

## O conceito de “enquadre” como operador-analítico do potencial político do filme *Nem Sansão Nem Dalila*, de Carlos Manga<sup>1</sup>

Pedro Veras<sup>2</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG

### Resumo

Este artigo pretende analisar o filme *Nem Sansão Nem Dalila* (1954), de Carlos Manga, buscando explorar sua dimensão de crítica política com base no conceito de “enquadre”, cunhado por Gregory Bateson e aprofundado por Erving Goffman. A obra apropria-se de elementos estéticos típicos das chanchadas para criar uma alegoria crítica do então presidente do Brasil, Getúlio Vargas. Para melhor compreendermos esses gestos políticos, entendemos como pertinente uma análise que recorra ao conceito de “enquadre”, presente no ensaio *Uma teoria sobre brincadeira e fantasia*, de Bateson. O teórico afirma que a brincadeira opera um tipo especial de “enquadre”, por subverter o significado das ações e gestos que são representados nela. Assim, propomos uma análise fílmica das imagens observando de que maneira essa inversão de “enquadre” da brincadeira se manifesta, fazendo emergir um discurso político.

**Palavras-chave:** Enquadre; Interação; Gregory Bateson; Cinema Brasileiro; Paródia.

### Introdução

Pode a chanchada possibilitar uma leitura política? Será o tom irônico e paródico desses filmes tão raso que os torna comédias ingênuas, alienantes e despreziosas, como inferiram alguns cineastas na fase inicial e combativa do Cinema Novo (lembrando das colocações de Glauber Rocha [2003])? Um olhar mais minucioso sobre o conteúdo e a linguagem cinematográfica aplicada a algumas das obras que são atravessadas pelo estilo chanchadesco pode desvelar marcas de um filme politicamente engajado com algum discurso? Estas são algumas das perguntas que procuraremos responder ao longo deste trabalho, por meio de uma análise centrada em *Nem Sansão Nem Dalila*, filme dirigido por Carlos Manga em 1954, considerado como paradigmático de uma estética chanchadesca aliada a um discurso politizado, como lembra João Luiz Vieira (1987). Procurando por um arcabouço teórico que nos auxiliasse mais precisamente, encontramos na seminal noção de “enquadre” um caminho a um só tempo elucidativo e provocador. Entendido por Gregory Bateson (2002) como a mensagem metacomunicativa (ex: “Isto é uma brincadeira”) que permite compreender o que está acontecendo em determinada situação e orientar o posicionamento e as vias de ação do indivíduo dentro da interação, o conceito de

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado no GP Cinema, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais – PPGCOM-UFMG, Integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência, email: pedofveras@hotmail.com

“enquadre” se apresenta como uma chave interpretativa muito pertinente na tentativa de se acessar as camadas subjacentes dos conteúdos elaborados pelos meios de comunicação, dentre eles os filmes que “parecem dizer uma coisa, quando realmente querem dizer outra”.

Assim, ao analisarmos a comédia, evocando desde já seu “tom de brincadeira”, tentaremos, por meio de uma análise fílmica calcada no “enquadre” bem como algumas noções geradas a partir da reflexão em torno dele como as de *keys* (chaves) e *footing* (ambos cunhados por Erving Goffman), realizar leitura que extraia a tessitura política envolvida no discurso de *Nem Sansão Nem Dalila*, elencando algumas de suas sequências mais ilustrativas dessa possibilidade. Nelas serão observados elementos da linguagem própria do cinema, atravessados pelos conceitos acima referidos, interpretando de que forma eles possam ser traduzidos em discursos políticos de afronta ao populismo de Getúlio Vargas, pela via da paródia.

Nossa proposta também se volta aos efeitos do filme pela sua linguagem e quais facetas de uma espectralidade eles acionam quando em conjunto. Contudo, assumimos caminhar por uma vereda arriscada como lembram os comentadores da obra de Bateson e Goffman, Ricardo Mendonça e Paula Simões, ao apontarem que muitas pesquisas que se orientaram pelo conceito acabaram por se distanciar de algumas de suas premissas.

### **Apontamentos sobre enquadre**

Primeiramente, ao acionarmos a noção de “enquadre”, é importante frisarmos aqui uma questão terminológica. Preferimos nos apropriar do conceito de *frame* privilegiando a tradução “enquadre”, presente na tradução de “A theory of play and fantasy” por Lúcia Quental, uma vez que haveria complicação semântica com o uso de seu semelhante, e mais corriqueiro, “enquadramento”. Isso porque o termo “enquadramento” tem um sentido muito próprio na teoria do cinema. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2006): “as palavras ‘enquadrar’ e ‘enquadramento’ apareceram com o cinema, para designar o conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem (...) Por metonímia, a palavra ‘enquadramento’ veio a designar valores topológicos ou expressivos do quadro” (p. 98). O termo também comumente aplicado, inclusive em traduções da obra de Erving Goffman, “quadro” (ou, em alguns casos, “moldura”) nos ajuda tampouco, uma vez que também possui aplicações no cinema, tendo como função, como precisam Aumont e Marie (2006), “designar a tela pintada, a pintura, como também a foto ou o filme, como obra de

arte, isolando-o do mundo cotidiano por uma fronteira visível. O quadro define, portanto, o que é imagem e o que está fora da imagem” (p. 249-250).

