

**DERIVANTES LITERÁRIAS DA MISSÃO  
FRANCESA NO BRASIL — Inocência, a jovem divina:  
tentativa de interpretação jungiana**

Miroel Silveira ( \* )

1. Assim como pela boca de Mestre Eckhart afirmavam os alquimistas, na Idade Média, que todos os cereais tendiam para o trigo, todos os metais preciosos para o ouro e todos os seres criados para o homem, na Idade Moderna podemos dizer que nossos progressos humanos tendem a retomar Rousseau. A partir do Romantismo, sofrendo circunstanciais eclipses hiper-racionalistas, o sentimento rousseauiano retorna inevitavelmente como uma compulsão de ciclo, repetindo aquele anseio de "meter-se num recanto da floresta em algum lugar deserto, onde nada indique a mão do homem nem denuncie a servidão e o domínio; asilo em que se possa crer ter primeiro entrado, sem nenhum importuno a nos separar da natureza". Este sentimento, traduzido na busca do "bon sauvage" e aliado às tradicionais lendas do "pays de Cocagne", fazia parecer ainda mais intolerável a Europa inquietante dos anos pós-1789, quando as idéias revolucionárias se expressavam principalmente como destruição do poder absolutista e encontravam a violenta reação dos que a este se apegavam.

Na França, entre as carnificinas, as derrotas e as vitórias da era napoleônica, seguidas pela instabilidade da retomada borbônica, eram inúmeras as pessoas que olhavam para os trópicos, para os países de "là-bas", como sonhado refúgio de tranqüilidade e paz. Em 1816 um grupo de artistas descontentes, embora convidado também pela corte russa que o acolheria principescamente, preferiu vir para o Brasil. Chefiava-o Joaquin Lebreton, membro do Instituto de França, e entre ou-

---

( \* ) da Escola de Comunicações e Artes da USP

Brasil. Chefiava-o Joaquin Lebreton, membro do Instituto de França, e entre outros lá estava Nicolas Marie Taunay, pintor, homem que mais do que ninguém deveria sentir o apelo poderoso da paisagem exótica: nos anos de 1793 a 1796, evitando os descabros do Terror, vivera refugiado com sua família em Montmorency, no "Petit Mont Louis", a mesma vasta propriedade, acalentada de ramos balouçantes e de pássaros felizes, por onde devia pairar ainda o espírito insatisfeito de seu antigo ocupante, Jean-Jacques Rousseau.

Neste breve estudo vamos rastrear o caminho desse primeiro Taunay a pisar terras brasileiras, insuspeitado de que ali plantaria uma estirpe valorosa que o engrandeceria no tempo, tomando-a notável nas Artes Plásticas, na Política, na História e na Literatura. Cento e cinquenta e sete anos depois, mereceriam os Taunay estudos mais acurados do que aquele a que me proponho, no intento fundamental de abordar somente as derivantes literárias dessa emigração artística, com enfoque especial sobre a obra máxima produzida pelo clã — o romance "Inocência", escrito no século passado — por Alfredo d'Escagnole Taunay, Visconde de Taunay.

2. Alguns historiadores, que da história gostam mais de respingar a anedota que a substância, somados a ficcionistas desdenhosos de analisar em profundidade os fatos, deixaram de Dom João VI uma imagem pouco lisonjeira, em que sempre nos aparece de gorda barriga ou de frango na mão. Sua vinda ao Brasil, evitando deixar-se capturar pelo exército napoleônico, costuma ser relatada como um ato de covardia, nada mais. E as providências louváveis de seu governo são atribuídas sempre ora a este ora àquele de seus ministros. No entanto, o exame desapassionado dos acontecimentos históricos nos leva a perceber inúmeros pontos positivos nas decisões do monarca, seja nas de Portugal, seja nas de sua profícua estadia entre nós. É irresponsável a constatação de que nossa independência começou quando o Príncipe Regente pisou no solo da Bahia e lá decretou a abertura dos portos ao comércio mundial, medida de imenso alcance econômico, político e social (a 28 de janeiro de 1808). E que essa decisão formal, no plano horizontal e objetivo, completava uma outra, mais sutil e vertical, de que fala João Camilo de Oliveira Torres, quando diz que o espírito de nossa nacionalidade se definiu pela primeira vez quando nos unimos para combater os holandeses, optando assim por "um país de fala portuguesa, mestiço e católico".

Neste século dois grandes estadistas (por menos ou mais que deles se divirja ideologicamente) adotaram providência igual à de Dom João VI, e ninguém se lembrou de acimá-los de covardes: De Gaulle e Chiang-Kai-Chec. E ambos, como o Príncipe Regente português no século anterior, alcançaram seus objetivos, sobre vivendo politicamente e protegendo seus povos dentro do que julgavam correto. Assim, pode-se hoje classificar como atitude de alta visão a vinda de Dom João VI e da família real para o Brasil, "escapando a todas as humilhações sofridas por seus parentes castelhanos", como registra Oliveira Lima, classificando o gesto de "inteligente e feliz manobra política". Partindo de Lisboa a 29 de novembro de 1807, após curta passagem pela Bahia, a 7 de março de 1808 aportava a Corte no Rio de Janeiro, que se transformou "no centro da monarquia", na expressão de Vamhagen.

Sob esta perspectiva histórica, exposta por autoridades das mais respeitáveis, podemos imaginar que o frango, nas mãos untadas do Príncipe Regente, pudesse também ser uma arma de diversificação, de esperteza e de vontade arguta, protegendo-o contra as pressões locais e estrangeiras, as intrigas e as cabalas dos cortesãos. Colocado entre o poder ascendente da deslumbrante estrela napoleônica e a amizade tradicional da Inglaterra, procurava o monarca esticar o fio do tempo, para ver em que mão ele arrebentaria. Os laços com Londres datavam de 1372, desde Dom Fernando, o Formoso, e estavam alicerçados em fundos interesses que haviam tomado Lisboa o centro mediador entre as matérias primas coloniais e o Ocidente, os produtos manufaturados ingleses e as colônias. Era preciso contemporizar, e Dom João VI adotou a filosofia dos mouros (que tanto tinham contribuído para dar fisionomia e cor ao seu reino): "Senta à porta e espera passar o enterro do teu inimigo".

Outro aspecto extremamente louvável na personalidade de Dom João VI foi o de não ter, jamais, assumido o título real enquanto foi viva sua pobre mãe, Dona Maria I. Atacada de loucura mística, foi afastada do poder pelas razões de Estado, mas Dom João governou praticamente toda sua existência sob a denominação de Príncipe Regente (de 10 de fevereiro de 1792 até 20 de março de 1816, quando faleceu a rainha). Acima de sua ambição soube colocar o amor de filho e o respeito pela enferma, que mantinha certa lucidez. Sob o calor do afeto filial, e recebendo todo o tratamento e as mais reverentes honrarias, pôde a infeliz atingir os oitenta anos e entregar a alma a Deus sem que a rondasse o olhar assassino de um herdeiro impaciente.

