

Abril Despedaçado: fraturas e pequenas crises na aridez do sertão brasileiro¹

Tarcis PRADO JUNIOR²

Fabio LUIZ WITZKI³

Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo identificar as fraturas (termo utilizado por Greimas) e as pequenas crises (termo cunhado por Gumbrecht) nas cenas do filme *Abril Despedaçado* (Brasil, 2002), de Walter Salles. O trabalho está dividido em duas partes: na primeira temos a exposição da noção de fraturas (Greimas) e pequenas crises (Gumbrecht); e na segunda são identificadas cenas do filme que mostrem tais conceitos. Foram escolhidos alguns trechos da película onde é possível observar períodos em que acontecem rupturas onde os personagens da obra desvelam acontecimentos estéticos num cenário de aridez sertaneja – em *lato e stricto sensu*.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; arte; pequenas crises; fraturas; comunicação.

A inserção na cotidianidade, a espera, a ruptura de isotopia, que é uma fratura, a oscilação do sujeito, o estatuto particular do objeto, a relação sensorial entre ambos, a unicidade da experiência, a esperança de uma total conjunção por advir, estes são os poucos elementos constitutivos da apreensão estética que o texto de Michel Tournier nos revelou (GREIMAS, 2002, p. 26). Neste trecho de sua obra *Da imperfeição*, o autor relata a experiência estética de Robinson que tem sua rotina quebrada pelo “ruído da última gota a cair na bacia de cobre” e, a partir de então aborda o instante da quebra da cotidianidade pela fratura que o momento (a queda da gota na bacia) proporciona, chamando essa transição para “momento da inocência” (GREIMAS, 2002, pag. 26). Essa passagem da obra de Greimas enseja algumas reflexões em relação a experiências estéticas fílmicas, que abordaremos mais adiante na análise das cenas de *Abril Despedaçado*, de Walter Salles. Por ora, apresentaremos um pouco da obra de Greimas e, respectivamente, Gumbrecht.

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 26 a 28 de maio de 2016.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, email: tarcisjr@yahoo.com.br.

³ Mestre em Comunicação e Linguagens, Doutorando em Comunicação e Linguagens, Coordenador dos cursos de Comunicação Social da Universidade Tuiuti do Paraná, email: fabio.witzik@utp.br

As fraturas em Greimas

A comunicação estética se realiza no plano visual – é a ilha inteira, completamente desfigurada, que o sujeito “vê” – e ainda somente no que é eidético; a cor aqui nunca intervém (...) o deslumbramento atinge o sujeito e transforma sua visão: encontramos-nos diante de uma estética do sujeito (GREIMAS, 2002, p. 26).

Assim, a própria apreensão é concebida como uma relação particular estabelecida, no quadro actancial, entre o sujeito e um objeto de valor. Essa relação não é “natural”; sua condição primeira é a parada do tempo, marcada figurativamente pelo silêncio que bruscamente sucede ao tempo cotidiano, representado como um ruído ritmado (GREIMAS, 2002, p. 25). Ou seja, no nosso dia a dia somos todos surpreendidos por momentos que captam – e raptam – nossa atenção, fazendo com que esqueçamos, momentaneamente, da nossa ordinariedade da vida (por vezes para o bem, outras, para o mal) para momentos singulares, singelos, prosaicos. São momentos como esse que aparecem reiteradamente no filme e que aqui propomo-nos expor.

A ilustração da gota d’água caindo na bacia tem um quê de metafórico no exemplo de Greimas. A estética do momento surge como se clamando por vida, pulso, *anima*, na rotineira engrenagem de nosso dia a dia. A gota d’água na bacia representaria o despertar para a percepção de que a vida poderia ser melhor se esses pequenos momentos de felicidade (fraturas) fossem vividos em sua plenitude – mesmo que por só por alguns instantes. Em *Abril Despedaçado*, os personagens passam por diversos momentos em que experienciam esse momento e a gota d’água vai surgir na sua plenitude ao final quando o personagem principal decide se libertar de seu árido ambiente de vida, partindo para uma outra dimensão.