Antes de adentrarmos no conceito, à maneira como foi proposto por Gregory Bateson (2002) e Erving Goffman (2012), faz-se essencial aqui uma breve digressão pelas perspectivas acerca de interação e comunicação compartilhadas pela Escola de Palo Alto, da qual fizeram parte ambos os teóricos, assim como asserções a esse respeito encontradas em seus trabalhos individuais. Vista como um processo integrado e interligado por uma rede infindável de articulações da vida social influenciando as camadas individuais dos sujeitos, a comunicação tem seu caráter “interacional” fortemente relevado por Bateson. Lana (2008) lembra que para ele

a comunicação é (...) vista como prática que define aspectos físicos, interpessoais, interpessoais e culturais dos acontecimentos (...) ressalta a dinâmica interativa entre os indivíduos que, diante uns dos outros, percebem seus próprios atos, recebem impressões, modificam/moldam ações e retêm informações para ações futuras (LANA, 2008, p. 239).

Outra perspectiva importante a ser extraída das visões de Bateson e Goffman sobre a comunicação, no que diz respeito ao percurso que nos leva ao conceito de “enquadre”, é de que ambas são situacionais. Goffman (2012) afirma estar preocupado com o contexto de determinado indivíduo em determinado momento, destacando o questionamento que comumente é feito por ele “O que é que está acontecendo aqui?” (p. 30). Isso é de suma importância, pois os elementos que constituirão o “enquadre” estão intimamente ligados à situação vivida pelos interlocutores envolvidos na comunicação, variando à medida que seus posicionamentos se alternam ao longo da interação (o exemplo evocado por Goffman é o do golfe, que pode ser um momento de lazer ou jogo para quem o pratica, mas um momento de trabalho para o *caddy*). Em Bateson (2002), é válido ressaltar a emergência dos níveis do processo comunicativo, subdividido nos níveis “denotativo” (que diz respeito ao conteúdo da interação), “metalinguístico” (que diz respeito à linguagem usada no processo) e “metacomunicativo” (que diz respeito aos participantes da interação). É nesse terceiro nível onde Bateson situará a sua noção de “enquadre”, buscando explicar “como as interações ancoram-se em quadros de sentido que moldam as interpretações e ações dos atores envolvidos” (MENDONÇA; SIMÕES, 2012, p. 188). Estudando uma interação entre dois macacos, que aparentemente brigavam se mordendo, mas estavam no fundo apenas brincando, Bateson (2002) afirma que “esse fenômeno, o da brincadeira, só poderia ocorrer

se os organismos participantes fossem capazes de algum grau de metacomunicação isto é, de trocarem sinais que levassem à mensagem ‘Isto é uma brincadeira’” (p. 89).

Na esteira de Bateson, Erving Goffman (2012) propõe então a sua própria definição de *frame*, aqui para nós “enquadre”, como o conjunto dos “princípios que governam os acontecimentos - pelo menos os sociais - e o nosso envolvimento subjetivo neles; (...) é a palavra que uso para me referir a esses elementos básicos que sou capaz de identificar” (p. 34). Também atento às reformulações de “enquadres” proporcionadas por situações específicas, como a da brincadeira, Goffman, citado por Mendonça e Simões (2012), apresenta o conceito de *keys* [chaves] que são conjuntos de regras e normas que possibilitam a transformação de uma atividade em outra, reconfigurando um “enquadre” inicial, mais imediato. Além das *keys*, Goffman (2002) traz a noção de *footing*, que diz respeito ao posicionamento do indivíduo dentro de uma interação, e lembra que

uma mudança de *footing* implica uma mudança no alinhamento que assumimos para nós mesmos e para os outros presentes, expressa na maneira como conduzimos a produção ou a recepção de uma elocução. Uma mudança em nosso *footing* é um outro modo de falar de uma mudança em nosso ‘enquadre’ dos eventos (...) sendo essas mudanças uma característica inerente à fala natural” (GOFFMAN, 2002, p. 114)

Quais serão as *keys* na tessitura de uma chanchada? Quais elementos da linguagem cinematográfica são capazes de remodelar o “enquadre” da situação mostrada na tela, fazendo com que o espectador passe por um processo de reconfiguração de seu *footing*, alterando sua recepção de enunciados do plano da piada, comédia, para o plano da reflexão política? A resposta para essas perguntas pode estar na forma de comunicação abordada tanto por Bateson quanto por Goffman que se manifesta na brincadeira. Bateson (2002) analisa a mensagem metacomunicativa “Isto é uma brincadeira” como parecida a “Estas ações nas quais estamos presentemente engajados não denotam o que aquelas ações *que elas representam* denotariam” (p. 89) e, segundo ele há na brincadeira “uma instância de sinais que representam outros eventos, e, desse ponto de vista, parece que a evolução do fenômeno brincadeira pode ter sido um passo importante na evolução da comunicação” (p. 90). Ou seja, um gesto, uma fala, um sinal que, em sua construção socialmente apreendida, “costuma” representar algo, por força de brincadeira acaba sendo reconstruído, e às vezes querendo dizer o exato oposto, como ocorre no caso da ironia, este outro artifício muito comumente associado à chanchada. Seguindo o pensamento batesoniano, Goffman (2012) defende que

