

## A MANCHA VERDE — UM CRIME DO ABSTRATO.

Em “A Mancha Verde — Um Conto Abstrato”, que transcrevemos ao final destas notas, podemos observar alguns dados fundamentais no contexto geral das concepções estéticas de Aldo Bonadei: (1).

- 1) a preocupação com a técnica de pintar, desde o momento do preparo da tela;
- 2) a obra de arte compreendida como expressão de uma emoção vivida; a expressão plástica assumindo, por conseguinte, certa “simbologia” para o artista;
- 3) o problema da memória visual na realização de um quadro, especialmente quando o artista se ocupa de aspectos formais e não figurativos;
- 4) finalmente, permeada por todas estas preocupações, a ênfase nos problemas da cor.

A apreensão de tais aspectos pode fornecer indícios para uma abordagem do papel da cor na obra bonadeiana, o que remete a problemas mais amplos e de importância para esta obra, especialmente observada nos anos mais maduros, de 1960 a 1973, quando o artista procura realizar uma síntese personalizada no seu espaço pictórico.

Levando em consideração o fato de que a obra de Bonadei caracteriza-se por um contínuo “ir e vir”, isto é, por uma inquietude que leva o pintor ora a retomar certos experimentos distantes no tempo, ora a abandonar, provisoriamente, algumas aberturas obtidas para, somente muito mais tarde, voltar a elas — o que acaba configurando um movimento de *feedback* na sua obra — vamos escolher um momento estratégico para abordarmos o problema da cor: a década de 40, fase de grande eferescência na realização artística do pintor.

Depois do período inicial de aprendizagem e formação, sob os ensinamentos primeiro de Pedro Alexandrino (1923-1928) e logo mais na Academia de Belas Artes de Florença (1930-1931), o pintor sofre uma primeira liberação pessoal em que, na pintura ao ar livre, a partir da natureza, sua paleta se reformula e ele se volta para uma tentativa de captar certas sensações reveladas

---

(1) O conto é escrito em co-autoria com uma amiga do pintor, Camila Cerqueira César, que em depoimento assinalou as partes cuja criação e redação couberam ao artista e nas quais vamos nos basear nesta reflexão.

oticamente. Na década de 40, Bonadei passa pela pesquisa da abstração e do cubismo, pelo estudo de Cézanne (que deixará um profundo crivo em suas concepções plásticas), por leituras teóricas sobre estética e percepção, voltadas, no caso da cor, especialmente para os aspectos científico-óticos e perceptivos. Nesta década encontramos uma formulação decisiva do papel da cor na sua composição e na definição do espaço pictórico, e é então que o artista procura estabelecer uma síntese pessoal, esboçada nos anos 50 e realizando-se efetivamente nas fases dos anos 60 e 70.

Se tomarmos como ponto de partida os anos 40, teremos um recurso operacional de trabalho para, a partir daí, nos remetermos a fases anteriores e posteriores e poderemos formular algumas questões relativas às suas concepções de pintura.

A pesquisa abstrata tem início em princípios de 1940, com a fase das impressões musicais, quando o artista procura transferir para o quadro a sensação provocada pela música. Esta pesquisa determina uma redefinição do conceito de linha e de cor. Na execução da obra, a linha passa a ser o núcleo principal de interesse plástico. Quanto à cor, que se neutraliza, passa a ser, nesse momento, objeto de indagações teóricas, levando o pintor a várias leituras, fato a que iremos posteriormente nos referir.

Tanto em relação à cor como em relação à linha, trata-se de um momento chave em que o artista se volta para uma busca mais ampla do conteúdo emocional da pintura; a expressão plástica passa a assumir, até certo ponto, um conteúdo simbólico. O conceito de emoção, associado ao de sensação e sentimento, terá grande importância na explicação que o pintor fornece de sua obra e da própria pintura.

É interessante notar que a concepção emocional de cor permanece, por muito tempo, no nível da pesquisa teórica. Na prática, só no final dos anos 50 e 60 é que Bonadei desenvolve uma fase em que pesquisa especificamente a cor (pesquisa da obtenção de textura e de profundidade a partir da cor; fase abstrata de que são representativos os trabalhos: "Composição", 1959; "Ilhéus", "Mara", 1961; "Recordações", 1965, entre outros).

Nas experiências pictóricas dos anos 40 em que relaciona música e pintura — fase das impressões musicais — a emoção e outros dados fundamentais desses experimentos como a liberação da espontaneidade, a metaforização das sensações e dos sentimentos corporificam-se em símbolos gráficos, revelam-se no gesto de traçar a linha.

Por outro lado na pesquisa do cubismo, que nos anos 40 sucede imediatamente a fase das impressões musicais, Bonadei encaminha-se ainda para uma reflexão sobre a linha e sobre o desenho. A cor torna-se funcional na compo-

sição, acentuando o sentido de volume, a plasticidade do objeto que se desliga gradativamente de um mimetismo da realidade, podendo ficar apenas meramente sugerido ou ser abandonado, conforme a procura do artista. A cor colabora na obtenção do equilíbrio da composição podendo, neste contexto, a organização total do colorido resultar abstrata, transcendendo a realidade, uma vez alterada em função da organização do quadro. A cor descritiva será um dado acidental, dependendo do seu papel no estabelecimento das relações de forma e espaço, que ajudará a definir ou reforçará, após sua definição através dos contornos lineares.