Apesar desses momentos, as fraturas, segundo Greimas são períodos fortuitos, que escapam e jamais podem se fixar em nossa cotidianidade.

Poder-se-ia esperar que o evento estético, que não é senão um “relâmpago passageiro”, se inserisse no discurso da cotidianidade: a um amplo exame dos minuciosos programas da jornada precedente segue-se o desaparecimento progressivo da coisa extraordinária que lhe aconteceu, e Robinson se perde “no encadeamento das pequenas tarefas e da sua etiqueta”. (GREIMAS, 2002, p. 26)

No entanto, o autor nos dá uma esperança em relação a esses momentos pois para ele (GREIMAS, 2002, p. 27) a nostalgia dirigida ao porvir comporta conotações eufóricas: “era possível mudar sem decair”; “a larva havia pressentido, em um breve êxtase, que um dia ela voaria”. O autor chama isso de “nostalgia da perfeição”, que no plano especial tem a forma de uma “outra ilha”, entrevista por um instante mas oculta na “tela da imperfeição” que constitui a “mediocridade de suas preocupações” (GREIMAS, 2002).

Para Greimas (2002, p. 27), a espera precede figurativamente o evento e é nesse momento que o devir surge como mais importante que o que de fato poderá se constituir. No filme, temos algumas cenas (que serão analisadas posteriormente) onde isso acontece, mostrando a relação entre o acontecimento de fato e sua expectativa.

Em *Da Imperfeição*, Greimas (2002) trata também da figura do guizzo, utilizando o personagem de Calvino, o senhor Palomar. No trecho apresentado ele descreve a cena de Palomar avistando na praia uma moça com o seio nu deitada na praia e sua atitude frente a esta paisagem:

Como bom filósofo da vida cotidiana, ele não deixa de se interrogar sobre a atitude a tomar ante a vista de um seio nu, que é uma coisa agradável de olhar, um objeto estético e, ao mesmo tempo “aquilo que na pessoa é específico do sexo feminino” e que, por isso, coloca problemas de moral social. (GREIMAS, 2002, p. 31).

Enquanto a sensorialidade, em Michel Tournier tem-se um “deslumbramento feliz” (GREIMAS, 2002, p. 35), em Italo Calvino (com o personagem Palomar), o encantamento vem da fascinação do objeto (o seio nu da mulher na praia). Em Abril temos também essa isotopia em diversos trechos da película mostrando a riqueza estética do filme, (que será analisado mais à frente).

Mais adiante Greimas analisa o poema Exercícios de Piano, e destaca dois argumentos estéticos: a experiência da jovem diante do parque e; no plano da enunciação (enunciada), a apreensão, pelo recurso do devaneio, das formas organizadas de nosso imaginário (GREIMAS, 2002, p. 42). Então, diz o autor “o corpo do poema é dividido em duas partes aproximadamente iguais. A primeira, descreve a espera do advento da “realidade”, e a segunda, seu rechaço, enquanto a visão do “parque”, objeto estético por excelência, intercala-se entre ambas.

Se nas outras narrativas analisadas Greimas aborda a luz e a fascinação do objeto, por meio da sua observação, neste poema, ele coloca a taticidade como experiência estética. Aqui a jovem deseja se encontrar com o objeto mas o repele por, talvez, medo. Diz o autor: “A impaciente espera de uma realidade a advir é, portanto, para a jovem ao piano, o desejo de uma conjunção ‘real’, com o objeto. Para o poeta, a única realidade é, evidentemente, de ordem onírica” (GREIMAS, 2002, p. 22).

As cenas do filme escolhidas para a análise neste estudo vão destacar também essa ideia do autor. A conjunção “real” do objeto e a realidade sonhada pelos personagens surgem na aridez do sertão ambientado pela obra do diretor.

Em *Abril Despedaçado* veremos em algumas cenas também a “cor da obscuridade”, a cor das trevas à luz de uma chama (GREIMAS, 2002, p. 49), que o autor aborda em *Da Imperfeição*.