Foi poucos dias após o falecimento da rainha (a 26 de março de 1816) que chegou ao Rio de Janeiro a Missão Francesa, a bordo do veleiro "Calpe", de bandeira norte-americana. Eram cerca de quarenta franceses que emigravam:

Joaquin Lebreton, chefe;

Nicolas Antoine Taunay; pintor;

Auguste Marie Taunay, escultor;

Jean Baptiste Debret, pintor;

Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, arquiteto;

Sigismond Neukomm, compositor, organista e mestre de capela;

François Ovide, engenheiro mecânico;

François Bonrepos, auxiliar de escultor;

Charles Henri Levasseur e Louis Simphorien Meunié, auxiliares de arquiteto, o último especialista em estereotomia;

Nicolas Magliori Enout, mestre serralheiro;

Jean Baptiste Level, mestre ferreiro e especialista em construção naval;

Louis Joseph e Hippolyte Roy carpinteiros e segistas (fabricantes de carro);

Fabre e Pélite, curtidores e surradores de peles.

Muitos deles viajaram com suas famílias, sendo que Nicolas Antoine Taunay trouxe esposa, cinco filhos e uma criada grave, Jeanneton. Seu irmão mais moço, Auguste Marie Taunay era como que outro filho, pois estava em sua companhia

desde a morte dos progenitores, tendo-o acompanhado ao retiro de Montmorency durante a aguda fase revolucionária.

Deve-se a vinda da Missão Francesa não somente à compreensão indulgente de Dom João VI, que já criara o Jardim Botânico, fizera concessões de terras a estrangeiros para que viessem fixar-se no país, isentara de imposto a indústria incipiente e liberara do serviço militar seus operários, aperfeiçoara o ensino médico e tomara inúmeras outras providências tendentes a formar e a estimular o crescimento e a aculturação do Brasil, mas também à inteligência e ao espírito avançado de seu ministro Antonio Araujo de Azevedo, Conde da Barca, que com o Príncipe Regente se refugiara no Brasil. Foi este quem, afastando os preconceitos políticos ainda exacerbados pelas perseguições napoleônicas, entendeu de melhor alvitre recrutar na França da restauração borbônica os mestres que pudessem aqui lançar a semente de artes e ofícios. Serviu-se para esse fim do embaixador português em Paris, o Marquês de Marialva, nobre reputado como um dos mais belos e elegantes de seu tempo, que gozava na sociedade francesa de alto prestígio pessoal. Marialva recorreu a Alexandre von Humboldt, sábio que já percorrera toda a América meridional em viagens científicas. Humboldt indicou um nome: Joaquin Lebreton, que por motivos políticos fôra demitido (curiosamente) do cargo de secretário "perpétuo" da Academia de Belas Artes do Instituto de França. Lebreton, em contato com o encarregado dos negócios portugueses em Paris, Francisco José Maria de Brito, ultimou as negociações, convidou companheiros e acertou todos os pormenores que tomaram possíveis o embarque e a chegada ao Rio de Janeiro. Brito estava tão entusiasmado com o projeto que, para evitar as habituais delongas administrativas, adiantou de seu bolso dez mil francos, receioso também que, mal aconselhado, repentinamente o governo de Luís XVIII não mais autorizasse a expatriação daqueles súditos rebeldes (tanto Lebreton quanto Nicolas Antoine Taunay tinham sido envolvidos em incidentes com as autoridades da Restauração).

Lebreton fôra demitido de seu cargo "perpétuo" em virtude de uma pressão direta de Wellington. Após a derrota de Waterloo dissera o comandante: "Vamos ensinar honestidade aos franceses", referindo-se à ordem, que expedira, de ser o Louvre e outros museus despojados das obras de arte trazidas por Napoleão a Paris ao cabo de suas campanhas militares. Lebreton retrucara observando que, naquele mesmo instante, Lord Elgin estava em Atenas pilhando as ruínas do Partenon para levá-las a Londres. . .

Quanto a Nicolas Antoine Taunay, o incidente que o prejudicou deu-se a 1º de outubro de 1814, quando se fazia uma solene reunião no Instituto de França para a proclamação dos vencedores dos "Prêmios de Roma". Presentes o Duque de Angoulême (o Bourbon herdeiro do trono, como sucessor de Luiz VIII), Lord Wellington, embaixadores das grandes potências, ministros de Estado dignatários da Corte e pares da mais alta nobreza francesa. Enquanto Lebreton lia enfadonho relatório, durante o qual omitia escandalosamente o nome de seu inimigo o pintor David, cujos discípulos haviam sido laureados, um jovem, fardado de oficial do exército, avançou impetuosamente pelos bancos do anfiteatro rumo ao Delfim. Durante um segundo ninguém soube mover-se, depois muitos fugiram, certos de

que estaria iminente um atentado de inspiração bonapartista. Mas o jovem tinha os olhos arregalados de pavor, pondo-se a bradar: "Príncipe! Há quatro anos recebi a cruz da Legião de Honra por mérito militar, e meu pai merece-a há doze! Apelo para esta Assembléia inteira: meu pai é o presidente da Classe de Belas Artes!"

Tratava-se de Charles Auguste Taunay, filho mais velho do pintor Nicolas Antoine Taunay, reivindicando justiça da pior forma possível. Foi preso, e logo a seguir expulso da vida militar. Ao pai, tocado por aquele corajoso e inoportuno gesto de amor filial, só restou pedir clemência para o arrebatado jovem, e ao mesmo tempo buscar outras plagas onde não estivessem tão marcadas, como estavam ali, as cartas do jogo. Surgia na hora o convite transmitido por Humboldt: talvez fosse o Novo Mundo a terra da vida límpida acenada por Rousseau: talvez estivesse no Brasil aquele encontro maravilhoso com a natureza em estado de inocência. . .

Mas estava escrito que os franceses não encontrariam aqui nem o "sauvage" nem o "bon", e sim uma sociedade colonial atrasada, ainda abalada pela implantação de uma Côrte muito acima de tudo quanto até então conhecera. Após um primeiro contato cordial e honroso com o Príncipe Regente e com o Conde da Barca, foram os artistas visitantes alimentados e alojados razoavelmente em três prédios da cidade, aguardando as determinações legais que criassem a Escola de Artes e Ofícios e nomeassem ou contratassem seus mestres, que para isso haviam feito a longa travessia atlântica.