Podemos dizer, então, que a cor sofrerá, na obra bonadeiana, uma "evolução" num sentido abstratizante, o que não implica que ela deixe de aparecer em certas composições da década de 40, ou mesmo das décadas posteriores, às vezes com uma função descritiva, mais característica dos anos 20 e começos dos 30. Tal constatação, aliás, torna imprópria qualquer generalização absoluta.

Contudo, como traço muito genérico do período 40-70, podemos arriscar dizer que a cor será, em especial, um elemento transmissor de vibrações emocionais, assumindo de certa forma um caráter simbólico e exprimindo um momento de memória do artista (sensações vividas, lembranças do passado), mesmo quando a composição evolui num sentido cubistizante ou abstrato.

Os apontamentos e poesias de Bonadei, nos anos 40 e 50, bem como o conto "A Mancha Verde", este de 1964, situados portanto no período-núcleo de nossas reflexões, são exemplificativos desta concepção.

No conto, o investigador Caporal chega à descoberta do crime, praticado pelo pintor Sardo, depois de visitar uma exposição de seus quadros, onde se repete obsessivamente o tema da mancha gotejante, forma que, subconscientemente, permanecera familiar ao investigador, que tratara do caso. A visão de um quadro, onde a mancha tem a cor verde-azulada contra um fundo vermelho, desperta-lhe na memória um fato ocorrido no passado e não resolvido pela polícia: "o crime do ateliê". O corpo de um outro pintor fora encontrado sobre o tapete, apresentando ao lado uma mancha cuja forma era exatamente a que aparecia nos quadros abstratos da exposição de Sardo. Finalmente, depois de tantos anos, surgia uma pista para desvendar o misterioso crime, cujo processo fora arquivado sem encontrar-se o criminoso.

Na reflexão do policial, Bonadei comenta: "o indivíduo tende a repetir as emoções fortes, agradáveis ou não". E observa, ainda: "aquela mancha dos quadros era uma obsessão. Multiplicada, sobreposta, irisada, representada pela cor complementar..."

Revelam-se, aí os problemas da memória visual, tanto do lado do artista, que expressa a mesma mancha em seus trabalhos, como da parte do investigador que, ao ver os quadros da exposição, relembra algo já conhecido e que

decifra posteriormente. A obra de arte é explicada, então, como resultado de uma forte emoção vivida pelo artista.

Esta é a própria definição de Bonadei, quando explica que seus trabalhos procedem de um impulso interno (apontamentos relativos à fase das impressões musicais — 1940-1946). Isso denota uma concepção dinâmica e existencial de pintura, ou seja, a imagem que se reproduz no ato de pintar capta uma “pulsção” interna do artista que a organiza, no nível da consciência. Este dado fundamental, procedente da liberação da emoção, coexistirá em Bonadei com o polo oposto, também elemento chave em sua obra, a razão.

Para ele, o discurso pictórico não é, portanto, como poderia parecer num primeiro momento, explicado exclusivamente por uma liberação da emoção. É também permeado por uma necessidade racional, ocorrendo na história da obra etapas sucessivas, ou mesmo simultâneas, intrincadas de contenção ou de entrega pessoal, a que se acrescem meditações constantes. Esta polarização de racionalidade e emotividade constituirá o traço geral mais característico da obra de Bonadei. Isso pode, por exemplo, ser apreendido na admiração concomitante do artista por Da Vinci e por Cézanne.

A oscilação entre Leonardo e Cézanne tem sua razão de ser, pois surge quando o artista se propõe reexplicar os conceitos básicos de composição, quando redefine linha, cor, plano, figuração, numa tentativa de reordenação destes elementos em seu espaço pessoal de pintura.

Da Vinci constituirá, para Bonadei, como que uma “bóia”, a que o artista se agarra no torvelinho que subverte o *background* de seus conhecimentos, quando se propõe dar vazão ao espontâneo e à fantasia. Quanto a Cézanne, surge como exemplo concreto do controle do pêndulo entre os dois polos. Podemos encontrar uma “solução” da tensão “razão-emoção” na obra de Cézanne, que realiza, com maestria, um “renascimento moderno do ideal clássico do espaço”, e não uma ruptura total e completa com o passado, com a experiência acumulada (2).

Perguntaríamos, em relação a Bonadei, onde estaria situada a origem desta tensão entre elementos fundamentalmente opostos, que encontra em Cézanne um ponto de reparo. A absorção da lição de “racionalidade”, como dado vital para a arte, está situada no período de sua formação, onde a disciplina e o rigor são impostos incisivamente pelo mestre (Pedro Alexandrino), constituindo um freio à liberação da espontaneidade e da fantasia.