Objeto estético único, efêmero, percebido uma única vez na vida: sua aparição se deve, ademais, a uma convergência de circunstâncias e não a uma disposição particular do sujeito. É no próprio instante em que ele penetra na sala que a vela é acesa pela empregada e que se produz a fratura, comparável ao guizzo calviniano, revelando o objeto estético em todo o seu esplendor. (GREIMAS, 2002, p. 49)

Algumas cenas do filme analisado vão mostrar objetos inéditos (únicos) e também efêmeros em que os personagens interagirão no decorrer do longa metragem. Assim como a fraura produzida pela luz e o efeito que esta provoca na sala, na narrativa de Greimas (2002), situações semelhantes revelarão também essa experiência estética descrita pelo autor.

A rotina dos personagens do filme em *Abril Despedaçado* é espelho das nossas à medida que constitui uma rotina e a quebra desse fluxo (os momentos da experiência estética) são chamados por Gumbrecht de pequenas crises.

Gumbrecht: as pequenas crises

Gumbrecht (2006) chama de pequenas crises os momentos em que o fluxo do cotidiano é interrompido por acontecimentos envolvendo objetos que durante muito tempo nos foi familiar e, de repente e sem qualquer motivo visível, ganha uma aparência estranha ou causa um sentimento de estranheza. O autor ilustra esse conceito a partir da sua experiência ao fazer a barba.

Acontece comigo, mais ou menos uma vez por semana, que, ao fazer a barba de manhã, as minhas orelhas aparecem como um acréscimo alheio ao meu rosto, na maneira com que aparece no espelho. Sua forma se torna estranha, quase grotesca; elas parecem supérfluas e desnecessárias em relação à sua função. Às vezes sinto um embaraço por sua causa, mesmo não havendo ninguém olhando para mim. (GUMBRECHT, 2006 p. 55)

O que interessa nesse estudo é a perspectiva das pequenas crises no fortuito, no repentino e não na continuidade, na rotina que o autor destaca quando propõe que a experiência estética pode também estar no uso contínuo do objeto, como no exemplo da cadeira confortável (ao estilo Bauhaus). Diz ele:

As cadeiras têm como finalidade se adaptarem ele maneira otimizada à anatomia e à fisionomia do corpo humano, providenciando, assim, mais conforto às pessoas nelas sentadas. Ora, se você se sentir confortável numa dessas cadeiras desde o início, você, no entanto, se dará cada vez mais conta (se é que se dá conta) de como esse bom sentimento é o resultado do design da cadeira. (GUMBRECHT, 2006, p. 57).

A experiência estética nos mundos cotidianos, apesar de apontar para um novo estado universal do mundo, sempre será uma exceção que, de maneira totalmente natural e de acordo com cada situação individual, desperta em nós o desejo de detectar as condições (excepcionais) que a tornaram possível (GUMBRECHT, 2006). O autor então propõe algumas situações em que essas crises no cotidiano podem acontecer.

A primeira delas é o exemplo do papel higiênico nos hotéis mundo afora. Em muitos desses estabelecimentos, o pessoal da limpeza deixa o papel dobrado, bem ao estilo

origami, para que o hóspede talvez sinta que aquele local é diferente do da sua casa, como se representasse uma quebra na sua rotina em sua versão mais prosaica. Gumbrecht tem uma pista mais pragmática sobre esses ornamentos: seria uma forma de os funcionários preverem quando será preciso uma nova troca de rolos. No entanto, (GUMBRECHT, 2006 p. 51) os ornamentos podem desencadear um tipo de experiência estética que se impõe como uma interrupção dentro do fluxo da nossa vida cotidiana. Quer dizer, a vida comum nas mais simples situações podem suscitar momentos em que a rotina é quebrada por objetos, cores, formas, barulhos, sensações, enfim, movimentos sinestésicos que podem proporcionar experiências estéticas as quais as pessoas sempre se recordarão.

A segunda situação que o autor aborda em seu texto é o exemplo do movimento “Nova Objetividade”, muito discutida entre os protagonistas do Bauhaus, onde o valor estético de um objeto estaria na sua forma voltada a sua funcionalidade.