Passaram-se dias, passaram-se semanas. Passaram-se quatro meses, até que a 12 de agosto de 1816 foi publicado um decreto criando a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, fixando ao mesmo tempo, em tabela anexa, os estipêndios anuais devidos aos professores e funcionários da nova instituição. A redação do decreto é curiosa, vale uma leitura por inteiro:

"Atendendo ao bem comum que provém aos meus fiéis vassallos de se estabelecer no Brasil uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em que se promova e difunda a instrução e conhecimentos indispensáveis aos homens destinados não só aos empregos públicos da administração do Estado, mas também ao progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio, de que resulta a subsistência, comodidade e civilização dos povos, maiormente neste Continente, cuja extensão, não tendo ainda o devido e correspondente número de braços indispensáveis ao tamanho e aproveitamento do terreno, precisa dos grandes socorros da estética para aproveitar os produtos, cujo valor e preciosidade podem vir a formar do Brasil o mais rico e opulento dos Reinos conhecidos; fazendo-se portanto necessário aos habitantes o estudo das Belas Artes com aplicação referente aos ofícios mecânicos, cuja prática, perfeição e utilidade depende dos conhecimentos teóricos daquelas artes e difusivas luzes das ciências naturais, físicas e exatas; e querendo para tão úteis fins aproveitar desde já a capacidade, a habilidade e ciência de alguns dos estrangeiros beneméritos que têm buscado a minha real e graciosa proteção para serem empregados no ensino e instrução pública daquelas artes: Hei por bem, e mesmo enquanto as aulas daqueles conhecimentos, artes e ofícios não formem a parte integrante da dita Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios que eu houver de mandar estabelecer; se pague anualmente por quartéis a cada uma das pessoas

declaradas na relação inserta neste meu real decreto, e assinada pelo meu Ministro e Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, a soma de 8.032\$000 em que importam as pensões, de que por um efeito da minha real munificência e paternal zelo pelo bem público deste Reino, lhes faço mercê para a sua subsistência, pagas pelo Real Erario, cumprindo desde logo cada um dos ditos pensionários com as obrigações, encargos e estipulações que devem fazer a base do contrato, que, ao menos pelo tempo de seis anos, hão de assinar, obrigando-se a cumprir quanto fôr tendente ao fim da proposta instrução nacional, das belas artes, applicadas à indústria, melhoramentos e progressos das outras artes e officios mecânicos. O Marquês de Aguiar, do Conselho de Estado, Ministro Assistente ao Despacho, encarregado interinamente da Repartição dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, assim o tenha atendido, e faça executar com os despachos necessários.

**RELAÇÃO DAS PESSOAS A QUEM POR DECRETO DESTA DATA MANDA SUA MAJESTADE DAR AS PENSÕES ANUAIS ABAIXO DECLARADAS.**

Ao Cavalheiro Joaquim Lebreton . . . . .	1.000\$000
Pedro Dillon . . . . .	800\$000
João Batista Debret, pintor de história . . . . .	800\$000
Nicolau Antonio Taunay, pintor . . . . .	800\$000
Augusto Taunay, escultor . . . . .	800\$000
A. H. V. Grandjean, arquiteto . . . . .	800\$000
Simão Pradier, abridor . . . . .	800\$000
Francisco Ovide, prof. de mecânica . . . . .	800\$000
C. H. Levasseur . . . . .	320\$000
L. Simph. Meunié . . . . .	320\$000
F. Bonrepos . . . . .	192\$000
Somam estas parcelas oito contos e trinta e dois mil réis (8:032\$000).	

Rio de Janeiro, 12 de Agôsto de 1816

(a) — Marquês de Aguiar”

A esdrúxula redação do decreto, agrupando agricultura com estética, traduzia aparentemente certa insuficiência técnica dos administradores, mas na verdade manhosamente procurava contornar dificuldades trazidas pela chegada dos artistas. Certos grupos locais haviam reputado precipitada sua importação, quando ainda estava o Brasil sem artífices, sem indústrias e sem lavoura organizadas em termos apropriados. Em “Le Brésil” escreveria Ferdinand Denis: “Talvez que o Brasil, liberto do regime colonial, não estivesse ainda suficientemente aparelhado para colher toda a utilidade possível de semelhante instituição; e o pensamento que presidira ao seu estabelecimento, não se detendo de antemão em nenhum plano sólido, da chegada daqueles artistas obteve, talvez, o governo menos proveito que

os particulares, que souberam compreendê-los, e aos quais infundiram pelo menos algum gosto para as Artes”.

Francisco Solano Constancio, em sua “História do Brasil desde o seu descobrimento por Pedro Álvares Cabral até a abdicação do Imperador D. Pedro”, publicada em 1839, foi mais severo ainda: “Em vez do vão e ridículo projeto de formar um Instituto ou Academia de Belas Artes em uma cidade onde apenas existiam noções de artes úteis e do desenho, a estes objetos é que se deveria atender antes de tudo”.

Por isso misturara o redator do decreto, nada inocentemente, agricultura com estética e indústria com “Belas Artes com aplicação referente aos ofícios mecânicos”, explicando ainda que estes dependiam “dos conhecimentos teóricos daquelas artes e difusivas luzes das ciências naturais, físicas e exatas”. As “difusivas luzes” certamente clareavam principalmente o redator, que se precavia de antemão contra críticas que já andavam no ar, no sussurro dos despeitados.

Outro grande inimigo teve a Missão, e esse adversário, por incrível que pareça, foi o próprio consul geral da França, Maler, que nos componentes do grupo não via membros da mesma nacionalidade, e sim partidários de Napoleão. Explorando o natural ressentimento que sentia o Príncipe Regente e toda a Côrte pela invasão de Portugal e a conseqüente vinda para o Brasil, Maler já em janeiro de 1816, dois meses antes da chegada dos artistas emigrantes, prevenia contra eles o monarca, taxando-os de revolucionários napoleônicos, perigosos subversivos.

Muito trabalho teve o esclarecido Conde da Barca para desfazer o enredo, que se tomava ainda merecedor de maior atenção pelo fato de estar o cônsul geral Maler participando das negociações para o restabelecimento das relações diplomáticas oficiais entre Paris e Rio de Janeiro, rompidas após a guerra napoleônica. Assim mesmo, a vitória desse esclarecido conselheiro de Dom João VI foi precária, porque permanentemente solapada por novas e intermináveis intrigas que tudo retardavam, e acabaram torcendo para pior o sentido diretor do que projetava realizar. Registra Cassiano Nunes com sofrida acuidade o quanto se mostram os agentes do mal muito mais ativos que os do bem, e o quanto se empenham em desfazer o que seriam incapazes de fazer; e ainda o fato melancólico de um sem número de pessoas inteligentes se tornarem atuantes apenas no sentido de impedirem e bloquearem as iniciativas dos criadores e dos realizadores. Em não se tratando de fazer o mal, ou de impedir o bem, caem numa estagnação neurótica de não-ser, da qual despertam somente para criar obstáculos forjados pelo rosar misterioso dos ressentimentos, quando vêm que alguém vai fazer e ser.

