

O final feliz na encruzilhada de gênero e raça: um estudo de recepção do filme *Bendito Fruto*

The happy ending at the crossroads of gender and race: a study of the reception of the film *Bendito Fruto*

Ceição Ferreira¹

Resumo: *Objetiva-se investigar, à luz dos estudos culturais, as leituras que participantes de um estudo de recepção fazem do final feliz inter-racial do filme Bendito Fruto (Sérgio Goldenberg, 2004). Tal estudo foi realizado por meio da aplicação empírica do modelo codificação/decodificação de Stuart Hall, que possibilita analisar as articulações entre as representações audiovisuais e os imaginários sobre gênero e raça na cultura brasileira. A hipótese levantada é a de que a recepção pode suscitar formas diferenciadas de interpretação, negociação e resignificação das representações audiovisuais sobre as mulheres negras empreendidas por espectadores a partir de suas visões de mundo e de seus repertórios culturais.*

Palavras-chave: *Recepção fílmica; gênero e raça; final feliz; cinema brasileiro.*

Abstract: *The objective is to investigate, in the light of cultural studies, the readings that participants in a reception study make of the interracial happy ending of the film Bendito Fruto (Sérgio Goldenberg, 2004). This study was carried out through the empirical application of Stuart Hall's encoding/decoding model, which makes it possible to analyze the articulations between audiovisual representations and imaginaries about gender and race in Brazilian culture. The hypothesis raised is that reception can give rise to different forms of interpretation,*

1 Universidade Estadual de Goiás (UEG). Goiânia, GO, Brasil.
<https://orcid.org/0000-0003-0625-6923> E-mail: ceicaferreira@gmail.com

negotiation and resignification of audiovisual representations about black women undertaken by spectators based on their worldviews and cultural repertoires.

Keywords: *Film reception; gender and race; happy ending; brazilian cinema.*

Introdução

Casais apaixonados em cena de casamento, de reencontro ou reconciliação integram muitos dos finais felizes das novelas, programas televisivos e filmes, que povoam o nosso imaginário como representação de amor e de felicidade. Essas histórias de amor, oriundas dos contos de fada, fotonovelas, contos populares, romances e folhetins, foram transportadas para o cinema clássico, que a partir dos anos de 1930, com o *happy end*, passa a explorar elementos que estimulam a identificação de quem assiste com os heróis e heroínas em suas jornadas e dilemas rumo não apenas à resolução ou apaziguamento dos conflitos, mas à irrupção da felicidade, conforme destaca Morin (1997), que salienta ainda o quanto é por meio do tema do amor que o cinema exerce sua influência mais direta, pois as condutas amorosas nos filmes suscitam processos de identificação, articulando o filme e a vida, o imaginário e o real.

Tais narrativas difundem representações de gênero, raça e sexualidade socialmente aceitas e também as inadequadas, que incidem na formação subjetiva dos indivíduos, conforme aponta o campo dos estudos culturais (WOODWARD, 2000). Também a teoria feminista considera o cinema como objeto de estudo, enquanto uma prática cultural que reproduz as relações de poder existentes no contexto social (SMELIK, 1999), e assim também se abre para disputas discursivas, pois considera não apenas os sentidos oferecidos pelos filmes, mas também os atribuídos a eles por espectadores, a partir de seus contextos sociais, políticos, históricos e culturais.

Observando esse imbricamento entre as práticas de representação e a construção das identidades, é que este artigo investiga a recepção do filme *Bendito Fruto* (Sérgio Goldenberg, 2004), por meio da aplicação do modelo codificação/decodificação de Stuart Hall (2003 [1973]) em grupos de discussão. A análise centra-se nas mediações, leituras e interpretações de espectadores sobre o final feliz inter-racial e suas articulações com os imaginários sobre a intersecção de gênero e raça, ainda vigentes na sociedade e na cinematografia brasileira. A hipótese levantada é a de que na recepção pode suscitar formas diferenciadas de

interpretação, negociação e ressignificação das representações audiovisuais sobre mulheres negras.