Trata-se da convicção dele que um máximo de adaptação da forma de um objeto à sua função produziria necessariamente o mais alto valor estético. “Quanto mais funcional, mais bonito”, teria sido o lema apropriado. (GUMBRECHT, 2006, p. 51)

E a terceira situação que Gumbrecht aborda no texto é o exemplo do que chamamos de “comida chique”, “roupa da moda” e elegância na solução de problemas matemáticos complexos, por exemplo. Para ele (GUMBRECHT, 2006, p. 52) o que esses tipos de “experiência estética na vida cotidiana” compartilham é sua condição de “excepcionais” dentro de um contexto maior. Mas elas são diferentes entre si na medida em que cada uma depende de uma constelação diferente de circunstâncias (poderíamos dizer também: na medida em que cada uma pertence a uma outra modalidade de crise).

Gumbrecht ainda cita Kant, fazendo alusão aos “prazeres desinteressados”, prazer que independe dos propósitos e das funções que perseguimos nos nossos mundos cotidianos (GUMBRECHT, 2006, p. 53). Para o filósofo alemão, de acordo com Gumbrecht, a experiência estética produz sentimentos íntimos, uma finalidade sem fim e, quanto a isso Abril Despedaçado possui passagens bastante emblemáticas, que veremos logo mais.

Para Gumbrecht (2006, p. 54) o *conteúdo da experiência estética* seriam os sentimentos íntimos, as impressões e as imagens produzidos pela nossa consciência -enquanto inacessíveis aos nossos mundos historicamente específicos. A impressão de uma "finalidade

sem fim", por exemplo, de um "Ser desvelado" ou de um objeto e seu conceito e sua "aparência", uma vez que são desvinculados do seu contexto. Diferentemente desse conteúdo, os *objetos da experiência estética* seriam as coisas suscetíveis de desencadear tais sentimentos, impressões e imagens, o templo grego, no ensaio de Heidegger, por exemplo, ornamentos de papel de parede e o mar para Kant e, de acordo com Seel, qualquer objeto. As *condições da experiência estética* são circunstâncias situacionais historicamente específicas nas quais a experiência estética estaria baseada. "Desinteresse", por exemplo, isto é, a distância diante de todos os propósitos práticos que nós viemos adotando como uma condição universal da experiência estética (mesmo se tudo indica que se tornou sua pressuposição na cultura ocidental somente desde o século XVIII). E, finalmente, podemos chamar de leitos *da experiência estética* as consequências e as transformações decorrentes da experiência estética, que permanecem válidos além do momento exato em que ocorrem.

Os conteúdos da experiência estética se nos apresentam como epifânicos, isto é, eles aparecem repentinamente ("como um relâmpago") e desaparecem de repente e irreversivelmente, sem permitir-nos permanecer com eles ou de estender sua duração (GUMBRECHT, 2006, p. 55). Os personagens de *Abril* são pegos por esses momentos fulgazes no filme, que os provocam, envolvem e fazem da obra de Walter Salles, algo de uma beleza estética, no nosso entendimento, primorosa.

Por fim, o autor conclui seu texto sobre as pequenas crises, mostrando que a experiência estética de fruir uma música erudita moderna, ou, no exemplo que ele mesma nos fornece, certas formas de jazz altamente sofisticadas (GUMBRECHT, 2006, p. 63) as quais é exigido um grau tão grande de conhecimento sobre a música que essa experiência estética poderia até provocar a exclusão social. Em relação a essa conclusão do autor, o filme, ao contrário, não apresenta tais características, o que mostra que é uma narrativa e experiência estética acessíveis a todos e, portanto, livres para quaisquer momentos de fruição de experiências estéticas.