Apresentados os artistas franceses a Dom João VI pelo Conde da Barca na audiência especial, recebeu-os o monarca com gentil afabilidade, demonstrando-lhes o quanto esperava de sua contribuição ao país no campo das artes, das ciências e mesmo dos ofícios de que carecíamos. Lebreton exibiu as 54 telas (de pintores famosos) que com ele trouxera, telas que hoje fazem parte do acervo da Pinacoteca da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, entre as quais figuravam autores como Poussin, Le Sueur, Jouvente, Canaletto, contemporâneos dos mais reputados. E enquanto não saía o decreto, a Côrte sustentava os artistas, enviando-lhes diaria-

mente duas lutas refeições que incluíam cerveja, maçãs, cereais, legumes, vinhos do Porto e da Madeira. Uma carruagem foi posta à disposição de Lebreton (a quem o povo chamava de "o capitão dos sábios"), e nela o perpétuo e demitido secretário do Instituto de França percorria a pequena cidade, contida ainda entre os morros do Castelo e de Santo Antônio, mal se atrevendo a espriar-se no rumo das praias do Flamengo e do Botafogo, e subindo timidamente pelas serras da Tijuca em chácaras onde já se plantava o café. Dois terços da população era uma confusa escuridão de negros, caboclos e cafusos. Seus costumes o recém-vindo Debret iria immortalizar em trabalhos artísticos cujo valor hoje se acresce de preciosa conotação documentária.

O espírito do povo e do governo em relação aos estrangeiros, e em particular aos componentes dos "sábios da Missão", oscilava entre alternativas exageradas: ora se mostrava submisso e reverente, num complexo de ignorância colonial, ora se tomava agressivo e revoltado, traduzindo-se nas posições do mazombismo e do "mata marinheiro", que caracterizaram essa época e as subseqüentes de nossas fases iniciais de independência. Aqueles homens refinados e eruditos nem sempre pareciam simpáticos à consciência nativista que se esboçava, e desse sentimento (que era mais ressentimento) procuravam aproveitar-se os que se opunham à presença e à afirmação da Missão Francesa no país. Contudo, a inteligência, a tolerância e a compreensão de seus principais elementos, decididos realmente a ficar no Brasil e aqui cumprir sua tarefa, acabou vencendo e minimizando os esforços em sentido contrário. Mas foram necessários muitos anos para que isso acontecesse, durante os quais surgiram novos e terríveis obstáculos. O maior deles, sem dúvida, a morte inesperada do Conde da Barca, em junho de 1817, deixando os missionários sem o mais lúcido e poderoso de seus protetores. Sob a direção de seus sucessores, o relacionamento dos artistas franceses com a Côrte ganhou distância, rarefez-se, enfraqueceu-se. E o desaparecimento prematuro de Lebreton em 1819 veio dificultar mais as coisas: apesar de seu gênio um tanto exaltado e às vezes eruptivo, impunha respeito sua figura e sua tradição de homem de vasta reputação nos meios cultos internacionais. Normalmente devia sucedê-lo, à testa da Missão, Nicolas Marie Taunay, mas tal não aconteceu: foi nomeado diretor da Escola o artista português Henrique José da Silva.

Tornando-se porta-voz dos ressentimentos esparsos e confusos que provocara a real proteção aos artistas franceses, o artista lusitano, advogando também em causa própria, iniciou e manteve durante anos uma tenaz e obscurantista guerra contra os que supunha rivais. Razoável desenhista, temia a concorrência de Debret e Taunay, desenhistas e pintores de alto nível internacional. Encarregado da disciplina de Desenho, obteve do Poder Público um decreto no qual se obrigavam os estudantes a freqüentar sua matéria durante cinco anos, antes que pudessem receber lição dos outros mestres. Isso desanimava qualquer vocação, pois o período por demais extenso numa só matéria básica dilatava enormemente o prazo de uma possível profissionalização e deixava sem alunos todo o resto do corpo docente.

Reagiram por todas as formas os membros da Missão Francesa, seja atuando junto à Côrte, seja admitindo alunos particulares, e finalmente só ficou desmascara-



da a destruidora cabala do artista português quando, a 2 dezembro de 1829, determinou Sua Majestade a realização de uma exposição pública dos alunos matriculados nos vários cursos. A qualidade e a quantidade dos trabalhos apresentados pelos discípulos dos mestres franceses Taunay, Debret e Montigny, aos quais se haviam juntado os alunos de outros dois mestres franceses com os quais a Missão se acrescentara, os irmãos Ferrez (Marcos e Zeferino) tomou escandalosamente patente a vergonhosa e antipatriótica intriga longamente tramada e executada por Henrique José da Silva.

Na exposição, os alunos e os próprios mestres franceses abrangeram praticamente todos os gêneros: retratos, marinhas, paisagens, animais, flora e frutos, desenhos arquitetônicos. Entre os discípulos de Debret destacava-se Manoel de Araujo Porto Alegre, mais tarde de atuante presença nas artes e na política brasileira. O Ministro Visconde de São Leopoldo, saltando por cima dos regulamentos do malsinado Diretor Henrique José da Silva, ordenou que fosse Porto Alegre dispensado do curso preparatório de desenho (o tal que durava cinco anos), abrindo assim um precedente que com certeza ainda mais enfureceu o derrotado e desmoralizado artista português.

A exposição — o primeiro “salon” realizado no Brasil — teve concorridíssima frequência, sendo visitada por mais de duas mil pessoas nos doze dias em que esteve aberta. Encerrou-se a 14 de dezembro, culminando com a outorga a Debret do oficialato da Ordem de Cristo. Mas a verdade é que “as alegrias, quando chegam tarde, chegam tristes”. E mais adiante, também Debret retomaria à França para não mais voltar.

Toda a injusta, irritante e danosa campanha dos invejosos e dos incompetentes fôra levando os componentes da Missão Francesa ao extremo do desencanto decepção. Lebreton morrera prematuramente. O gravador Pradier, farejando as intempéries que se anunciavam, retirara-se para a França logo no ano seguinte à chegada da Missão (1817), aproveitando o pretexto de que não existissem aqui as condições técnicas exigidas para fatura do serviço que lhe pediam: o quadro de Debret sobre a chegada da arquiduquesa Carolina Leopoldina. Foi a Paris fazer o serviço e nunca mais voltou. Depois chegou a vez de Debret. Sempre recusara convites que lhe tinham vindo da Europa, mas em 1831 aceitou, e voltou à França, onde se pôs a ultimar e a publicar a parte mais valiosa de suas obras, em que se insere a “Voyage Pittoresque au Brésil”. Também Nicolau Antonio Taunay, em 1821, depois de alguns anos em que como merecida compensação, usufruira da perfumada tranqüilidade do “sítio Taunay” junto à cascatinha da Tijuca, julgara de bom alvitre retornar à Europa com sua esposa, deixando aqui os filhos em companhia de seu irmão Augusto Maria Taunay, o escultor. E se o pintor nunca mais tomou ao país que o acolhera e desacolhera, em compensação as sementes dos filhos aqui deixados se desenvolveram em árvores frondosas e belas, formando o nobre clã dos Taunay brasileiros.

