

Cultura e Humanidades: A Abordagem Arquetípica

No apêndice a *Till We Have Faces*, depois de deliberadamente apresentar ao leitor a história de *Cupido e Psiquê* tal qual ela aparece em *O Asno de Ouro*, e também após chamar a atenção do leitor para o fato de que o *Asno de Ouro* contém a primeira versão conhecida daquela história, C. S. Lewis passa a fazer o que à primeira vista parece ser ou uma asserção totalmente exorbitante ou uma brincadeira: ou seja, a dizer que a sua versão da história de *Cupido e Psiquê* em *Till We Have Faces* é mais verdadeira e conseqüentemente mais próxima ao espírito do mito do que a de Apuleio. Longe de negar irresponsavelmente o seu débito com a matriz, no entanto, e menos ainda de tentar começar a busca do mito de Ur, a asserção de Lewis é uma enunciação séria daquela que é a premissa principal da crítica arquetípica - uma premissa da qual, devidamente, partem todas as diferenças radicais entre esta e as críticas mais tradicionais; como também entre a crítica arquetípica como nós passamos a entendê-la, e muitas outras que se dizem enquadrar nesta categoria.

A base para a asserção de Lewis (de que a sua versão do mito de *Cupido e Psiquê* é mais verdadeira do que a de Apuleio) deverá ser encontrada, em primeiro lugar, numa compreensão interdisciplinar da natureza dos arquétipos, pois é na própria questão da definição e suas implicações que certas diferenças principais começam a se manifestar. Em contraste com críticos como Eliot e Frye, para quem o arquétipo é relativamente sinônimo de um protótipo literário ou de um modelo recorrente, e também em contraste com aqueles que usam uma definição integral e unicamente tirada das obras de teóricos não-literários como Mircea Eliade, Jung ou Erich Neumann, a nossa definição deriva de uma síntese daquilo que tanto estes como muitos outros - Platão, G. E. Lessing, Walter Otto em sua última fase, Rudolf Otto,

Schopenhauer, Wagner, Nietzsche, Maritain, Otto Rank em sua última fase, e Jean Seznec (para citar apenas alguns sem seguir uma ordem específica) - escreveram, e leva em consideração o que já foi dito sobre o assunto por críticos interdisciplinares como James Baird (*Ishmael*) e Leslie Fiedler (*“Archetype and Signature”*) e por artistas/críticos como D. H. Lawrence, James Branch Cabell, Charles Williams e o próprio C. S. Lewis. E este é o motivo pelo qual, depois de chegarmos, através da prática, à relativa maturidade de nossa teoria, sentimos que agora temos não apenas o direito mas o dever de sermos críticos do que fizeram outros, da mesma forma como somos firmes em nossa própria posição; se parecemos falar com a autoridade de dois apenas, nós apesar de tudo nos baseamos na sabedoria de muitos.

Mesmo de tal ponto vantajoso, no entanto, temos de recorrer à metáfora numa tentativa de definir o arquétipo, e para os nossos propósitos presentes a metáfora do vulcânico servirá. O arquétipo é uma irrupção de energia que vem de baixo e se manifesta em cima em complexos de símbolos - tanto criadores quanto destruidores - na arte e na sociedade (história). Os arquétipos estão sempre irrompendo na consciência a partir do nível do inconsciente ou numinoso, mas diferentes arquétipos e complexos de arquétipos emergem em épocas diferentes. Assim as irrupções prometeicas pareceram inevitáveis no século dezanove; a Grande Mãe se faz visível por toda a parte no século vinte. A questão de se uma sociedade temporal particular é mais propícia do que outra em outra época e lugar ou de se o arquétipo, tornando-se obsessivo, cria tal sociedade com todos os seus derivativos, é uma questão que o espaço e a própria natureza das manifestações arquetípicas não nos permitirão responder aqui. Mas o arquétipo é sincrônico; como o denominador que permanece fora do tempo, ele liga todos os seres humanos ao inconsciente coletivo ao nível numinoso, e ao nível fenomenal ele os liga através da arte e seus símbolos. Dada tal definição, pareceria lógico que um artista do século vinte fosse tão suscetível

à influência de um complexo arquetípico particular (C. S. Lewis) quanto o artista do século um (Apuleio) que o “precedeu” no tempo e é produto de uma cultura “diferente”; e encontrarmos numa obra moderna o mesmo arquetipo que dá forma a uma obra anterior não é justificativa, *ipso facto*, para presumirmos que o artista moderno estava sob a influência de um predecessor humano particular. O grande artista nem rouba nem toma emprestado, embora ele possa ser inspirado por uma musa conhecida.