a experiência é uma coisa surpreendente, de tal modo que um fragmento de atividade séria pode ser usado como modelo para montar versões não sérias dessa mesma atividade e que, ocasionalmente, podemos ficar sem saber se aquilo que está ocorrendo é uma brincadeira ou a coisa real (...) os indivíduos podem intencionalmente produzir uma confusão de enquadre [*enquadramento* no original] naqueles com quem estão lidando (GOFFMAN, 2012, p. 29)

A isso, Bateson (2002) havia acrescido, em seu artigo fundador, o reconhecimento de uma forma mais complexa de brincadeira, ponto central para a nossa presente pesquisa, o qual retomaremos mais adiante: “o jogo que é construído não sobre a premissa ‘Isto é uma brincadeira’, mas sobretudo em torno da pergunta ‘Será isto uma brincadeira?’. Esse tipo de interação tem também suas formas rituais, por exemplo no trote de iniciação” (p. 92).

A fim de uma correta aplicação do método em nossa análise, devemos levar em consideração as asserções de Mendonça e Simões (2012) sobre o uso do conceito em pesquisas no campo da comunicação. Os autores lembram que, por mais que Bateson e Goffman tenham se atido sobre a interação face a face, “cresce o número de estudos de enquadre [*enquadramento* no original] voltados à análise das interfaces entre *media*, sociedade e política. Tal interesse se deve à percepção de que quadros específicos adquirem visibilidade nos *media* e atravessam outros aspectos” (MENDONÇA; SIMÕES, 2012, p. 191). Após mapeamento de uma série de trabalhos baseados nessa perspectiva, e categorizá-los em três vertentes (“análise da situação interativa”, “análise de conteúdo discursivo” e “análise de efeito estratégico”) eles alertam para os riscos empreendidos pelos pesquisadores que se propõem a tal gesto metodológico, criando dissonâncias com relação ao conceito original de “enquadre” introduzido por Bateson. Ao analisarmos o discurso permeado em um típico objeto da comunicação em massa, o filme, entendemos que nossa análise se aproxima da segunda vertente, “análise de conteúdo”. Evitando usar o artigo dos autores como uma “cartilha” de análise, ressaltamos aqui a importância de se contornar os possíveis riscos por eles descritos.

Outro ponto importante a ser problematizado é a questão metodológica da hermenêutica, no que diz respeito ao estudo interpretativo da obra, o que pode dificultar, ou, acreditamos nós, enriquecer, a análise fílmica com base nos conceitos de “enquadre”, pois geram diferentes ocasiões de espectralidade, podendo proporcionar diferentes compreensões acerca do discurso representado em cena (a espectralidade já é, em si, um universo de diferentes possibilidades de “enquadre”).

### **Um breve retorno à política das chanchadas**

Antes de adentrarmos na estrutura de *Nem Sansão Nem Dalila*, faz-se necessário uma reflexão sobre o que a chanchada representou no imaginário cinematográfico e artístico da época em que os filmes que se apropriaram de sua estética foram feitos, para melhor compreender o estilo privilegiado pelos seus diretores. Em uma perspectiva histórica, João Luiz Vieira (1987) situa as raízes do gênero nos primórdios do cinema brasileiro, com a fundação da Cinédia em 1930. Segundo Vieira, as chanchadas provêm dos *filmusicais*, gênero que, apesar de não seguir todas as opções estéticas e narrativas que mais tarde as definiriam propriamente, guarda elementos intrínsecos e comuns a ambos, como os números musicais e o tom carnavalesco. O cinema nacional da época buscava, na cultura popular brasileira, elementos que pudessem integrar aos filmes, com intuito de atrair o público e fazer frente à dominação do cinema norte-americano. Jean-Claude Bernardet (2014), ainda aponta este objetivo, o de oferecer ao público algo que só o cinema brasileiro seria capaz de mostrar, como um dos caminhos a serem seguidos pelos produtores do cinema brasileiro que tinham maiores pretensões comerciais do que estéticas. Esses elementos foram encontrados na música popular, no Carnaval e nas estrelas do rádio. Com o sucesso dos filmes carnavalescos, surgiu no Rio de Janeiro, em 1941, a Atlântida Cinematográfica, cânone da produção de chanchadas. Mas foi somente em 1949, com *Carnaval no Fogo*, de Watson Macedo, que a chanchada ganhou seus moldes definitivos.