Abril Despedaçado

Aquino (2009) conta que o filme *Abril Despedaçado*, do diretor Walter Salles, é ambientado no sertão brasileiro no início do século XX, mais especificamente em 1910. Em um período de República Velha, o lugar parece ter leis próprias, vivenciando experiências diversificadas do resto do país. A lógica do filme é baseada na briga entre duas famílias. O fraternalismo, a vingança, e as demais características fundamentam-se no cenário altamente patriarcal, precário, de dissolução das próprias identidades em função das tradições e

costumes, principalmente familiares. O longa começa contando a história de Tonho e Pacu, as personagens principais da trama, uma história de certa blusa ao vento. A partir daí, abre-se caminho para enredar no fato central: a briga entre as duas famílias. Uma realidade relativamente comum nas zonas rurais do Brasil, presente até os dias de hoje. Nesse caso específico é uma luta pela terra, pela fazenda que já tinha sido de uma família e agora era de outra, e assim sucessivamente ao longo das gerações, sendo definidas as terras mediante a morte de cada indivíduo da família rival. O mundo das personagens é envolto em religiosidade, tradições, códigos de honra e trabalho árduo. O cotidiano dessas pessoas é regido por sua construção sociológica: uma família que vive e trabalha isoladamente em zona rural, estabelecendo relações sociais exteriores sobretudo no momento em que os homens vão à cidade mais próxima para comercializar produto do trabalho e único meio de sustento deles: a rapadura. Na fazenda empobrecida dos Breves, o pai, a mãe e os dois filhos trabalham sem trégua.

Cenas fraturadas

O filme começa com menino/Pacu contando sua história e logo em seguida, a cena mostra o dia a dia daquela família nordestina por meio dos bois fazendo o trabalho pesado (figura 1). Essa cena, com a tomada de cima, sugere que todos ali estão sendo “supervisionados” por alguma entidade que (para o bem – Deus, quem sabe?, ou para o mal – um “feitor imaginário”?), regem a vida dos Breves. Ou seja, o filme deixa subentendido que eles não têm autonomia total sobre suas vidas, sendo apenas, como os bois, parte de um sistema muito maior o qual não têm nem ideia que fazem parte.



Figura 01. Início do filme – bois rodando na engrenagem

Essa dependência de uma entidade divina (talvez) aparece na cena seguinte (figura 2) onde menino reflete sobre o papel de Deus na vida deles: “A mãe costuma dizer que

Deus não manda um fardo maior do que ‘nois’ pode carregar. Conversa fiada, às vezes, Ele manda um peso tão grande que ninguém ‘guenta!’”.



Figura 02. Comentário de menino/ Pacu sobre o fardo de Deus

Até aqui a rotina da família vai sendo apresentada e a roda, as mãos sujas, o aspecto sofrido dos personagens vão denunciando como o trabalho por si só pode alienar as pessoas, deixando-as anestesiadas para outras experiências. Mais para frente, o filme vai retomar a figura dos bois na cena 1 mostrando a primeira fratura deste estudo (figura 3).



Figura 03. Bois rodam sozinhos

Nessa cena (figura 3) menino/Pacu capta algo que lhe chama a atenção, ali naquele ambiente árido, desértico: os bois rodam sozinhos, sem o equipamento que os prendem a engrenagem, sugerindo a incorporação do trabalho aqueles animais (difícil não relacionar essa cena com a do filme Tempos Modernos, onde o personagem de Charles Chaplin, sai apertando parafusos imaginários por conta da rotina na fábrica). Diante da cena incomum aos seus olhos, menino/Pacu exclama então: “Tonho, os bois tão rodando sozinhos!”. Está aí uma das fraturas do filme, a ruptura da isotopia, a oscilação do sujeito, o estatuto particular do objeto, a relação sensorial entre ambos, a unicidade da experiência (Greimas, 2002) para menino/Pacu.

A vida da família Breves (o nome é bem sugestivo, pois o tempo ali para eles pode ser bastante efêmero) é “abalada” com a chegada do circo na região. No caminho até a

cidade, onde fariam uma apresentação, a dupla de artistas (um palhaço e uma malabarista) encontra menino/Pacu na estrada. A moça então o presenteia com um livro (figura 4).



Figura 04. Menino/Pacu ganha um livro da artista de circo em passagem pela região

Nesse momento temos aí outra fratura. O livro vai representar para menino/Pacu o portal dos seus sonhos, a fruição de sua imaginação, como veremos na cena seguinte (figura 5), em que menino, apesar de analfabeto “lê as figuras” e conta para si mesmo a história de uma sereia que entra em luta ferrenha com os outros seres do mar.