3. Na perspectiva contemporânea, ampla justiça e reparação foi feita aos artistas franceses. Sem sombra de dúvida ficou devidamente situada a decadência da arquitetura e das artes portuguesas por ocasião da vinda do Príncipe Regente para o Brasil. Balbi atribui essa decadência, no campo das construções, ao fato de que os engenheiros tivessem começado a julgar-se enciclopédicos, aptos a fazer também arquitetura. Na verdade, o exemplo de Garcia de Rezende (homem excepcional que fôra o "tracista" da Torre de Belém) não mais se repetira; e Ramalho Ortigão deitara a última pá de cal nas ilusões dos que o seguiram no tempo, quando escreveu: "A história da arquitetura dos últimos cem anos em Portugal constitui o mais lastimável capítulo da história geral das desditas nacionais. Pode-se afirmar que a arquitetura portuguesa acabou no século XVIII com os edifícios delineados por Dom João V, pelo Marquês de Pombal e pelo intendente Pina Manique".

Tentando uma breve sùmula do que representou a vinda da Missão Artística Francesa ao Brasil, podemos hoje afirmar que foi da mais alta significação. Antes de mais nada, instituiu o precedente, sempre recomendável, de que cabe ao Poder Público estimular e mesmo provocar o desenvolvimento cultural do povo mediante o amparo àqueles que possam contribuir para o seu levantamento nas artes e nas ciências. Efetivamente, não existe mecenato mais louvável e justo que o do Estado, pois os recursos materiais que provêm do povo a ele revertem em acrescentamentos espirituais.

Equacionando o problema do ensino artístico em termos concretos, permitiu decisiva ação no surgimento e orientação da arte brasileira. Deixando provisoriamente de lado o que provinha de Portugal e o que até então se fizera no país, imprimiu a Missão Francesa orientação pedagógica ao ensino artístico. Criou metodologia onde até então só existia empirismo nos processos correntes de aprendizagem. Religando o Brasil às correntes estéticas do momento, pensamentos e ações neo-clássicas substituíram as intuições, sentimentos e pensamentos coloniais, apoiados no barroco, no jesuítico, no plateresco e no churriguesco (em arquitetura). Na pintura, o antigo, o mitológico e o histórico se acrescentaram à obra quase que exclusivamente sacra dos santeiros da Colônia e do último Vice-Reinado, alguns geniais como o Aleijadinho.

Ensinaaram os professores da Missão Francesa a seus discípulos maior correção no desenho, composição mais equilibrada na qual se destacava, principalmente, melhor agrupamento das figuras. Obteve-se maior ousadia no colorido graças à utilização de novas tintas. Definiram-se noções de perspectiva, de claro-escuro e de sombras. Detalhou-se a anatomia pelo estudo do nú, e foram disseminadas novas técnicas e novos conceitos em relação à paisagem, à marinha e à natureza morta. Influenciados em força de retomo pela nossa atmosfera, Debret e Taunay puseram de lado os temas europeus de cenas guerreiras, quadros de sangue, luta e dor, deixando-se impregnar pela tranqüilidade, poesia e formosura de nossas coisas naquele amanhecer da civilização nacional. Em seus novos quadros, a paisagem deixa de ser apenas pano de fundo: vem ao primeiro plano, tomando conta da tela e expri-

mindu seu cândido lirismo. Uma doçura repousante emana da natureza brasileira, surpreendida em seu primeiro despertar de luminosa inocência. Anteriormente apenas os pintores holandeses, vindos com Maurício de Nassau (Franz Post mais que todos), e Frei Solano (nos desenhos ilustrativos da Flora fluminense de Frei Conceição Veloso) haviam cuidado de transmitir o impacto que lhes provocaram os trópicos: mas a carregada atmosfera que expressaram fica muito aquém da luminosa leveza que Taunay, melhor que ninguém, soube captar. Em suas paisagens sente-se vibrar não somente a impressão que recebeu da estuante pujança de nossa natureza, mas principalmente a projeção de sonho libertário e pacífico que o trouxera às plagas brasileiras: o mito rousseauiano projetado sobre nossa realidade.

Na escultura, diferiram as orientações ministradas por Augusto Maria Taunay e pelos irmãos Ferrez. Enquanto o primeiro se impregnava do davidismo, que em sua fúria neo-clássicista às vezes se tomava algo "pompier", os segundos já o traziam mais atenuado graças aos enriquecimentos de Rude, David D'Angers e Pradier, abandonando a rigidez e a secura peculiares a certas formas convencionais da escola. Quase veristas, mais humanos, os irmãos Ferrez se inscreveram também em nossa historiografia artística por um pioneirismo interessante: foram os primeiros a utilizar plantas, flores e frutos nativos como elementos decorativos de escultura e arquitetura, em substituição aos tradicionais da Grécia e de Roma. Falando certa vez perante a Academia de Belas Artes da França, diria muito mais tarde Manoel Araujo de Porto Alegre, numa homenagem que sintetiza com justiça o que se deveria dizer para não mentir à História: "Les beaux arts ont trouvé au Brésil un sol fertile: l'école de Rio de Janeiro, fille légitime de l'école de Paris, lui offrira bientôt des enfants dignes d'elle. Dans les expositions publiques, les travaux de ses élèves n'auraient pas été déplacés aux expositions faites en France".

Quando Nicolau Antonio Taunay regressou à França para não retomar, ao mesmo tempo deixou-se aqui ficar no sangue dos filhos que não o acompanharam, permanecendo ao lado do tio Augusto Maria Taunay, o escultor, os quais continuaram a viver sob o fascínio da mata tijucana, na mesma casa construída junto à cascatinha. Um desses filhos, Amado Félix Emílio, desabrochou também como artista pictórico, vindo a assumir a direção da Escola entre os anos de 1834 e 1851, após o falecimento de Henrique José da Silva. Seu nome, homenagem evidente ao genébrino: Emílio (porém amado e feliz) continuava os Taunay artistas.