Com a exploração de tipos como o *herói* (interpretado por Anselmo Duarte e Cyll Farney), a *mocinha* (quase sempre na pele de Eliana), o *vilão* (eternizado por José Lewgoy, e outros como Renato Restier e Wilson Grey) e os *cômicos* (Oscarito e Grande Otelo, maiores representantes do gênero), as chanchadas eram embaladas pelo mesmo espírito carnavalesco de seus antepassados, os *filmusicais* dos anos 1930, e intercaladas por números musicais, sempre entoando hinos do Carnaval e clássicas marchinhas.

Apesar do seu imenso sucesso, durante muito tempo a chanchada foi tratada como antítese e até inimiga do Cinema Novo. Em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, em 1963, Glauber Rocha, que liderava a luta anti-Chanchada, classificou o gênero de “imoral” e “pornográfico” (p. 171). Neste momento inicial de afirmação do Cinema Novo, Glauber rejeitou toda e qualquer proximidade entre seu modelo ideal de cinema e as comédias carnavalescas. Outros cineastas ligados ao movimento fizeram coro ao baiano. Pedro Simonard (2006) cita alguns: Walter Lima Jr. disse que a chanchada era “um filme único



que se repetia a cada ano (...) uma porcaria (...) cópia do cinema americano”; Cacá Diegues declarou ser o “fim da picada, uma coisa de uma vulgaridade de paródia malfeita do cinema americano”; Eduardo Coutinho decretou que “era um cinema para um público popular e infantil, que jamais ia ser levado a sério e que, portanto, não poderia mudar coisa alguma”. Essa cisão se estendia, naturalmente, aos espectadores das obras. Havia um público para as comédias nacionais, como as chanchadas e os filmes de Amâncio Mazzaropi, e outro para os filmes esteticamente mais pretensiosos e, ditos, politicamente engajados do Cinema Novo e, como bem observa Bernardet (2014) “esses dois públicos não se misturam. Tradicionalmente o filme brasileiro alcança o público horizontalmente” (p. 153).

No entanto, o diálogo entre Glauber/cinemanovistas e as comédias musicais foi mudando e ganhando novos contornos. Apesar de ainda considerar a chanchada como vulgar reflexo de subdesenvolvimento, Rocha (2004) atenta para o “esquerdismo” antiamericano em obras como *O Homem de Sputnik* (1959), e *Depois Eu Conto* (1956), entendidas como ataques à classe burguesa. Percebemos um autor cada vez mais preocupado com a integração de elementos da cultura popular aos filmes do movimento, com o intuito de atrair o público. Em artigo intitulado “Farias Filgueiras Roberto” de 1980, Glauber Rocha vai mais longe a ponto de revelar que a chanchada está entre as cinco raízes nacionais do Cinema Novo. Estaria aí a defesa, mesmo daqueles que mais a repudiavam, da chanchada, cuja estética seria ainda apropriada por filmes do Cinema Novo como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Quando o carnaval chegar* (1972), de Cacá Diegues. Bernardet (2014) defende que aos poucos “a velha chanchada se dignifica na metachanchada, não mais para o consumo do grande público, mas para o consumo de apreciadores” (p. 151).

João Luiz Vieira (1987) apontou para esse caráter político de algumas chanchadas e destacou o trabalho de Carlos Manga e sua tentativa de unir uma forma altamente popular com um conteúdo mais politicamente engajado:

Dentro do universo maior do Carnaval, por exemplo, com sua dinâmica própria de inversões, sátiras e paródias, esses filmes denunciavam, ainda que na maioria das vezes de forma bastante ingênua, a existência de aspectos críticos do funcionamento da estrutura social (...) Os problemas do país também não eram deixados de lado, como os constantes aumentos nos preços de gêneros alimentícios, os políticos com sua retórica populista cheia de promessas não realizadas, a mudança da capital para Brasília, diferenças gritantes de classe (...) Utilizando-se bem desse “poder dos fracos”, o jovem diretor quase estreado Carlos Manga dirige em 1954, na Atlântida, dois filmes que podem também ser considerados paradigmáticos do uso da linguagem carnavalesca para fins que

extrapolam a mera gargalhada despreziosa: *Nem Sansão Nem Dalila e Matar ou Correr* (VIEIRA, 1987, p. 168).