A partir de Castoriadis (1982), utilizamos o conceito de imaginário como uma contínua relação de força entre os sentidos instituídos e as novas possibilidades de interpretação. Logo, destaca-se aqui o papel do cinema como produto e produtor de imaginário, que suscita a adesão do espectador à narrativa fílmica e aos valores socialmente compartilhados. Porém, o âmbito da recepção pode fazer emergir ressonâncias, contradições e dissonâncias entre o argumento fílmico e as formas como as pessoas se relacionam com tais conteúdos e mensagens em suas estratégias de mediação, que, segundo Jacks (1999, p. 48), pode ser entendida como “um conjunto de elementos que intervêm na estruturação, organização e reorganização da percepção da realidade em que está inserido o receptor; e também um espaço que possibilita compreender as interações entre a produção e a recepção”.

Em primeiro plano: a experiência de quem assiste ao filme

A influência dos estudos culturais na teoria do cinema culminou nos anos de 1980 e 1990 em uma ruptura teórico-metodológica a partir da qual as espectadorialidades passaram a ser pensadas como heterogêneas e ativas. Por isso, Robert Stam (2003, p. 257) afirma que “a história do cinema [...] é não apenas a história dos filmes e dos cineastas, mas também a história dos sucessivos sentidos que o público tem atribuído ao cinema”.

Essa compreensão de que a experiência cinematográfica é um processo dialógico e os significados não são fixos tornou-se possível a partir das reflexões propostas pelo modelo codificação/decodificação (*encoding/decoding*) de Stuart Hall, publicado primeiramente em 1973, no qual o teórico indica três posições hipotéticas: a leitura preferencial, que refere-se à aceitação dos códigos de acordo com os objetivos de quem a produziu; a leitura negociada, que oscila assim entre a adaptação e

a oposição dos sentidos; e, a leitura oposicional, que designa a capacidade de interpretar a mensagem de forma contrária, resignificando-a (HALL, 2003).

Desse modo, as interpretações das audiências deslocam-se entre esses três tipos de posição, o que significa reconhecer espectadores como produtores de sentido, bem como o contexto da recepção como uma esfera fundamental para se repensar o processo comunicacional, pois vai muito além do momento de assistir ao filme, à novela, ou seja, abrange a rica gama de usos sociais e formas de consumo das narrativas audiovisuais.

Contemporâneos dos estudos culturais e com os quais estabeleceram importantes conexões na análise dos meios de comunicação e de outros produtos culturais, os chamados “estudos feministas de mídia” no contexto anglo-americano também destacaram a partir dos anos 1970 a relevância dos estudos de recepção, conforme aponta Messa (2008), ao fazer a trajetória histórica de tal campo de pesquisa. Dessa, vale citar por exemplo, o estudo *The search of tomorrow in today's soap operas*, de Tania Modleski, publicado em 1979, que ressalta as práticas de audiência feminina das *soap operas*; e também o artigo “The color purple: black women as cultural readers”, de Jacqueline Bobo, publicado na coletânea *Female spectators: looking at film and television*, organizada por Deidre Pribram (1988). Neste texto, Bobo desenvolve um estudo de recepção do filme *The color purple*² (*A cor púrpura*, Steven Spielberg, 1985) com espectadoras negras, e assim constata que, em contraponto às opiniões de que o filme era racista, ou reformulava estereótipos preestabelecidos sobre a população negra, nas leituras empreendidas por essa audiência específica, emerge o exercício de negociação dos sentidos do filme e o reconhecimento da história de superação da protagonista Celie (Whoopi Goldberg), apoiada pela personagem Shug (Margaret Avery) como referência ao empoderamento pessoal e coletivo.

Apesar de sua pertinência, os estudos de recepção cinematográfica ainda ocupam uma posição marginalizada na pesquisa brasileira de cinema, na qual a análise das mensagens é ainda a linha de investigação

2 O filme é baseado no livro homônimo da escritora negra Alice Walker, lançado em 1982.

predominante (BAMBA, 2013; MASCARELLO, 2005, 2009). Essa falta de interesse é resultado da conjunção de alguns fatores, como o destaque às produções e aos diretores cinemanovistas, institucionalizados como canônicos; a desatualização da teoria do cinema lida e praticada no Brasil (ainda situada nos 1970, anterior à perspectiva contextualista dos estudos culturais); e, a ênfase no analítico em detrimento do teórico e do empírico na produção científica nessa área, pontua Mascarello (2009).