Continuar Taunay era importante, significava prosseguir uma tradição curiosa e simpática de gente sensível, inteligente, e humana. Seu bisavô (avô do emigrado Nicolau Antonio) fora Antonio Salomão Taunay, a quem se devera a descoberta de diversas cores fixas de esmaltes, entre outras a de três carmins — um avermelhado, outro arroxeadado e outro purpurino — que ainda hoje têm em Sèvres o nome de "carmins Taunay". Além de químico era Antonio Salomão alquímico. Pesquisara afanosamente as transmutações, "a pedra filosofal", quando já a possuía na família, pois explica Jung que, inconscientemente, essa busca traduz a vocação para o humano integral. O filho de Antonio Salomão, portanto pai de Nicolau Antonio e avô de Félix Emílio, chamava-se Pedro Antonio Henrique Taunay e fora químico e pintor da manufatura real de Sèvres entre 1745 e 1777, sendo também hábil

artista e pensionista do rei. Mais para trás, remontavam os ramos da família ao Poitou e à Normandia. Empobrecidos pelas lutas religiosas, aparecem os membros dessa antiga linhagem sob várias grafias: Taunai, Taulnai, Talnay, Tonay, Tonnay, Taulnay e mesmo Tonet, provindo os documentos de duas localidades de Saintonge, departamento da Charente Inferior, cujas denominações latinas eram Talniacum super Carentonum e Thalnayum super Vultumnam, hoje Tonnay Charente e Tonnay Boutonne, nomes que os cronistas medievais confundiam constantemente.

Amado Félix Emílio nascera em Montmorency (1795), sob total inspiração rousseauiana, durante o período em que seu pai Nicolau Antonio lá se refugiara. Teve longa e fecunda existência, alcançando a idade de 86 anos, pois faleceu em 1881. Além de diretor da Escola, foi seu professor de paisagem entre 1824 e 1851, tendo deixado inúmeras telas de valor que hoje estão incorporadas ao patrimônio da Pinacoteca Nacional e do Museu de Petrópolis. Um de seus alunos, Dom Pedro II, costumava dizer que fora Félix Emílio "quem lhe incutira o amor ao belo". Deu-lhe o Imperador o título de Barão de Taunay. Através de Félix Emílio prossegue a geração artística dos Taunay em seu filho Alfredo d'Escragnolle Taunay, e pelo filho deste, em seu neto Afonso d'Escragnolle Taunay. A obra vastíssima deste último, escritor, musicista, e principalmente historiógrafo, alcançou tal importância que seria impraticável abordá-la aqui, nas pequenas dimensões deste estudo. Vamos tentar focalizar apenas a obra literária máxima de Alfredo D'Escragnolle Taunay, Visconde de Taunay, o romance "Inocência", obra até hoje lida e relida, e que foi traduzida para os mais inesperados idiomas (japonês, francês, inglês, alemão, italiano, espanhol, sueco, dinamarquês, polaco e flamengo) sem que até hoje se pudesse entender muito claramente os motivos dessa universalidade, já que contamos com trabalhos de igual valor literário devidos a outros escritores, os quais não conseguiram nunca transpor as fronteiras de nosso terceiro mundo. É exato que Lucia Miguel Pereira tentou atribuir essa universalidade ao "colorido exótico de algumas descrições do sertão", mas Antônio Cândido observou com acuidade que essa interpretação não tinha consistência.

4. Negligenciando deliberadamente os recursos da formalística literária, especialmente os do estruturalismo, vamos tentar o entendimento de "Inocência" e de sua universalidade através da utilização de uma chave que, de imediato, nos coloque em sua essência interna. Vamos caminhar por um terreno neblinoso em que os olhos se esfumam e onde os pés se afundam em pântanos e sorvedouros, sem a firmeza da terra firme e das pedras sólidas. Tudo quanto vamos colocar flui apenas das hipóteses formuladas por Carl A. Jung, severo jogral de símbolos, para cujo entendimento faz uma divisão prévia entre símbolos arquetípicos e símbolos culturais, sendo os primeiros oriundos de um centro interior comum à humanidade, sendo os segundos os que se prendem a determinado grupo social, num plano mais próximo ao consciente.

Antes, um pequeno resumo de "Inocência" para termos diante dos olhos, bem nítidos, os desenhos dessa história que lemos com encantamento na juventude, e nem sempre relemos na maturidade, para perda nossa.

“Corta extensa e quase despovoada zona da parte sul-oriental da vastíssima Província de Mato Grosso a estrada que da Vila de Sant’Ana do Paranaíba vai ter ao sítio abandonado de Camapuã”. Por essa estrada, em data que poderia ser fixada nos princípios do século passado, cavalga Cirino, jovem que, por culpa de suas estroinices tivera que fazer-se “curador”, ou médico não formado, a percorrer aqueles sertões em busca de clientes. A caminho encontra Pereira, falante proprietário de um sítio. Este o convida para aportar à sua casa, onde se acha enferma a filha Inocência, atacada de febres. O curador, que traz quinino em sua bagagem além do Chemoviz salvador, aceita. Pereira lhe diz que Inocência é uma menina, tem catorze anos. Mais adiante, tem dezesseis. Ou talvez dezoito. E antes de mostrá-la, insiste longamente sobre os costumes do sertão, a inviolabilidade do lado privado da casa cabocla, separado completamente do outro, que utilizam os viajantes e os tropeiros; e que tem dupla responsabilidade na guarda da filha, porque já está noiva de Manecão, tropeiro que está para chegar. Agora tem que vigiá-la não só como pai, mas também como representante do noivo ausente.

Finalmente a doente aparece, e Cirino por ela se apaixona. Consegue despertar na moça igual sentimento, tratando-a e pondo-a boa das maleitas, atraindo-a também pelo fato de vir da cidade e não ser rústico e primitivo como os outros poucos homens que ela conhecia.

Tal cachorro grudado aos pés de sua dona, viver por ali um afaio disforme, Tico, que mal consegue articular sons mas que sabe fazer-se entender por gestos e grunhidos. Ele observa Inocência com aquele fascínio canino que muitas vezes nem sabe despregar os olhos do dono, tal a dependência afetiva em que se situam, criando aquela relação terrível e maravilhosa que Helena Silveira definiu como a de quem “pudesse conviver diretamente com seu Deus”. Tico se esconde no pomar e descobre os encontros noturnos de Inocência e Cirino.

Meyer, zoólogo, chega ao sítio e ali permanece pesquisando insetos, especialmente borboletas. A mais linda e rara denomina “Papilio Innocentia”, e Pereira toma mal esta respeitosa homenagem do germânico, queixando-se disso a Cirino. Este, receioso de que as suspeitas do pai se voltassem contra ele e fosse descoberta sua paixão por Inocência, alimenta essa falsa pista até que o alemão parte e fica no sítio apenas ele com a família. Sob redobrada vigilância, tomam-se quase impossíveis os encontros entre Inocência e Cirino. Sendo o rompimento do noivado com Manecão hipótese inteiramente absurda face aos códigos caboclos, em que mulher prometida é o mesmo que mulher dada, resolve Cirino tentar uma gestão impossível junto ao padrinho de Inocência, Antonio Cesário, que morava em Sant’Ana do Paranaíba, cuja intervenção talvez pudesse obter de Pereira a ruptura do noivado.