Figura 05. Menino/Pacu contando a si mesmo, a história da sereia

“A sereia não podia viver mais o menino, por causa das pernas, ela tem rabo de peixe e a bichinha não podia caminhar. Então ela ficou com raiva e pulou no mar, e começou a se enrolar com as cobras e brigar com o sapo mas aí a sereia começou a ficar com saudade do menino e começou a cuspir fogo e soltar fumaça...ah e foi aí que o menino subiu em cima de um boi véio, todo cansado no chão e correu atrás da sereia, foi pocotó pocotó pocotó atrás da sereia e se embrenhou no meio dos matos por dentro das cana e quando abriu o ultimo feixe de cana, chegou no meio do mar e encontrou a sereia”. Nessa passagem, a fratura acontece na perspectiva da abordagem de Greimas sobre o poema da menina ao piano, onde a jovem busca “o desejo de uma conjunção ‘real’, com o objeto’

(GREIMAS, 2002). E quando o próprio autor diz que essa realidade “é, evidentemente, de ordem onírica”, podemos fazer referência ao desejo de menino/Pacu encontrar um ser diferente (encarnado na sereia) que seja sua heroína, que lute contra os bichos que fazem parte do cotidiano seco de sua vida breve (as cobras, os sapos), e o salve, o tire daquele sertão fatigante.

O filme segue mostrando Tonho indo matar o assassino de seu irmão e, enquanto isso, menino/Pacu, preocupado, balança na cadeira, que representa sua fuga, mas seu aspecto está tão sisudo que ele não consegue aproveitar o momento (figura 6). Essa isotopia vai acontecer em momento posterior com Tonho, balançando numa cadeira (figura 7), só que as imagens mostram não só pessoas diferentes, mas também experiências estéticas distintas.



Figura 06. Menino/Pacu balançando na cadeira – aspecto sisudo, aridez

Na figura 6 a imagem ao fundo mostra a paisagem que a família sempre encontra no seu dia a dia: a plantação de cana, representando o trabalho.



Figura 07. Tonho balança na cadeira – aspecto onírico, fantasia

Já na figura 7 a cena mostra Tonho balançando na cadeira, numa isotopia com a cena 6 mas em contraste na imagem de fundo e semblante do personagem. Nessa passagem do filme, Tonho usa o balanço enquanto parece sonhar com o circo que acabara de conhecer, com a moça malabarista, com a perspectiva de uma vida fora dali, e as nuvens e o céu, representam essa fuga. Vemos aí uma nova fratura, como aponta Greimas (2002) e

podemos também pensar que ele estaria extasiado após ter sido pego pela “cor da obscuridade” (GREIMAS, 2002, p. 49).

No filme, a cena seguinte vai mostrar a corda se rompendo e, logo em seguida, Tonho caindo do balanço. Ao ver a cena, menino/Pacu, a mãe e o pai ficam assustados pois o rapaz cai desacordado. Menino então corre em direção a Tonho, e começa a chacoalhar o irmão pra acordá-lo do suposto desmaio. Aí, Tonho se levanta e começa a fazer cócegas em menino/Pacu, indicando que aquilo fora uma brincadeira. Os dois começam a rir e o riso contagia a mãe, que também ri, e o pai, que, sempre sisudo, começa a rir na sequencia (figura 8).



Figura 08. Pai ri de Tonho que caiu do balanço

Essa é outra fratura do filme, que rompe com o fluxo contínuo daquelas vidas secas e provoca uma reação que eles, até então, nunca haviam vivenciado. Retomando Greimas (2002) a apreensão é concebida como uma relação particular estabelecida, no quadro actancial, entre o sujeito e um objeto de valor. Essa relação não é “natural”; sua condição primeira é a parada do tempo (momento em que Tonho cai no chão, imóvel), marcada figurativamente pelo silêncio que bruscamente sucede ao tempo cotidiano, representado como um ruído ritmado (GREIMAS, 2002, p. 25), que é a sequência da cena onde os personagens começam a rir.