---

(2) Nesta tese de Erle Loran (*Cézanne's Composition*, University Of California Press Berkeley and Los Angeles, 1946), apoiamos nossa reflexão a propósito de um paralelo de certos interesses e soluções pictóricas do pintor frances e de Bonadei.

O surgimento do polo "emoção" situa-se na metade dos anos 30 e, especialmente, na década de 40, já apontada como período rico em pesquisas. A oscilação "razão-emoção" vai adquirindo intensidade a partir do momento em que o artista, pelas pesquisas sucessivas que realiza, propõe-se a readaptar seus conceitos de pintura. Esta oscilação tensa manifesta-se nos procedimentos de execução da obra de arte. Percebe-se a tentativa de coesão dos dados heterogêneos, colhidos nas experiências e não rupturas definitivas. Nessa tentativa, situa-se a chave para compreendermos a obra bonadeiana do período da maturidade (anos 60-73).

Concentrando-nos na problemática da cor, seríamos levados a perguntar para qual dos polos — razão ou emoção — tende o conceito, como pode ele ser explicado nesse quadro geral. Aqui, o conto "A Mancha Verde" torna-se bastante elucidativo. Parece-nos possível depreender que, no contexto da obra de Bonadei, é antes na cor, mais que na linha, que a emotividade do artista se expande (3). A par da pintura, na poesia bonadeiana a cor também concretiza uma emoção:

"Minha cidade está toda cor-de-rosa / cor da infância longínqua / Cidade imensa / Casa sobre casa / Sempre a mesma cor / Sobre o azul / Inutilmente".

"Tudo dizendo solidão / Certo vermelho desperta lembrança / Elementos reunidos / Conhecidos e não / O mistério naquela outra vez / Desta cor e desta manhã".

Onde estaria, então, a raiz desta concepção emocional de cor? Como dissemos, já por volta de 1935 surge a problemática mais geral da emoção, naquele momento ligada a um sentimento da natureza íntimo e profundo, que o artista procura apreender saindo para pintar ao ar livre; paralelamente, segue-se o trabalho desenvolvido no ateliê, onde executa naturezas-mortas, retratos e figuras, a partir do modelo vivo. É a época mais característica das paisagens feitas ao ar livre, nos arredores da antiga São Paulo: em Sumaré, em Moema, em outros bairros então distantes do centro. É o período do Grupo Santa Helena, quando desenvolverá uma nova visão de pintura, em contraposição àquela que introjetara nos anos de Academia.

A cor é então captada em seus efeitos luminosos, num sentido até certo ponto impressionista, ocorrendo uma liberação emocional face à natureza. A partir daí, o pintor intui a necessidade de conhecer mais cientificamente o fenômeno colorístico. Interessa-se pela ciência dos contrastes e procura captar a atmosfera revelada óticamente a partir da natureza.

---

(3) Deve-se excluir desta linha de análise o caso específico da fase das Impressões musicais, onde o inverso se verifica, e atermo-nos ao conjunto mais global da obra, no período 40-70.

O estudo das cores terá lugar, entretanto, nos anos 40, depois de ter, na década de 30, chegado à definição da necessidade de um metiê novo e a um respeito absoluto pela sensação que se constitui numa interrogação para o artista e o encaminha à análise dos impressionistas e a uma identificação com Cézanne.

Ao colocar a tela ao ar livre, Bonadei percebe que a pincelada assume um papel importante na definição da forma e constata que a variação tonal, o emprego dos meios tons, enriquece as possibilidades de criar a atmosfera que o emociona ("Freguesia do Ó", 1935; "Cantareira", 1936). Se antes sua paleta tinha um número mais reduzido de cores, predominando os ocres e marrons, em oposição à luminosidade dos tons alaranjados, tendentes ao branco ("Natureza Morta", 1928), agora a paleta se enriquece de azuis, rosas, verdes límpidos; o artista procura nuances, as cores se aclaram e nota-se um processo de busca de transparência. Bonadei não se prende à representação objetiva da luz, a partir das cores reais, dadas concretamente, mas deixa-se levar pela intuição e pela criatividade que a emoção desperta. A partir de então, o dado emocional assume papel de primeira importância na obra bonadeiana, e será objeto de reflexões que o acompanharão ao longo de todo o seu trabalho nos anos 40 e subsequentes.

Estes estudos principiam quando o pintor realiza suas experiências com a música (fase das impressões musicais), sendo a leitura principal de Bonadei, nesse momento, ao que parece, "A Estética", de Eugene Véron (4).

Em Véron, Bonadei encontrará uma explicação da pintura que dá grande ênfase à cor e que usa a música para explicar certas sensações pictóricas. Para este autor, o problema "cor" é o fulcro da pintura, o desenho sendo apenas uma resultante das diferenças de coloração. O desenho é "a linha ideal pela qual as superfícies coloridas se separam ou se delimitam umas às outras. Igualmente, o relevo é determinado pela cor. A composição do colorido é essencial e pode alterar a significação de um quadro.