Nessa esperança vã parte Cirino para Sant’Ana do Paranaíba, onde o padrinho de Inocência o dissuade por completo, negando-se a intervir em questão tão delicada. Ao mesmo tempo, Manecão passa por Paranaíba rumo ao sítio do futuro sogro, já levando para o casamento tudo preparado, impertubável como um gesto do Destino. Recebe-o o sogro com espaventosa alegria, certo de que estava por terminar a responsabilidade de sua guarda paternal, mas Inocência, acuada, repele o noivo e declara que prefere morrer a casar com ele.

Essa terrível surpresa enfurece Pereira que atribui a Meyer a reviravolta nos sentimentos da filha. Mas é Tico, o anão, por meio de mímica angustiada, quem revela a verdade e os locais onde Cirino e Inocência se encontravam.

Manecão sai ao encalço de Cirino, e mata-o. Depois some no mundo para fugir à Justiça. De Inocência pouco mais se sabe e fala. Dois anos antes do cientista fazer seu relatório de viagem perante uma Sociedade de Entomologia europeia, "o gentil corpo de Inocência fôra entregue à terra no mesmo sertão de Sant'Ana do Paranaíba, para aí dormir o sono da eternidade". Mas continuava a viver numa borboleta, "gênero completamente novo e de esplendor acima de qualquer concepção, intitulada "Papilio Innocentia".

Seria incrível tentar a tarefa sobrehumana de resumir aqui as idéias de Jung, mesmo somente as principais, porque além do mais isso nos obrigaria a outro resumo, ao do pensamento de Freud, seu predecessor. Pioneiro na descoberta da significação e importância do inconsciente, o mestre de Viena, por paradoxo, em relação aos seus continuadores nos aparece hoje como um racionalista, fruto característico das idéias científicas do século XIX. Sua pergunta é sempre "por que?", ao passo que Jung indaga apenas "para que?", contentando-se em aproximar-se da destinação das coisas, já que suas origens (por que?) habitualmente acabam defrontando, em todos os campos da pesquisa, o incognoscível.

No âmbito dos sonhos, especialmente, essa diferença de indagações é flagrante. Freud queria saber os motivos últimos dos sonhos, e nesse escarafunchar muitas vezes deixava o paciente esfolado, condenando-o finalmente à insolúvel contemplação do próprio umbigo. Mais humilde (pelo reconhecimento antecipado das limitações de nossos meios de conhecimento), Jung procura saber somente para que resultado aconteciam os sonhos, e chegou assim ao que chamou de "processo de individuação". Ou seja, um mecanismo inerente à psique humana, através do qual a mente exercita seu objetivo de efetivar as potencialidades do ser. Como semente que contém a árvore, traz a psique sua possibilidade de auto-realização, e o processo de individuação é a forma pela qual ela a efetiva, diferenciando-a cada vez mais claramente dos potenciais existentes nos demais seres humanos. Ora, essa diferenciação implica necessariamente na pré-existência de um campo igualitário de semelhanças coletivas, os arquétipos. Livrando-nos da obsessão viciosa e sem saída do umbigo, Jung nos remete à tribo, ao social, e ao cosmos.

Não se trata aqui de nenhuma profissão de fé religiosa, no sentido menor de filiação a algum culto ou crença, e sim na constatação de que dentro de cada indivíduo permanecem os ecos de uma antiquíssima vida coletiva e a inquietante relação com o mundo transcendente, tão ignotas as esferas e as galáxias quanto os prótons e nêutrons. Os sonhos, os mitos e os símbolos permitem à psique manifestar seu relacionamento com essas realidades, usando uma forma indireta, não racional mas absolutamente lógica — a lógica inarredável do inconsciente.

Dentro dessa perspectiva jungiana, parece-nos perfeitamente justificável, e mesmo quase inevitável, que "Inocência" tivesse alcançado o êxito que alcançou junto a outros povos inteiramente diversos do nosso. É que sua constituição manifestamente arquetipal lhe permitiu ligar-se, pelo substrato do inconsciente coleti-

vo, a tipos diversos de cultura. Na verdade, os fatores culturais, como observa Henderson, estão situados numa camada superficial do inconsciente, ao passo que os arquétipos, comuns a toda a humanidade, pertencem a uma esfera muito mais profunda e mais densa.

A criação artística provém, como os sonhos, dessa raiz misteriosa e imensurável, sendo freqüentes declarações como a de Picasso: "Quando começo a pintar não estou sozinho; depois, ao terminar, sinto que eu mesmo é que estou atuando".

Isto não significa "atuação" de algum espírito ou coisa semelhante, e sim que o germinar de um novo objeto artístico se efetua por impulso de uma cápsula mais íntima onde "se acham reunidos o artista e mais seu infinito substrato e ancestral". Progressivamente, com a concretização da obra, esta emerge para o consciente e o artista pode, então, afirmar que a está terminando sozinho. Provindo da mesma profunda origem inconsciente, pode-se considerar grande parte de uma obra artística como de inspiração onírica: um sonho semi-lúcido em que se misturam intuições, memórias, raciocínios e imaginações reunidas para (chegamos ao *para que* jungiano) para que evolua o processo de individuação através da produção e consumo de algumas necessidades fundamentais da psique.

Neste caso, exprime "Inocência" nitidamente o mito da "jovem divina", que corresponde à segunda etapa no "processo individuação". Antes de analisá-lo, é curioso lembrar que ao escrever o romance estava seu autor, o jovem Alfredo d'Escragolle Taunay, projetando no papel um mito não apenas individual, mas também o mesmo anseio que trouxera ao Brasil seu avô Nicolau Antonio Taunay. A "jovem divina" corresponde precisamente ao ideal rousseauiano de intocada beleza, associando imagens geológicas primitivas a aspirações de pura integridade: terra virgem, fechada e secreta como a moça Inocência. Nesta como que se consubstanciaram as aspirações frustradas de Nicolau Antonio Taunay, quando buscou os trópicos e só encontrou politicalha, legando-as ao neto que pessoalmente vivenciou um contato mais profundo com a terra selvagem à qual o avô, desiludido, acabou dando as costas.

As epígrafes básicas do romance, no Capítulo I, que é um como que definidor do espaço em que se desenrolará a história, são vigorosamente esclarecedoras. Da segunda parte do "Fausto" de Goethe transcreveu o Visconde de Taunay:

Todos vós bem sentis a ação serena  
Da natureza em seu governo eterno;  
E de ínfimas camadas subterrâneas  
Da vida o indício à superfície emerge.

E em seguida a frase de Jean-Jacques Rousseau no "Encanto da Solidão", já por nós referida: "Então com passo tranqüilo, meto-me eu por algum recanto da floresta, algum lugar deserto, onde nada me indicasse a mão do homem, me denunciasses a servidão e o domínio, asilo em que pudesse crer ter primeiro entrado, onde nenhum importuno viesse interpor-se entre mim e a natureza".

