ PESSOA, 2006: 33.

Antes de terminar este breve testemunho em torno de algumas imagens do coração e da sua quase infinita galáxia metafórica, desejaria ainda recordar alguns versos daquele que foi um dos melhores poetas espanhóis do século XX, Jaime Gil de Biedma, que há mais de 40 anos escreveu num célebre poema: «Para saber de amor, para aprenderle, / haber estado solo es necesario. / Y es necesario en cuatrocientas noches / – con cuatrocientos cuerpos diferentes – / haber hecho el amor. Que sus misterios, / como dijo el poeta, son del alma, / pero un cuerpo es el libro en que se leen»¹².

Até agora, como nos diz Biedma, sabíamos que era no corpo que se liam os grandes enigmas da alma, mas era-nos vedado o acesso ao código cifrado dessa transcrição. Neste momento, mesmo que com a ajuda da neurobiologia começemos a identificar algumas letras desse alfabeto químico (às quais podemos chamar dopamina, serotonina, etc.), nem por isso deixamos de nos fascinar com os sinais que dele colhemos, maravilhados ou estarecidos, em cada célula do nosso corpo, especialmente nesse lugar mágico que continua a ser o *coração*. Nas suas sístoles e diástoles, no ritmo sinusal que comanda as suas vertiginosas taquicardias ou as suas serenas bradicardias, mas também na ameaça das suas imprevisíveis fibrilhações, sentimos pulsar 70 ou 80 vezes por minuto o mesmo enigma sem origem nem destino que, segundo Dante, fazia mover «o sol e as outras estrelas» – essa força cósmica e universal que nos interpela e nos leva, por exemplo, a escrever. Essa força à qual, à falta de outro nome, podemos chamar simplesmente o *amor*.

Bibliografia

- BIEDMA, Jaime Gil de (1981) – *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- CAMÕES, Luís de (2003) – *Poesia Lírica*. Lisboa: Dom Quixote.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1982) – *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont, [trad. Portuguesa. Lisboa: Teorema, 1994].
- DERRIDA, Jacques (1971) – *Marges – de la philosophie*. Paris: Minuit.
- GUIMARÃES, Ana Paula (1992) – *Olhos, Coração e Mãos no Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- JAYNES, Julian (1982) – *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*. Boston: Houghton Mifflin Co.
- PESSOA, Fernando (2006) – *Poemas de Fernando Pessoa*, org. Eduardo Lourenço. Lisboa: Visão/JL.
- RODRIGUES, Amália (1997) – *Versos*. Lisboa: Cotovia.
- VERDE, Cesário (2003) – *Obra Completa*, org. Joel Serrão. Lisboa: Livros Horizonte.
- ZAMBRANO, María (1993) – *A Metáfora do Coração*, tradução de José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, [ed. original de 1950].

¹² BIEDMA, 1981: 106.