No entanto, essa visão a respeito do caráter político de algumas chanchadas não é necessariamente unânime e há autores que procuram problematizá-la. Aqui vamos nos ater principalmente ao pensamento de Jean-Claude Bernardet (2014) que analisa os métodos aplicados em filmes brasileiros os quais ele chama de *mimetismo* e *diferenciação nacionalista*: o primeiro estaria ligado à produção de “filmes brasileiros que satisfaçam o espectador com os gostos e as expectativas criadas pelo cinema estrangeiro” (p. 101); o segundo a “filmes que apresentem ao público justamente aquilo que o filme estrangeiro não pode apresentar: o Brasil. Algo especificamente brasileiro” (p. 102-103). O autor remete às chanchadas como o gênero que de fato comercializava e atingia grandes públicos, e que justamente procurava não seguir o padrão internacional, pois assumiam o “tosco”, o “malfeito”, o subdesenvolvimento expresso na própria linguagem, com cenários mal acabados, interpretações demasiadamente caricaturais e erros de continuação. Bernardet (2014) aponta que a grande resposta ao *mimetismo* introduzida pela chanchada foi a “paródia”, lembrando que *Nem Sansão Nem Dalila* foi um dos momentos “em que a atitude paródica foi a própria inspiração” (p. 115). No entanto, ao descrever a relação entre a paródia e a obra parodiada (no caso a superprodução norte-americana *Sansão e Dalila* (1949) de Cecil B. de Mille), ressaltando ser a paródia “uma avacalhação, um esculacho do modelo: (...) degrada, macula, o modelo opressor” (p. 116), ele deflagra a faceta paradoxal desta “arma” contra o *mimetismo*, uma vez que ela, mesmo degradando, confirma o modelo enquanto tal, inclusive dependendo de sua existência para dar continuidade aos seus procedimentos de inversão de sentidos. Segundo Bernardet (2014), “há ao mesmo tempo uma desvalorização do modelo imposto e uma autodesvalorização. Essa paródia apresenta então uma imagem do subdesenvolvimento conveniente para o modelo opressor, pois para ele, é satisfatório que o subdesenvolvimento se veja como ridículo, grotesco, covarde” (p. 116), fazendo com que o público acabasse rindo de si mesmo. Bernardet (2014) exalta a qualidade do gênero enquanto “popular e não popularesco”, uma vez que ele assume sua inferioridade perante o modelo opressor, sua incapacidade de igualá-lo, apelando assim para a “vulgaridade”, reconhecendo que a chanchada “se vingá imitando de modo degradado, ao mesmo tempo submisso e na defesa” (p. 201).

As colocações de Bernardet se fazem muito pertinentes na medida em que não idealizam a paródia nem, por conseguinte, as chanchadas, como a grande salvação do



cinema brasileiro, ou como uma forma autenticamente política. No fundo, eram filmes-brincadeiras. No entanto, para os propósitos da análise aqui empreendida, a perspectiva de que *Nem Sansão Nem Dalila* pode ser encarada enquanto obra política se mantém, uma vez que o prisma estudado não será o seu virtual esforço em degradar seu “modelo parodiado” (o filme de 1949 de Cecil B. de Mille), levando a uma possível crítica ao modelo industrializado imposto pelas elites burguesas do capitalismo. A obra será colocada em diálogo com seu contexto sócio-político estritamente localizado: o populismo de Getúlio Vargas, então presidente do Brasil. O espaço em que se incluirão os apontamentos provenientes da análise fílmica que se segue está delimitado pelo imaginário nacional, de onde procuraremos fazer emergir um discurso político voltado para o público em um “enquadre”, nos termos de Bateson, estabelecido pela interlocução “povo brasileiro/figuras políticas brasileiras” e não por outro que seria expressado pela dinâmica “povo brasileiro/colonialistas culturais estrangeiros”. Dessa forma, poderemos nos ater mais ao conteúdo veiculado pelo filme do que em uma problematização estética ligada ao tipo de linguagem cinematográfica (“seria ela neutra?” nos perguntaria Bernardet) nele aplicada.

### ***Nem sansão nem dalila* - a potência política da brincadeira**

Segundo João Luiz Vieira (1987), *Nem Sansão nem Dalila* “é um dos melhores exemplos de filmes declaradamente políticos no Brasil, pois exhibe com clareza didática, as manobras de um golpe populista, bem como os mecanismos da conta-reação” (p. 169). Procederemos agora a uma análise de algumas sequências selecionadas pelo seu potencial de gerar inversões de “enquadre” articuladas pela linguagem do filme, fazendo emergir as sátiras a Getúlio Vargas e as críticas políticas ao seu governo.

Logo nos créditos de abertura, emergem dois elementos textuais que ajudam a circunscrever o “enquadre” de “filme de comédia”: a vinheta da Atlântida Cinematográfica, estúdio responsável pela produção de diversas chanchadas, e “Oscarito em...”, ele, o grande astro do gênero, cujo nome em si já acionava todo um referente de risos, palhaçadas e encrencas, compartilhado pelo público, devido à época em que foi lançado, ou seja, esses elementos eram quase “símbolos” de uma cultura popular. É válido lembrar aqui que os “enquadres” são “produzidos social e discursivamente (...) são produtos da interação (...) molduras partilhas de sentido que envolvem os discursos ao mesmo tempo em que são atualizadas e (eventualmente) modificadas por eles” (MENDONÇA; SIMÕES, 2012, p. 197).

Na sequência inicial, a câmera passeia por um cenário requintado onde um cientista estrangeiro, o Professor Incognitus (Roberto Faissal) apresenta sua nova invenção. Ao puxar a cortina revela uma geringonça enorme, cujo nome, “Máquina do tempo”, surge por ocasião da montagem. Isso porque quem revela seu nome é um barbeiro, que já introduz o espectador a outro ambiente, o de uma barbearia. Aqui vemos clara alusão ao entusiasmo de Getúlio Vargas pelo desenvolvimento industrial do país, visto com dúvida pela classe trabalhadora, o elemento de roteiro proferido pelo mesmo barbeiro, “O senhor acredita nisso?”, estabelece o “enquadre” da tradicional “conversa ordinária” sobre temáticas cotidianas que se dá nos locais públicos, entre estranhos. Passamos de uma recepção passiva do invento, que serve como metáfora ao anunciado desenvolvimento tecnológico como instrumento para o avanço do país, para uma crítica, compartilhando do ceticismo do povo com relação às euforias de Getúlio. “Que nada, isso é história pra vender jornal”, responde o personagem Hélio, interpretado por Cyll Farney.