Em teoria, o que a recorrência dos arquétipos prova, no entanto, é a hegemonia do inconsciente coletivo - no qual dois artistas ou duas sociedades respondem à mesma “fonte” - e o desprezo que tal coletivo revela quando confrontado com noções de evolução ou de progresso histórico. Para usar o exemplo com o qual começamos nossa discussão - que encontramos na história de Lewis muito do mesmo conteúdo arquetípico que está presente em Apuleio, não é evidência para tratarmos o *Asno de Ouro* como a matriz de Lewis, ou, ainda pior, não é desculpa para encerrarmos uma discussão sobre os dois trabalhos uma vez que os tenhamos reduzido ao seu denominador comum arquetípico. Na prática, apesar de tudo, o plágio teremos sempre entre nós.

Em muitos pontos, além disso, o alcance do interesse do crítico arquetípico ao chamar atenção para as semelhanças entre uma obra de arte mais antiga e outra posterior deveria ser o de demonstrar que um arquetipo se encontra em funcionamento e que muito do poder de uma obra determinada advém do seu apelo a uma constante em nossas psiquês a qual compartilhamos com seres humanos de todas as épocas e lugares. O próprio ato de assinalar um arquetipo é essencialmente uma medida tática, designada a corrigir tanto a idéia romântica de que o atrativo dos clássicos consiste em estarem eles longe da experiência contemporânea, quanto o preconceito modernista de que a sedução que exercem as melhores obras contemporâneas se encontra em sua novidade ou originalidade, em sua “inovação”, talvez. Em contraste com o

estruturalista ou o comparatista, o arquetipalista não é motivado - como infelizmente o foram Otto Rank em *The Myth of the Birth of the Hero* e Joseph Campbell em *O Herói de Mil Faces* - por um desejo de encontrar um enredo básico ou um monomito e de reduzir toda arte a esse nível. Nem, na verdade, é sua a preocupação de demonstrar que a história se repete. Nem, na verdade, é sua a preocupação de demonstrar que a história se repete. O interesse do arquetipalista pela repetição histórica tem principalmente a ver com o fato de que é através da recorrência que uma essência além da história se faz sentir, faz com que a sua realidade seja conhecida. É pela interação entre a força extra-histórica e a temporal que ele se interessa, não pela relação entre coisas temporais. O que distingue o crítico arquetípico não é tanto que ele usa um jogo de ferramentas críticas diferentes quanto o fato de que ele provém de uma orientação filosófica completamente diversa e que, conseqüentemente, o que é freqüentemente um fim em si para o crítico tradicional, é para o crítico arquetípico um meio direcionado para um fim cultural.

Além do mais, o que funciona como ponto de partida para críticos como Eliot ou Frye - a literatura - é o que devemos encarar como o segundo estágio ou produto arquetípico, e é precisamente a omissão do estágio primário, bem como a linearidade convencional da filosofia da história, que tornam a arquetipologia de Frye tão estreitamente literária, tão estática, tão teológica, e ainda assim tão secularmente científica.

Como observamos, embora possa se manifestar em sua forma mais criativa na obra de arte, o arquétipo não se origina aí, nem na consciência ou imaginação do artista; e nunca se dissolve completamente em sua manifestação temporal, retendo sempre a sua autonomia e independência no inconsciente coletivo. Por outro lado, o que identifica uma obra de arte como uma obra na qual um arquétipo se manifesta é que ela instiga uma resposta emocional freqüentemente fora de proporção com aquilo que a veicula; e que tal obra reflete a natureza numinosa e misteriosa de sua origem

no caráter não-racional e “sagrado” dos sentimentos que ela evoca. Assim, não é o fato de uma determinada obra seguir um modelo típico, ou de um enredo poder ser relacionado a um mito, o que torna uma obra arquetípica; o que a faz arquetípica é que ela gera no artista e em sua audiência um sentido de outro mundo, do divino (como diz Walter Otto, “die goetter sin da”), e o faz de forma inexplicável ou através de algo que não pode ser racionalmente explicado.

Portanto, enquanto todas as obras de arte podem ser vistas como contendo arquétipos, sendo produto de artistas cujos inconscientes pessoais os envolvem, quer queiram quer não, com o coletivo, nem todas as obras de arte - ou movimentos políticos, ou loucuras - são arquetípicas no sentido como definimos o termo. E a justificativa para restringirmos a definição como fizemos é que ampliá-la teria o efeito de destruir o propósito que tal crítica, em um aspecto, tem: ou seja, o de ser uma forma de abordarmos aquelas obras de arte às quais justiça não pode ser feita pela aplicação de teorias estéticas ou literárias tradicionais. Há, por exemplo, muito pouco ou nada a respeito de *The Rape of the Lock* ou de *Orgulho e Preconceito* que não possa ser descoberto ou discutido através do uso de aparatos e vocabulários críticos tradicionais, mas há muito a respeito de obras como *Till We Have Faces* ou *All Hallows' Eve* que não pode ser acomodado, e tais obras são ou mal compreendidas ou ignoradas dentro dos limites da tradição crítica estabelecida.