Eugene Véron exalta o conhecimento e o manejo da paleta por parte do pintor e seguindo uma via de descrição basicamente técnica retoma Chevreul, Helmholtz e Goethe (5) entre outros, para apoiar-se cientificamente e defender a tese de que "a arte de colorir está subordinada a atitudes, instintos, hábitos e caprichos, a intuições imediatas do artista. A composição e harmoniza-

---

(4) VÉRON, EUGENE. — *L'Esthétique*, Reinwald et Cie., Libraires éditeurs, Paris, 1878.

(5) CHEVREUL, L. — *De La Loi du Contraste Simultane Des Couleurs Et De Ses Applications*, 1839.

HELMHOLTZ, H. Von — *Handbuch Der Physiologischer Optik*, 2º ed., 1839.

ção das cores despertam sensações, ao mesmo tempo que são determinadas por sensações do artista”.

Bonadei compreende que impressões emotivas podem encontrar fundamento na natureza físico-fisiológica das qualidades cromáticas e que, se há diferenças individuais há também frequentes coincidências, podendo as cores assumir símbolos. É o que ocorre com certos quadros, que para ele assumem uma lembrança do passado, uma imagem visualizada, uma emoção sentida (“Domingo Alegre Com Amor”, 1957, “Amor e Dor”, 1947).

Retornando agora ao conto, percebemos este valor simbólico que o quadro pode assumir, quando Sardo diz:

“Com o tempo aquela forma se transformaria — sanguínea, azul, azul-esverdeada. Afinal, ficou mais frequentemente verde, a complementar!... Defronte à tela não podia fugir à minha consciência... E, no meu subconsciente, estava esperando isso mesmo. A “leitura” do meu crime, através desse boirão, que todo mundo achava tão extraordinário”.

O fenômeno de sinestesia, que os teóricos da cor procuram explicar é claramente apreendido por Bonadei e n'A Mancha Verde ele nos mostra que a cor passa a ajustar-se mais às necessidades internas do pintor que às prescrições dadas a partir da realidade, embora pessoalmente não se possa dizer que ele despreza a explicação científica que dá à cor uma função estruturadora na percepção do espaço e dos planos de um quadro.

O problema da complementariedade das cores, que tanto fascina Bonadei, na explicação ótico-perceptiva, está perfeitamente transposta para o conto e constitui-se em dado chave para que a “simbologia” da obra de arte — dos quadros de Sardo — seja captada. A cor complementar é “código”, praticamente um sinônimo (6) de sua correlacionante, e muitas vezes tem a mesma validade para a expressão pictórica motivada pelo dado do real. Resulta que o complementar pode, ao mesmo tempo, afastar-se da realidade e expressá-la. Ela significa, portanto, um ponto que soluciona a tensão entre realidade e fantasia, por onde o artista caminha em sua oscilação entre os polos razão e emoção, dados fundamentais que quer sincretizar.

A mancha verde é, na realidade, “vermelha”, jogo que expressa, no conto, o mais profundo drama vivido pelo artista: a verdade de sua pintura:

---

(6) Falamos em “sinônimo”, com base na experiência ótica a propósito das relações entre as cores que nos mostra o seguinte: se deixarmos o vermelho agir por algum tempo sobre nossos olhos, e depois nos afastarmos bruscamente desta cor, a impressão que subsistirá não será a da cor vermelha, mas a sua complementar — o verde. O mesmo sucede com os outros pares complementares, ou seja, violeta-amarelo e azul-laranja.

embora ela se afaste do real por vias abstratizantes, é, em última instância, pura realidade.

Transposto o problema para a situação vivida pelo Autor do conto, vemos sugerida uma saída para justificar seu procedimento artístico, calcado em fundamentos heterogêneos que tenta harmonizar no seu *pool* de conhecimentos. Antes de tudo, pode-se visualizar neste ponto uma das problemáticas-chave de sua obra pictórica: a existência do fulcro de tensão traduzido na polarização “rigor-lirismo”, “racionalidade-emoção”.

E que grande metáfora seria este conto, se pensarmos numa linha de interpretação psicanalítica, em relação às verdades plásticas trabalhadas no íntimo de Bonadei! Para quem teve uma formação dentro de verdades “matemáticas” e absolutamente racionais das normas acadêmicas, que “crime” não significaria adentrar pelos caminhos que permitem chegar, por exemplo, ao “romantismo puro” (7), que permitem expressar um dado do real coloristicamente pela sua complementar, caminhos que libertam o artista para estrarvasar simbolicamente suas pulsações internas, suas emoções. A Mancha Verde, mais que “um conto abstrato” simboliza o *crime* do abstrato.

Lisbeth R. Gonçalves.

---

(7) Por “cromatismo puro” entendemos o emprêgo da cor como principal ponto de pesquisa. Experiências, nesse sentido, foram realizadas por Bonadei em fins da década de 50 e início de 60 (“Composição”, 1959. “Mara” e “Ilhéu”, de 1960).

## A MANCHA VERDE.

“E Moisés e Arão fizeram assim como o Senhor tinha mandado. Arão, levantando a vara, feriu as águas que estavam no rio, diante dos olhos do Faraó e diante dos olhos de seus servos e todas as águas do rio se tornaram em sangue”.