O “enquadre”, interior ao filme e que se dá entre os personagens, transcende a tela e sugere uma classe operária cada vez mais descrente de um governo que não foi capaz de cumprir com os seus anseios e que agora entrega promessas já sem credibilidade alguma. E isso se estende aos mecanismos de controle do Estado, o que fica claro na seguinte sequência. O espectador se depara com a “micro-situação” (como o gostaria de analisar Goffman) de um funcionário da empresa de fogos de artifício. A montagem nos permite acompanhá-lo em três momentos de sua manhã: a caminho da entrega dos produtos, em que ele é destrutado por um brutamontes lutador de boxe (Chico Sansão, interpretado por Wilson Viana); na entrega dos produtos, ao dono da barbearia, tendo uma gorjeta negada; finalmente do lado de fora, onde vemos um guarda (representante de um Estado opressor e intolerável com a classe trabalhadora, tão exaltada por Getúlio em seus discursos), dando uma multa ao trabalhador por ter encostado o carro em local proibido por 5 minutos. Eis que, durante a discussão, surge, bem no meio do guarda e do trabalhador a figura de Horácio (Oscarito), com seus trejeitos cômicos. Graças a um efeito de *mise en scène*, ele ocupa o centro do quadro, convocando ativamente o olhar do espectador, e observa o que se passa ali, provocando um riso quase natural. Percebemos que sua presença, aliada aos seus gestos cômicos reenquadra a situação, a princípio triste e injusta, para a de uma comédia. Provoca-se aqui o efeito do “rir de si mesmo”, da própria situação trágica, como lembra Bernardet (2014), identificada com a daquele “homem ordinário”, trabalhador, e sua condição de oprimido.

Já dentro da barbearia, ao ser interpelado pelo chefe por causa do atraso, Horácio começa a dar uma série de desculpas como “o bonde elétrico deu curto-circuito”, “o telefone público estava enguiçado”, “solicitei um lotação, mas o senhor sabe, lotação é muito mole”, “as ruas todas esburacadas”. Mais uma vez, o espectador é convocado a rir do “jeitinho” malandro, já quase intrínseco a todos os papéis de Oscarito. No entanto, a montagem que acabara de nos mostrar um trabalhador completamente massacrado pelo sistema, e, o que podiam ser apenas mentiras e desculpas de um funcionário preguiçoso se tornam fortes críticas à precariedade dos serviços públicos da capital brasileira. Inclusive, a piada só tem graça porque o espectador se identifica com a realidade relatada pelo personagem, sabendo que tais problemas de fato existem. Dessa forma, pelo discurso de Horácio, encontra-se uma *key* capaz de reconfigurar o “enquadre”, transformando o relato engraçado em crítica ao cotidiano, trazendo à superfície o enunciado metacomunicativo proposto por Bateson (2002) “Será isto brincadeira?” (p. 92).

Peripécias típicas do gênero da chanchada povoam a tela, com Horácio sendo perseguido por Chico Sansão e, juntamente com Hélio, acabam caindo dentro da sala onde o Professor Incognitus apresentava sua “Máquina do tempo”. Após viajarem de volta no tempo e acordarem em meio a um matagal sem saber onde estão, o trio acaba descobrindo que se encontra no ano de 1153 antes de Cristo, em Gaza, terra dos Filisteus. Ao se separarem, o professor, que ainda encarna o vislumbre getulista pelo desenvolvimento tecnológico, participa da interação como bobo, o que se dá pelo tom de voz ingênuo (dissonante com a situação de perigo enfrentada por ele e Hélio), bem como seu rosto com um sorriso “abestalhado” o situam neste “enquadre”, interno à narrativa do filme, enquanto alguém que não entende o que de fato se passa na realidade. Possível crítica ao espírito getulista, que já não mais era capaz de compreender, nem governar, a sociedade brasileira. Ele e Hélio acabam presos no calabouço do castelo, enquanto Horácio fica os aguardando próximo ao carro quebrado. Nesse momento, ele encontra Sansão (também interpretado por Wilson Viana) alimentando a confusão temporal engendrada pelo filme. Ele troca um isqueiro pela peruca do lendário personagem. Ao perceber a força adquirida pela cabeleira, Horácio sai em busca dos seus.