Se nossa definição de crítica arquetípica for justificável, é apenas nesta abordagem crítica eclética e consciente dos conteúdos não-racionais ou precognitivos da obra de arte, a saber: que deve ser encontrada uma base para tratar obras de arte simultaneamente, ou seja, sem nos importarmos com a ordem cronológica. De forma similar, tal crítica fornece a única base sobre a qual - sem recorrermos a teorias progressivistas - a autonomia da obra moderna é preservada à luz do conhecimento de que ela evidencia similaridade com obras que a precederam.

Explicando: porque o arquétipo não se origina na história e portanto não é uma construção ou *motif* que pode ser remetido “de volta” a uma única fonte literária ou expressão individual, para os propósitos de análise arquetípica não importa qual redação artística apareceu primeiro. Os arquétipos, derivando-se de um conceito fora da história e não afetado por ela, não são governados por prioridades temporais ou mudanças que garantiriam que um é mais puro, mais direto ou mais simples do que o outro. A manifestação mais antiga não está automaticamente mais próxima da matriz, já que a matriz é feita de constantes e está constantemente disponível. Portanto, não há razão para que a versão do mito de *Cupido e Psiquê* de Lewis esteja ou não mais próximo do espírito do original do que a de Apuleio; mas se associarmos a mentalidade primitiva com uma aceitação indiscutível do destino, então a forma perturbadoramente direta com a qual Lewis dramatiza as implicações psicológicas da história parece com efeito mais “primitiva” - e portanto anterior? - do que a moldura pitoresca e o final feliz que caracterizam a versão de Apuleio.

Por mais que o crítico arquetípico pareça, portanto, estar em posição de poder ignorar a cronologia e as diferenças históricas entre as culturas, mais ele se interessa, na prática, também pelo contexto histórico das obras estudadas. Pois, da mesma forma como ele não encara a obra de arte como o estágio primário no processo arquetípico, ele também não encara a explicação puramente literária do texto como o fim da crítica arquetípica como um processo. O objetivo mais abrangente da crítica arquetípica é o de compreender como os arquétipos operam culturalmente, e para isto uma preocupação central do crítico arquetípico é com a forma pela qual certos períodos da história ou climas culturais são propícios - ou parecem ser - à manifestação de modelos e símbolos arquetípicos recorrentes: ele se pergunta o que, por exemplo, os milieux culturais de Lewis e Apuleio têm em comum que possa explicar a obsessão deles com o mito de *Cupido e Psiquê*. De forma similar, o crítico arquetípico se preocupa com a relação entre um

arquétipo determinado e o estilo das obras nas quais ele se manifesta: haverá, por exemplo, diferenças perceptíveis de estilo entre *Till We Have Faces* e o resto da ficção de Lewis? Ou seja, há diferenças perceptíveis entre *Till We Have Faces* e o tipo de ficção que retira a sua energia criativa de outras fontes? Finalmente, é um dos axiomas da crítica arquetípica que da mesma forma que o arquétipo não pode ser contido em sua manifestação individual - seu endereço temporário - assim também ele não pode ser extraído nem observado de forma independente da moldura na qual ele se manifesta.

Consequentemente, o crítico arquetípico se preocupa com o que Leslie Fiedler, o que distingue o crítico arquetípico do tipo de crítico mais preocupado com a história não é que ele esteja exclusivamente preocupado com a identificação do arquétipo mas que ele está “liberto dos grilhões do tempo, falando de ‘confluências’ e não de ‘influências’, e encontrando a explicação de uma obra determinada em coisas escritas posterior bem como anteriormente à obra original”.