Caporal Miranda se instalou melhor na rede. Sentia um bem-estar morno. Uma felicidade vinda do sossego da casa. Podia ouvir até o toque do vento nas folhas do abacateiro.

“Isto, sim, que é vida!”

Continuou a ler a Bíblia que abrira ao acaso. Gostava disso nos momentos de grande abandono.

“E os peixes que estavam no rio morreram e o rio...”

— Caporal, onde está você?

— Estou aqui, no terraço.

Mirna irrompeu brandindo um jornal.

— Vamos sair, querido?

Pronto. E ele pensara que Mirna se entreteria a tarde toda refazendo o vestido recebido da costureira. Que ingenuidade!

— Prá quê? Está tão bom aqui.

Lá vieram os argumentos, as queixas de sempre:

— Fiquei presa a semana toda. A gente precisa arejar. Você com esses casos todos de polícia. E eu que mofe em casa...

Caporal se resignou e começou a levantar-se lentamente...

— Mas onde você quer ir?

— Podemos começar pela exposição de pintura...

Essa não! Que novidade agora. Mirna interessada nesses assuntos. Qual seria sua nova amiga?

— Veja o que diz a notícia!

“Sardo retorna do velho mundo com novo vigor. Onde estão suas cores esmaecidas anteriores? A temática...”

— Chega, Mirna. Vamos. É um colosso mesmo esse seu pintor.

— E, depois, Alice diz que a Galeria Racê é bárbara. Todo mundo vai lá.

Então, era Alice! A semana inteira, Mirna só falara nela. Tinha-a conhecido na costura beneficente.

Logo depois estavam na galeria. Mirna tinha essa qualidade. Ninguém era mais rápida que ela.

Que estopada, pensava Caporal, ouvindo aquela confusão de vozes.

Mirna radiante cochichou:

— Ouça como tem gente.

Caporal estava mais preocupado em não bater a cabeça no teto ao subir a escada. Os seus metro e noventa e quatro eram bem incomodos. Como seria mais fácil ser da altura de Mirna.

— Olhe o crítico Pena, e o pintor que ganhou o prêmio na última Bienal. E Lara que está dando uns formidáveis cursos no Museu, e...

Mirna sentia-se como peixe dentro d'água. Caporal estava espantado. Onde diabo tinha ela conhecido toda aquela gente?

— Alice, meu bem, você por aqui?

— Mirna! Não pensei que você se interessasse por pintura.

— Ora! Você conhece meu marido?

— O célebre Caporal Miranda? Quem não o conhece em São Paulo?

— Muito prazer. A senhora poderia me dizer uma coisa?

— Como não.

— O que essa gente vem fazer aqui?

Mirna começou a sentir um certo mal-estar.

— Ver a exposição, ora essa.

— Mas... todos conversam, bebem, comem, posam para retratos, riem. E ninguém olha para os quadros. A não ser aquele lá.

— Aquele é Sardo, o pintor.

Mirna puxou Alice e se afastaram.

Sozinho, Caporal pôde prestar atenção naquela gente. Gente esquisita. Sua sensibilidade profissional aguçada fixava os tipos novos e estranhos, enquanto ouvia pedaços de frases:

— “Técnica de revolução permanente...”

— “... Dissolução impressionista...”

— “figuração e não figuração...”

— “... a paradoxal identidade formal do informe...”

Andava com dificuldade naquela aglomeração. Aguçava o ouvido, mas aquelas frases metafísicas...

Parecia-lhes estar num país estranho.

Num canto, aquele que Mirna apontara como sendo o crítico Pena pontificava. Quando Caporal passou, ouviu:

— Veja o que eu disse na minha crítica. O suporte usado por Sardo é único. Espécie de emulsão estudada acuradamente. Julgando pelo quadro concluído é difícil apurar como se processa a reação, que torna as cores desses quadros iridescentes. As manchas lembram óleo numa superfície molhada. As camadas do preparo da tela influem no pigmento. Sardo não expõe seus quadros a não ser depois de dois anos de pintados: Durante esse tempo, pas-

sarão por misteriosa metamorfose? Essas cores e matéria não parecem pintadas pelos meios comuns. São liquefativos encantos!

Na sua frente fêz-se um claro e Caporal pôde vislumbrar um dos quadros expostos.

— Uai!

O que havia ali que o fascinava? Alguma coisa no seu subconsciente acordou. Parecia uma forma que lhe era familiar. Também, aquela sua célebre memória visual às vezes lhe pregava peças. Sua retina registrava para sempre uma fisionomia ou o que o interessasse. Era esse o característico principal, sua arma permanente que o tornara célebre e temido.

Onde poderia ter visto aquela forma desenhada no quadro?

— Mas, essa não!

A mesma forma, apresentada em cores diferentes e de jeito diferente, repetia-se sempre.