O riso não é à toa pois a chegada do circo quebra a rotina de trabalho, suor e domínio patriarcal. A imagem dos artistas se equilibrando na perna de pau (figura 9) mostra também uma expectativa de ascensão social (quem sabe espiritual?) dos personagens. Estar ali, mais alto que todos, brincando com aquela situação, como que acima dos problemas, poderia ser um sonho para os irmão Tonho e menino/Pacu.



Figura 09. Artistas se equilibram em pernas de pau

O mundo para o personagem principal (Tonho) começa a se abrir com a performance desses artistas. Ele fica encantado com o desempenho da malabarista girando na corda (figura 10) e contempla a cena (figura 11). Esse momento para Tonho, segundo Gumbrecht soa como epifânico pois, como nas experiências estéticas de Gumbrecht “aparecem repentinamente (‘como um relâmpago’) e desaparece de repente e irreversivelmente, sem permitir-nos permanecer com eles ou de estender sua duração (GUMBRECHT, 2006, p. 55). Noutra cena, Tonho também tem um desses momentos (figura 10).



Figura 10. Tonho viajando com os artistas de circo

Ele acontece quando o rapaz decide viajar com os artistas do circo para as cidades vizinhas onde faziam uma série de apresentações. Eis aí um momento onde encontramos um exemplo do que Gumbrecht (2006) destaca sobre o *conteúdo da experiência estética*, ou seja, “os sentimentos íntimos, as impressões e as imagens produzidos pela nossa

consciência -enquanto inacessíveis aos nossos mundos historicamente específicos”. Tonho contempla a estrada, a paisagem (a mesma paisagem seca, árida, sem vida) de uma outra forma. Aqui temos, como em Gumbrecht “a impressão de uma ‘finalidade sem fim’.

Por fim, a cena final do filme (figura 11) mostra Tonho chegando ao mar, após ter abandonado a família (isso acontece porque seu irmão menino/Pacu leva um tiro do membro da família rival que queira, na verdade matá-lo mas que, por conta dos problemas de visão, atira “sem querer” no garoto).



Figura 11. Tonho chega ao mar

Essa cena final da película faz eco ao que Greimas relata sobre o “deslumbramento feliz” (GREIMAS, 2002, p. 35) no exemplo da experiência estética com Michel Tournier e também com Italo Calvino (com o personagem Palomar), sobre o encantamento da fascinação do objeto (o seio nu da mulher na praia). Ao mesmo tempo, parece que Tonho contempla ali a praia e os olhos dos espectadores são convidados a se encantar com a paisagem onde, à semelhança da silhueta da moça na areia, podemos percorrer ali no horizonte, as linhas que os traçam e envolvem o personagem.

Considerações finais

Abril Despedaçado é um filme que traz em diversas de suas passagens, situações onde podemos identificar experiências estéticas, chamadas de fraturas, por Greimas, e “pequenas crises” por Gumbrecht. As cenas analisadas foram as mais emblemáticas para exemplificar o que o estudo se propõe, no entanto muitas outras selecionadas poderiam muito bem ser objeto de análise.

As fraturas e as pequenas crises estão presentes em diversos trechos da película, o que traz a beleza e sutileza da obra de Salles, afinal num sertão de aridez de fora pra dentro e de dentro pra fora, as situações ilustradas nas cenas são um verdadeiro oasis para o deslumbramento e o encantamento (nas palavras de Greimas) para os olhos de todos aqueles que assistiram ao filme.

REFERÊNCIAS

ABRIL DESPEDAÇADO. Direção: Walter Salles. Roteiro: Daniela Thomas, Karim Ainouz, Sergio Machado. Bac filmes; Haut et Court; Videofilmes, 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wqzx1fWF2cY>. Acesso em: 15 abr. 2016.

AQUINO, T. CONTEMPORANEOS. Revista de Artes e Humanidades. n.03 nov-abr 2009. Disponível em: www.revistacontemporaneos.com.br. Acesso em 04 abr. 2016.

GREIMAS, A.J. **Da Imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GUMBRECHT, H. **Pequenas crises**: experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARAES, C; LEAL, B; MENDONÇA, C. (Org.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG. Belo Horizonte, 2006. p. 50-63.