Onde o valor explanatório da obra moderna/posterior se encontra para o crítico arquetípico, no entanto, não é no comentário direto, ou seja, nas observações críticas sobre o trabalho de um precursor, ou nas manipulações desajeitadas de *motifs* míticos que se tornaram terreno fértil para os críticos pseudoarquetípicos que escrevem sobre as obras de Eliot, Joyce ou Mann (que produziram a nossa compreensão da anterior porque ela é em si mesma uma manifestação do arquétipo, e ao nos alertar através da linguagem simbólica, ou de uma linguagem que aprendemos a compreender - ou talvez relembrar? - ela nos alerta que estamos mais uma vez na presença daqueles deuses que pensáramos estar mortos. O que o *Moby Dick* nos dá não é uma versão do Livro de Jó ou de *Prometheus Bound* mas uma revelação imediata de como somos, e sempre fomos, Jó e Prometeu. O que *Briefing for a Descent into Hell* de Doris Lessing nos dá não são as coisas novas ditas de forma antiga, ou uma versão atualizada da *Odisséia* mas um *insight* direto da natureza do dilema eterno de Odisseu. Estas obras posteriores não nos

dão tanto uma nova forma de olhar para as que lhes precederam quanto nos dão uma compreensão - hoje em dia, ao que parece, impossível de se achar em outro lugar - de como tudo sempre foi. Elas nos deixam ver o que perdemos no caminho, ou tomamos por algo diverso, ou passamos a esquecer. O que elas asseveram é que apenas livros foram queimados e Alexandria.

Não é, portanto, ao responder de forma crítica à manifestação mas ao respondermos criativamente ao arquétipo manifestado na obra anterior, que o escritos posterior ajuda a explicar aquela obra - e aqui deve ser encontrada a razão pela qual Lewis imediatamente admite conhecer *O Asno de Ouro* ao mesmo tempo em que nega que Apuleio tenha sido a sua matriz. Em outra área de seu trabalho, Lewis também nos fornece com um exemplo inigualável de como uma resposta criativa explica melhor um trabalho anterior do que o faz a discussão crítica: não há dúvida, de nosso ponto de vista, que o *Perelandra* de Lewis constitui uma melhor introdução crítica ao *Paradise Lost* do que o seu prefácio (*Preface to Paradise Lost*). Da mesma forma, o *Paradise Lost* de Milton nos contempla com percepções muito mais profundas sobre a Gênese do que o faz o seu *De Doutrina Christiana*. Esta mesma premissa poderá explicar porque o crítico arquetípico é caracteristicamente mais apaixonado - arriscando-se algumas vezes a ser acusado de subjetivismo - em seu tratamento do texto literário do que poderá parecer decoroso a um crítico que siga uma linha mais convencional. (Frequentemente nos perguntamos, no entanto, se a ênfase de certos críticos e professores sobre a objetividade e falta de emoção na análise, com a conseqüente suspeita que demonstram em relação ao entusiasmo, não esconderão na verdade uma reação subjetiva menos defensável.

O que mais poderá perturbar o crítico convencional, particularmente o especialista nos clássicos, é a conclusão que poderia perfeitamente ser tirada do argumento de que obras posteriores de arte e de literatura fornecem *insights* essenciais sobre a natureza daquelas que o precederam; ou seja, que todo o esforço e erudição despendidos com a obra mais antiga é, de um

só golpe, uma explicação da obra moderna, tornando-se inútil - quando não inválida - e, na melhor das hipóteses, de interesse apenas para o antiquário. Quem, para continuarmos com o nosso exemplo, escolheria trabalhar com as interpretações críticas de *O Asno de Ouro* quando poderia compreender melhor as complexidades daquele trabalho através de uma leitura agradável de *Till We Have Faces*? Paradoxal como possa parecer, despercebida como possa passar, a resposta é simples e positiva: o estudioso de C. S. Lewis, da obra moderna. Devido ao fato de que ambas as obras contêm o mesmo arquétipo, as questões que os classicistas levantaram a respeito de *O Asno de Ouro* podem ser usadas como pontos de partida para discussões a respeito de *Till We Have Faces*. Longe de ser um veredicto de morte para o trabalho feito em torno de uma obra mais antiga, portanto, a crítica arquetípica pode servir como mediadora para trazer a este trabalho uma vida nova.

A relevância cultural da crítica arquetípica deveria a este ponto ser óbvia. Deixemos que um exemplo, no entanto, sirva para concluir esta discussão. No começo deste trabalho notamos que a Grande Mãe parece ter-se tornado o arquétipo de nossa época. Devemos observar que isto não se dá porque os Junguianos descobriram a extensiva presença da Magna Mater em suas muitas formas em nossa cultura. O reverso é que é certamente verdade. Jung a descobriu, Neumann e outros a discutiram, porque ela já estava presente. Ela havia irrompido irresistivelmente em nosso presente. Mas um verdadeiro arquetipalista não se contenta com uma discussão a respeito da estatuária de Henry Moore, por exemplo. Ele desejará indagar se a mesma irrupção arquetípica seria responsável pela aparição do feminismo em nossa época; e desejará se perguntar, e ao se perguntar, informar aos seus contemporâneos, se tal fenômeno revela a Mãe em fase criativa ou destruidora.