Que estranho! Era um quadro de um vigor fora do comum. Caporal compreendia a beleza dele. Pintura abstrata, aquele borrão como esborrifado poderia lembrar uma cabeça humana. Depois, terminando em estrias, um gotejar! Caporal já vira aquilo antes. Os verdes e azuis esverdeados dominavam nos núcleos; fundos em claros vermelhos.

Qualquer dia, voltarei sozinho prá ver isto melhor, pensou.

Foi procurar Mirna. Estava cansado daquele movimento.

Queria não perder a hora. Já que tinham saído, podiam aproveitar prá ir a um cinema.

Era uma dessas tardes de sol brilhante que dá na gente uma alegria louca de viver.

— “O sol entre as árvores! Qual não foi o pintor sempre encantado com isso e...”

Aquelas palavras vieram à memória de Caporal justamente no momento em que saía da agência de passagens e entrava pelas árvores da rua São Luiz. Tinham sido ditas por um pintor simpático e entusiasta durante a inauguração da exposição de pintura.

Desde então Caporal tinha estado ocupadíssimo. O furto das jóias na gincana, a quadrilha dos Felipe. Tivera mesmo que ir a Bauru prá tratar do assassinato do tratador, na exposição de gado.

Naquele dia viera ali investigar a compra de umas passagens para Portugal, num caso muito complicado.

Então ocorreram-lhe à memória as impressões que tivera na exposição. Ali bem em frente estava a Galeria Racê.

— Vou dar uma olhadela.

Entrando na sala, Caporal foi envolvido por sensação estranha. O sossego, a calma, o silêncio combinavam com a harmonia dos quadros. Caporal não sabia dizer onde estava o equilíbrio que sentia no conjunto.

Todos aqueles quadros enfileirados, contando alguma coisa. Em cores vivas, como se de cada um partisse um raio de luz. Da superfície da tela para trás sentia-se uma profundidade mágica.

— O senhor está gostando dos meus quadros?

Era Sardo.

— Estou procurando entender. O senhor sabe, conheço pouco a pintura moderna.

Sardo devia estar de bom humor.

— Não é preciso entender. Basta sentir.

E explicava:

— Parti de desenhos, dos quais estou exibindo alguns, lá em baixo, o senhor viu?

Caporal olhava um quadro de um verde vibrante. Um raio de sol forte caiu bem em cheio nele. Tinham aberto a cortina. Caporal teve um sobressalto.

— Que estranho. Pareceu-me, de repente, ver uma mancha de cor diferente.

Sardo olhou de esguelha para Caporal:

— Diferente?

Caporal tinha certeza de que o tom de Sardo era outro. Parecia preocupado, temendo alguma coisa.

— Isso mesmo. Assim, como se fosse meio rosado. Quase diria um borrão vermelho.

— Ah! Sim. Foi o efeito do sol batendo na tela.

Caporal percebeu o esforço de Sardo para parecer despreocupado.

— Como é tarde, disse ele, preciso ir-me.

E se precipitou pela escada.

— Que bicho terá mordido esse homem?

Agora, a consciência profissional de Caporal Miranda tinha despertado. Aquela mudança repentina do pintor era tão estranha. Alguma coisa séria tinha acontecido.

— Eureka!

Caporal sentou-se na cama e repetiu bem alto:

— Eureka!

Mirna acordou assustada.

— O que é? Que foi que aconteceu?

Sem responder ele levantou-se e começou a remexer na escrivaninha.

— Onde diabo está?

— Afinal o que você está procurando a esta hora da madrugada?

— O catálogo, ora essa.

— Que catálogo?

— Da exposição daquele pintor.

Agora Mirna não tinha mais dúvida. Aquele homem estava doido mesmo. Às três horas da madrugada, procurar o catálogo da exposição!

— “Julho de 1959...”

Empunhando o catálogo, Caporal lia:

“...Tendo ganho o prêmio de viagem oferecido pelas ‘Ceras Bona’, Sardo seguiu para a Europa em julho de 1959...”

— Julho de 1959... Deixe-me ver. O “Crime do Atelier” foi em maio de 1959. Lembro-me bem...

Mirna nem tentou mais falar com o marido. Conhecia-o muito bem. Nesses momentos Caporal se alhejava. Inútil qualquer aproximação. Ela se virou para o canto e dormiu.

Caporal apagou a luz. Resolveu ir para o terraço.

Estava uma noite linda. Deitado na rede, um cigarro de palha apagado no canto da boca, mergulhou na luz pálida da lua e nas manchas trêmulas da sombra das folhas do abacateiro.

O crime do atelier, um dos escândalos da cidade. Tinha proporcionado manchetes nos jornais, durante dias e dias. A polícia fora criticada em prosa e verso. E o processo arquivado sem solução, apesar dos esforços de todos.

Balançando vagamente a rede, Caporal ia se lembrando de tudo, desde o momento em que tinha entrado no atelier. O padeiro contara-lhe que, ao fazer a entrega da manhã, tinha visto a porta semicerrada. Estranhando, resolveu dar uma vista de olhos. Encontrara uma grande desordem e o corpo de Vitalino.