Observe-se a recorrência da palavra "natureza" nas duas epígrafes, a clara definição de inconsciente etônico contida nas palavras "camadas subterrâneas" de Goethe, e a noção de terra, que fica implícita, uma terra, tão profunda que tivesse "camadas subterrâneas", ou fosse tão isolada que nela "nada indicasse a mão do homem". Uma terra virgem, inocente como a divina jovem Inocência.

A primeira ação do romance é a viagem que Cirino empreende rumo ao sertão buscando fugir aos problemas de suas leviandades (de seu mundo infantil) para alcançar uma realização profissional. Nos sonhos, as viagens representavam freqüentemente o fato de que está em andamento o processo de individuação: a psique lutando para encontrar-se, definir-se, amadurecer.

Ao conhecer Pereira, Cirino conhece o dono da terra, o dono de Inocência. Como no desenrolar das imagens oníricas, habitualmente o Eu do sonhador se subdivide em vários personagens (de "persona", máscara em latim). O sonhador aqui é o autor, identificado com Cirino (a viagem deste recapitula a de Taunay pela mesma região). Uma de suas máscaras, Pereira, conta a si mesmo, Cirino, os atributos da jovem divina, escondida em seu sítio selvagem. Primeiro mente, oculta a idade, negaceia. Depois confessa que "fez dezoito anos pelo Natal" e que "quando tem saúde é coradinha que nem mangaba do areal. Tem cabelos compridos e finos como seda de paina, um nariz mimoso e uns olhos matadores". Foi Pereira mesmo quem arranhou o casamento, falando a Manecão sobre o assunto. Manecão "ficou *ansim* meio em dúvida; mas quando lhe mostrei a pequena, foi outra cantiga. . ."

Não podendo casar com a própria filha, é o pai quem se substitui, transferindo a outro a desejada união; e para convencer, usa palavras hábeis, e remata mostrando a perfeição da própria obra, impossível para si: e o outro, o procurador, será quem poderá consumir a posse. Essa procuração se toma sagrada, inviolável, porque é um direito do próprio pai, de Pereira, que está em jogo. Inocência deve ser a qualquer preço defendida.

Chegando ao sítio, aparece Tico, "um anão muito estanguido, embora perfeitamente proporcionado em todos os seus membros. Tinha o rosto sulcado de rugas, como se já fôra enterrado em anos; mas os olhinhos vivos e a negrejante guedelha mostravam idade pouco adiantada. Suas peminhas um tanto arqueadas terminavam em pés largos e chatos que, sem grave desarranjo na conformação, poderiam pertencer a qualquer palmípede". Explica Pereira que o pobre "tem mãe à beira do rio Sucuriú, daqui a quarenta léguas, e envereda de lá para cá num instante, vindo a pousar pelas casas, que todas o recebem com gosto, porque é bichinho que não faz mal a ninguém. Aqui fica duas, três e mais semanas e depois dispara como um *mateiro* para a casa da mãe". É uma espécie de cachorro de Inocência.

E dentro da simbologia jungiana realmente era, porque o cão representava o guia das almas entre o mundo dos vivos e dos mortos, o "psicopompo". Através dos grunhidos e gestos de Tico é que Pereira e Manecão identificam o apaixonado de Inocência, levando a morte para Cirino e para Inocência. Em sua feição global, poderia o anão representar outra "persona" do protagonista, do "sonhador", ou seja, seu lado inferior e demoníaco, que tantas vezes encontra representação pictórica nos íncubos e súcubos, nos seres intermediários entre humanos e animalescos



que aparecem nos quadros surrealistas, e nos de Hieronimus Bosch e de Grünewald, por exemplo.

Depois dos refugos e volteios de Pereira, necessitando mostrar e ao mesmo tempo desejando esconder a filha, quando Cirino conhece Inocência sua impressão pode ser resumida na epígrafe do Capítulo VI, intitulado justamente "Inocência": "Nesta donzela é que se acham juntas a minha vida e a minha morte", epígrafe devida a Henoch, no "Livro da Amizade".

Remota e misteriosa como a natureza que a cerca, Inocência assume instantaneamente sua condição de mito quando Pereira, tagarelando enquanto ela silencia, conta que "ainda a pouco tempo me disse que quisera ter nascido princesa. Eu lhe retruquei: E sabe você o que é ser princesa? Sei, me secundou ela com toda a clareza. É uma moça muito boa, muito bonita, que tem uma coroa de diamantes na cabeça, muitos lavrados no pescoço e que manda nos homens". E continua Pereira, somando nuvens ao mito: "E se o sr. visse os modos que tem com os bichinhos?! . . . Parece que está falando com eles e que os entende. . . Uma bicharia, em chegando ao pé de inocência, fica mansa que nem ovelhinha parida de fresco".

Mais adiante irrompe outra "persona", esta representando o aspecto racional do sonhador: é o entomólogo Meyer, que sem malícia irrompe em elogios a Inocência: "é muito bonita, muito bonita, e parece boa deveras. Há de ter umas cores tão lindas que eu daria tudo para vê-la com saúde. Que moça! . . . Muito bela!" E alheio ao ciúme provocado em Cirino e em Pereira e "estimulando suas reminiscências pela vista da menina que acabara de admirar, cantarolava entre dentes uma velha valsa alemã dançada talvez com alguma loura patricia em épocas remotas e de menos rigorismo científico".

Apenas a esse aspecto racional será permitido sobreviver à tragédia que as indicações do "psicopompo" irão desencadear, e isso porque a "persona" Meyer não enfrenta o desafio da jovem divina: transformando-a em "Papilio Innocentia" e levando-a espetada num alfinete, eterna e morta, para as glórias da civilização.

Na figura de Meyer se completa a totalidade da psique do sonhador, representada habitualmente pelo número quatro. Volteiam deslumbrados em torno de Inocência: Tico, Meyer, Cirino e Pereira-Manecão (estes formando uma unidade internamente subdividida, já que Manecão age apenas como representante de Pereira). Como os quatro não alcançam acôrdo, dá-se a desagregação. Manecão-Pereira mata Cirino, Meyer parte para a vida científica, para o lado direito do mapa, onde ficam nossos aspectos racionais (a Alemanha), Tico some nas trevas e seu demonismo ambulante, entre gente e bicho, entre cão e sucuriú do rio junto ao qual habita. Inocência se apaga para transfigurar-se em mito aéreo, expurgada de sua matéria terrestre, na multicolorida deidade "Papilio Innocentia". E não por coincidência apenas; já que em grego borboleta é "psiqui": transpostas as etapas do processo de individuação, só resta ao ser alcançar seu estágio final pela defrontação da morte: quando Inocência se eterniza em alma.