Ao chegar à cidade, ele se encontra com Dalila (Eliana, que também fazia a Dalila da barbearia, amor platônico de Horácio). Ao se apresentar para o comerciante, pai de Dalila, ele realiza um gesto que altera por completo o “enquadre” que organiza as experiências dentro de cena. Ao questionarem seu nome, ele hesita, em tom sensível e

tímido (do Horácio que conhecemos) e diz “Horác...”, mas ao tocar na própria cabeça recém-adquirida, ele se corrige e, entoa, com “cara de bravo” um sonoro “Sansão!”. Gestos e fala coordenados em prol da mudança não só de identidade, como de caráter do personagem, que vai reconfigurar o seu posicionamento, de um trabalhador oprimido, para o de um verdadeiro ditador (como se verá no decorrer do filme), realizando então um processo de *footing* e de mudança no próprio. Getúlio é novamente encarnado na história de Horácio, uma vez que o presidente subira ao poder como “homem do povo”, mas caía cada vez mais em popularidade, uma vez que “o poder lhe subira à cabeça” (aqui literalmente, na forma do cabelo de Sansão). Nova crítica estabelecida graças a uma alteração de “enquadre” ocasionada de tal maneira apenas pela brincadeira, onde o espectador novamente se pergunta se o discurso do filme pretende o atingir na camada da comédia ou da reflexão política.

Ainda obstinado em encontrar Hélio e o Professor, Horácio, tornado Sansão, adentra o castelo e arrasa quase toda a frota de soldados do rei, libertando os amigos. O rei, acovardado, diz a ele que lhe entregará o poder. Então, no melhor tom getulista, Horácio/Sansão começa a falar da necessidade de se fazer “melhoramentos”, o que se manifestaria, segundo ele, em invenções como “rádio, telefone, televisão, elevador, ventilador, liquidificador, geladeira, cafeteira, mamadeira, tudo menos lotação”. O “enquadre” sugerido pelo roteiro, que constituiu rimas ao longo do discurso, propõe uma brincadeira, pelo seu aspecto sensível da sonoridade, e pela inserção quase aleatória da palavra “mamadeira”. No entanto, ela desvela, para o espectador mais atento, uma referência satírica à “euforia desenvolvimentista no incentivo à produção de eletrodomésticos” (VIEIRA, 1987, p. 170) de Getúlio. Depois de nomear o Professor “Ministro das Invenções” e Hélio “Vice-governador”, Horácio enuncia uma das chaves interpretativas mais importantes para nossa análise. Após o corte em cena que mostra Hélio aceitando seu novo cargo, a câmera volta a enquadrar Horácio, mas agora em um leve *contra plongée*, filmado de baixo, exaltando sua figura, uma vez que ele tem todo o poder nas mãos e é visto como superior. “Olha aqui seu reizinho de copas, eu sou um cara 100% legal”, vale ressaltar que o “legal” aqui é pronunciado com sotaque de gaúcho, como o de Getúlio Vargas, e continua, “por isso, devemos fazer as eleições”. À pergunta do rei, imerso em uma terra em que nem se sonhava com o sufrágio universal, sobre o que seria uma votação, Horácio responde “Eleição, votação, marmelada, quer dizer, que o povo escolha à vontade seu condutor”. A crítica é muito clara à permanência de Getúlio no poder, por meio

de uma votação considerada pelos militantes anti-getulistas como manipulada, ou como “marmelada”. A ficcionalização do filme mascara a dura crítica, e a inserção de uma palavra que a princípio nada tem de sinônima a “eleição” e “votação”, ganha estatuto de *key*, capaz de transformar o enquadre e reconfigurar a recepção da mensagem pelo espectador da época, antenado com as questões políticas que permeavam a sociedade brasileira. A isso podemos dialogar com o exemplo de Bateson (2002) no qual

um homem experimenta (...) um terror total de natureza subjetiva quando uma lança é atirada contra ele de uma grande tela de cinema de três dimensões ou quando cai de cabeça de uma grande altura criada por sua própria mente na intensidade de um pesadelo. Durante o momento de terror, não se questionou a ‘realidade’ (...) As imagens não denotavam aquilo que elas aparentavam denotar, mas essas mesmas imagens evocaram o mesmo terror que teria sido evocado se se tratasse de uma verdadeira lança ou de um verdadeiro precipício (BATESON, 2002, p. 93).

O teórico lembra ainda que é esse mesmo artifício que o cinema hollywoodiano utilizou para tratar de temáticas consideradas tabus sociais, como as “fantasias pseudossexuais”, em seus filmes. Mesma situação encontrada no filme de Manga, uma vez que só no “enquadre” da ficção, ou da brincadeira, lhe foi dada a possibilidade de crítica tão direta ao presidente.