A primeira impressão de Caporal tinha sido a mancha de sangue no tapete, e agora a revia nos quadros de Sardo.

— Mas, que diabo poderá ter o pintor com aquele crime? Mera coincidência? Mero acaso?

Como explicar a perturbação de Sardo, sua fuga, quando Caporal falara na mudança da cor do quadro?

Caporal com o pé deu um impulso na rede. Agora ansiava pelo dia. Iria bem cedo à Polícia para reler o processo. Acabou adormecendo profundamente.

Caporal está com a macaca.

Num instante a notícia correu na Delegacia. Inútil querer falar com ele.

O rapaz aproveitou a ordem do chefe para se aproximar. Depois saiu correndo e num instante voltava trazendo do arquivo o processo pedido. O processo do “Crime do Atelier”.

— São Caporal, me conte uma coisa...

Não adiantava mesmo. Era melhor desistir. Caporal, sempre pronto a ouvir tudo, a responder às perguntas mais absurdas, não ouvia coisa alguma naquele dia.

A mancha no tapete ao lado do cadáver. Ele não se enganara. Era mesmo a forma fixada nos quadros de Sardo. Coincidência?

Caporal se recordou de um artigo que tinha lido há muito tempo sobre psicanálise. Era escrito por eminente médico. Tratava do princípio da repetição: o indivíduo tende a repetir as emoções fortes, agradáveis ou não.

Aquela mancha nos quadros era uma obsessão. Multiplicada, sobreposta, irizada, representada pela cor complementar! Sardo agira em plena consciência.

Mergulhado na leitura do processo, Caporal ia revivendo os dias em que se apaixonara por aquele caso. Saíra vencido, coisa a que não se habituara ainda.

Ali estavam registradas todas as providências que tinha tomado para resolver o mistério do crime. Apesar das investigações minuciosas no atelier do artista, nenhum vestígio do assassino surgira: No entanto, havia indícios de uma luta séria entre o assassino e a vítima.

Tinham sido feitas inquirições estafantes. Tinham sido procurados e entrevistados todos os amigos, os vizinhos, os artistas, os parentes de Vitalino. Ninguém fora esquecido. Mas nada levava a uma solução, nada trouxera a menor luz ao crime.

Tinha procurado a existência de uma mulher. Nada. Ninguém pudera esclarecer coisa alguma. Tinha investigado se alguém se beneficiaria com a morte do pintor. Não. Vitalino era apagado, não despertava ciúmes ou inveja. Não era rico nem pobre. Não incomodava ninguém. Não fazia sucesso entre os artistas. Não tinha herdeiros. Sua morte ou sua vida não interessava a pessoa alguma.

Caporal procurou no processo alguma referência a Sardo. Também nesse ponto, sua memória não tinha falhado. Não se falara nele durante toda a investigação.

Como explicar então as coincidências surgidas?

Num impulso, Caporal se dirigiu ao antigo atelier de Vitalino; sabia estar ele agora ocupado por José Cláudio, pintor que tinha conhecido durante as investigações do crime.

Era um bairro afastado. Uma rua com poucas construções. O atelier continuava isolado entre dois terrenos baldios. O portão de ferro, sempre aberto, as árvores com aspecto selvagem. Lá no fundo, a casa.

— Muito fácil alguém chegar e sair dali sem despertar a atenção.

José Cláudio ficou curioso ao ver o inspetor e saber que ainda investigava sobre a morte de Vitalino. Que poderia haver de novo sobre um caso arquivado há tantos anos?

Caporal sentou-se numa cadeira de balanço, perto de um cavalete. Pulou um cigarro de palha.

— Conhece Sardo?

— O pintor que está expondo na Galeria Racê?

— Isso mesmo. Chegou da Europa e está fazendo grande sucesso.

— O senhor sabe como são essas coisas...

— Então ele não tem valor?

— É que ... Para falar a verdade eu acho aquilo tudo muito vazio. Parece-me uma solução fácil demais.

— É seu amigo?

— Não, não o conheço.

— E de Vitalino?

— Também não, porque?

— Não se conheciam?

— Quase garanto que não.

— Acredito. Lembro-me de ter feito um cerco completo entre os artistas da cidade. E o nome dele não apareceu nem de longe no processo. No entanto...

Caporal, balançando-se levemente na cadeira, começou a contar as observações que fizera naqueles últimos dias. Quando falou na coincidência dos quadros com a mancha no tapete, José Cláudio se levantou. Voltou logo trazendo um jornal.

— Veja. Aqui estão reproduzidos alguns quadros de Sardo.

Caporal trouxera a fotografia da mancha no tapete.

Confrontando, José Cláudio concordou.

— É estranho.

— Posso afirmar que Sardo se descontrolou completamente no dia em que nos encontramos na exposição e lhe falei da mancha. Formei então uma teoria. Sardo teria assassinado Vitalino. No impacto do crime fixou para sempre a mancha do tapete. Inconscientemente ele a repete nos quadros.

— Muito, muito estranho. Mas, se os dois não se conheciam?