Já estabelecido como governador de Gaza, vemos em uma sequência adiante Horácio decretando que todos os dias do ano seriam feriados, menos o “Dia do trabalho”, nova referência a Getúlio e seu populismo que instituiu o feriado no calendário do brasileiro. A *mise en scène* age aqui também para propor o “enquadre” ambíguo da brincadeira, uma vez que Horácio faz pose de ditador, com os braços para trás, rosto sério, e fala dura. No entanto, ao ouvir o conteúdo, sabemos instantaneamente que se trata de uma piada, deflagrando então a intenção da obra em provocar o riso no espectador. Ao caminhar pela sala, a câmera o acompanha e vemos escrito em uma parede o slogan de sua campanha “Votai em Sansão - Um homem de ação”. A introdução deste elemento visual prefigura um novo “enquadre”, o de que ele quer a manutenção do poder, como o fez Getúlio Vargas por quinze anos. “Fica excluída a burocracia”. Ao esculhambar impiedosamente dois comerciantes, (que remete às reclamações da classe de comerciantes às leis de Getúlio), Horácio renova o “enquadre” ao ser questionado sobre a confusão gerada pelas novas leis, com a *key* “Deixe a confusão, o governo é isso mesmo. Pelo menos na minha terra é assim...”. Em seguida, Horácio vai até a rádio recém-criada e a montagem se aproveita do “enquadre” já estabelecido na sequência anterior, onde vemos Getúlio incorporado por

Horácio, o personagem diz ao radialista “Chega de anúncios, você é pago para fazer minha propaganda política”, remetendo ao polêmico uso que o presidente brasileiro fazia dos meios de comunicação.

A corte, encabeçada por uma liderança militar (o soldado que quer o poder de Gaza para si) fica cada vez mais insatisfeita com o novo líder, planejando então um golpe contra ele. Se aproximando do final, na sequência da festa, onde Horácio inicia seu discurso parodiando Getúlio não apenas no conteúdo de sua fala, mas principalmente na forma em que a enuncia. Lana (2008) ressalta a importância de se ater à forma em uma análise de “enquadre”, pois “conclui-se que toda operação de comunicação comporta um aprendizado permanente de acordos e de negociações, a partir não somente de conteúdos estabelecido, mas de formatos propostos” (p. 243). “Trabalhadores de Gaza” que se remete instantaneamente ao famoso Discurso do Dia do Trabalho, de 1951, em que Getúlio se dirige ao público com a icônica frase “Trabalhadores do Brasil”. Oscarito personifica em sua interpretação os gestos e a fala do personagem histórico. A sátira ao populismo de Getúlio continua, quando Horácio propõe que criará aposentadoria para os que trabalham e para os que não trabalham.

### **Considerações finais**

Bateson (2002) afirma que a metacomunicação muitas vezes aparece implícita na interação. Por não sermos capazes de dominarmos o “reconhecimento de sinais”, acabamos por responder instintivamente ao conteúdo apresentado. Mas há *keys*, como lembraria Goffman (2012), que permitem a alternância de “enquadres” e que mobilizam o indivíduo a reordenar sua experiência em determinada interação. Ao longo de nossa análise de *Nem Sansão Nem Dalila*, pudemos observar como uma série de elementos-chave, presentes não apenas no conteúdo de suas falas, mas no formato de seus enunciados, no conjunto de gestos pelos atores, (além daqueles expressos na linguagem cinematográfica, pela montagem, pela *mise en scène*, pelo figurino ou pela orientações dos enquadramentos pela câmera) que se articulam para reconfigurar um emaranhado de diferentes “enquadres”, de onde surge a crítica política do filme. A paródia, aliada a essa constante oscilação de “enquadres”, é capaz de criar um discurso aparentemente opaco, porém de grande potência ao dialogar com um público de época, e até mesmo mais atual. Por se tratar de uma obra analisada pela via da interpretação, não se busca chegar a um consenso quanto a essa



potência política do filme de Carlos Manga, levando em consideração as problematizações levantadas por Bernardet (2014).

Contudo, concluímos como válido o exercício de análise, pela via do conceito de “enquadre”, de filmes que apresentem um caráter superficialmente despretensioso e puramente pueril, para extrair deles leituras mais complexas que remetem a uma visão política vigente em determinada época, de uma determinada camada social, deflagrando assim a complexidade do processo comunicativo, corroborando, assim, o modelo “orquestral” proposto pelos pensadores de Palo Alto.

### Referências bibliográficas

- BATESON, Gregory. “Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. In: RIBEIRO, Branca; GARCEZ, Pedro (orgs.). *Sociolinguística interacional*. São Paulo: Loyola, 2002.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2006.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma história*. São Paulo, Ed. Companhia de Bolso, 2009.
- DIAS, Rosangela de Oliveira. *O Mundo como Chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- GOFFMAN, Erving. “Footing”. In: RIBEIRO, Branca; GARCEZ, Pedro (orgs.). *Sociolinguística interacional*. São Paulo: Loyola, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Os quadros da experiência social*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- LANA, Lígia. “Gregory Bateson e o processo comunicativo”. In: *Em Questão*, Porto Alegre, v. 14, p. 235-245, 2008.
- MENDONÇA, Ricardo Fabrino; SIMÕES, Paula Guimarães. “Enquadramento: diferentes operacionalizações analíticas de um conceito. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 27, p. 187-201, 2012.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo, Ed. Cosac & Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo, Ed. Cosac & Naify, 2004.
- SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro, Ed. Mauad X, 2006.
- VIEIRA, João Luiz. “A Chanchada e o cinema carioca (1930-1955)”. In: Fernão Ramos. (Org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Art Editora, 1987, p. 130-187.