— Aí está o ponto fraco. Depois de tantos anos, como provar as relações dos dois? Por isso vim aqui. E o que vi ultrapassou a expectativa.

— O que foi que o senhor viu?

— Tudo na mesma, ora essa. Tudo aqui está como se não tivesse passado um só dia. Podemos convidar Sardo para uma reunião e reconstituir o crime. Emocionado, talvez, ele confesse tudo.

José Cláudio concordou. Eram muito conhecidas em São Paulo suas reuniões para artistas. Nada estranho homenagear Sardo, que expunha com tanto sucesso.

Na noite marcada, Caporal chegou bem cedo ao atelier. Queria preparar o cenário com bastante sossego. Ele esperava que Sardo não deixasse de aparecer. Funcionaria a regra de que os criminosos têm atração pelo lugar onde foi cometido o crime? Mesmo depois de tanto tempo?

A noite escura carregada de unvens, o arrastar do vento nas árvores, pareciam ter sido encomendados por Caporal.

Já passavam das dez horas quando a campainha soou.

Novo toque mais nervoso. A porta semi-cerrada se abriu. Caporal no seu posto de observação, estava alerta. Não perdia um detalhe.

Viu a hesitação de Sardo no limiar da porta. Viu-o recuar e depois dirigir-se ao corpo deitado no chão. Viu-o fitar apavorado a mancha do tapete.

Caporal ouviu Sardo dizer, passando as mãos pelo cabelo, num gesto desesperado.

— Não pode ser, estou sonhando!

— Como foi que o senhor matou Vitalino?

Caporal tinha aparecido de chofre e dito essas palavras bruscamente.

— Mas... eu não pretendia matar ninguém.

Sardo caiu molemente, largadamente, no sofá.

Como aquele homem cheio de vida, em pleno sucesso, podia ter se transformado tão completamente?

— No entanto vocês não se conheciam, não é?

— Não. Tudo foi tão estúpido — falava vagamente, vacilando —. Naquele dia terrível fui ver uma exposição de Vitalino. Não o conhecia. Nunca nos tínhamos encontrado. Ao entrar notei que o artista estava só. Conversamos. Nessa ocasião, eu estava apaixonado por uma pesquisa de um novo processo de preparo de telas. Eu conseguira juntar duas técnicas diferentes. Daí aquela iridescência, o quase milagre, o mistério que agora os críticos não conseguem decifrar! Ninguém estava a par disso. Vitalino, como artista, compreendeu logo o extraordinário daquela descoberta. Interessou-se vivamente e propôs irmos até o meu atelier. Nesse dia eu acabara de preparar uma tela que tinha ficado esplêndida. Mostrei-a a Vitalino.

Sardo fez uma pausa. Olhava vagamente o chão, onde estava a mancha de sangue.

— Eu desconversei e fui fazer um cafezinho. Da porta, Vitalino gritou — olhe! Vou indo e carregando —. Quando voltei ele tinha desaparecido e a tela também. No momento fiquei furioso. Depois saí, fui a um cinema. Ficou tarde. Dei ainda uma volta sem destino. Quando me deitei, não conseguia dormir. Suava. A cama toda desfeita. De repente senti uma raiva incontrolável. Aquele homem tinha roubado uma coisa que era tão minha. Levantei-me num ímpeto. Vesti-me mal e mal. Procurei o endereço e, loucamente saí.

Sardo estava cada vez mais agitado. Falava aos trancos.

— Foi tudo um pesadelo. Quando cheguei, Vitalino abriu a porta estremunhado, cheio de espanto, ao ver-me. Peguei a tela que estava bem à vista e ia saindo, sem dizer palavra. Vitalino agarrou-me pelo braço. Reagi. Num segundo, lutávamos violentamente. Não durou muito. Não sei como, numa vertigem, agarrei um estilete que estava em cima da mesa e enterrei-o em Vitalino.

— Ele caiu. Ficou meio atravessado naquela mesa baixa. O sangue gotejando. Não sei quanto tempo fiquei ali como num sonho, desejando ardentemente que aquilo não tivesse acontecido. Olhei a mancha que foi se formando aos poucos. Fixando aquela forma, nunca mais pude esquecê-la.

Nem sei como voltei para casa. Deitei-me e tornei a levantar. Pensei na enorme ironia dos motivos que não deixavam dormir agora e antes.

— Estava um papel na plancheta. Comecei a rabiscar. Sob os meus dedos apareceu o embrião daquela forma que originalmente era vermelho e agora feito a carvão.

Caporal teve a impressão de que Sardo perdera a noção do ambiente. Esquecera-se de que havia pessoas à sua volta.

— Com o tempo aquela forma se transformaria — sanguínea, azul, azul-esverdeado. Afinal, ficou mais frequentemente verde, o complementar! Foi uma confissão que fiz aos poucos. Não tive coragem de me entregar. Mas defronte à tela não podia fugir à minha consciência. Esperava o meu juiz. Eu, no meu subconsciente, estava esperando isso mesmo. A "leitura" do meu crime, através desse borrão, que todo mundo achava tão extraordinário.