Nesse sentido, também Jacks e Lucas (2019) frisam que, se na década de 1990 não havia estudos na área, entre 2000 e 2009 das 209 pesquisas que tratam dos processos e práticas de recepção, apenas sete têm o cinema como objeto de estudo e, mais recentemente, de 2010 a 2015 esse número sobe para nove, em um universo de 102 pesquisas de recepção, evidenciando, assim, a pouca dedicação às audiências de cinema na pesquisa brasileira em comunicação.

É oportuno indicar ainda outro cenário de escassez: os estudos sobre a intersecção de gênero e raça, especialmente sobre mulheres negras. Tais lacunas se vinculam à conexão incipiente entre a crítica feminista brasileira e os estudos de mídia (principalmente de origem anglo-americana), e também ao histórico não reconhecimento de raça como eixo de poder que estrutura a opressão de gênero no país (CARNEIRO, 2011; FERREIRA, 2017). Desse modo, as mulheres negras brasileiras situam-se numa encruzilhada, onde múltiplas assimetrias, como o racismo, o sexismo e a desigualdade social se interseccionam tanto nas práticas cotidianas quanto na representação, determinando assim suas formas de aceitação e reconhecimento social.

Na cinematografia brasileira, Candido, Campos e Feres Júnior (2016, p. 15) constatam que as mulheres pretas e pardas são apenas 7% nos elencos principais dos filmes nacionais de maior público lançados nos últimos vinte anos (1995 a 2014), enquanto as mulheres brancas são 20%. Apenas 43% das personagens negras são nomeadas e somente 13% participam de diálogos centrais, e recorrentemente as personagens

femininas negras estão em espacialidades, profissões e lugares narrativos marcados por inferioridade.

Logo, busca-se por meio da aplicação do modelo de mediações de Stuart Hall na recepção do filme *Bendito Fruto* (Sérgio Goldenberg, 2004) analisar as interpretações que espectadores fazem do final feliz inter-racial vivido pelos personagens Maria e Edgar. Tal proposta se configura uma oportunidade de compreender as articulações entre a representação e a recepção, pois investiga como as pessoas se relacionam com as produções audiovisuais nessa experiência de decodificação em grupo, em suas práticas cotidianas e com outros conteúdos midiáticos.

O filme, o amor de novela e o final feliz

Figura 1 – Cartaz do filme



Fonte: Divulgação do filme *Bendito Fruto* (Sérgio Goldenberg, 2004)

Bendito Fruto (Figura 1) é uma comédia construída a partir do reencontro de dois antigos colegas de escola, o cabeleireiro Edgar (Otávio Augusto) e a viúva Virgínia (Vera Holtz), que causa uma reviravolta no

relacionamento inter-racial não assumido que Edgar tem com Maria (Zezeh Barbosa). Os dois convivem desde criança, pois ele, o filho da patroa, Dona Consuelo, e ela, filha da empregada, cresceram juntos e tiveram um filho, Anderson (Evandro Soares), não reconhecido pelo pai e nem pela avó paterna que reprovava o relacionamento. Embora falecida, ela permanece viva na memória dos personagens e dentro da casa, por meio do grande retrato na sala.

Após a morte dessa matriarca, o casal volta a morar na mesma casa, no tradicional bairro de Botafogo. Além da chegada de Virgínia, esse triângulo amoroso será transformado com o retorno de Anderson ao Brasil. Ele trabalha como DJ na Espanha e namora o ator Marcelo Monte (Du Moscovis), galã da novela *Primeiro Amor*, admirado por Maria, Choquita, Telma e Virgínia, que compartilham o sonho de encontrar e viver “um amor de novela”.

A cena romântica da novela que Maria e Edgar assistem (em plano geral) ativa na personagem feminina (sozinha em primeiro plano) a lembrança de outro casal apaixonado se beijando na tela da TV. Trata-se de um *flashback*, no qual com a música *My first love*, a câmera percorre o ambiente, mostrando Edgar (adolescente) deitado no sofá, a mãe dele (em silhueta) e Maria, ainda menina, sentada no chão, de onde assiste a novela e escreve numa capa de disco uma declaração de amor para Edgar.

A trilha sonora do filme é das telenovelas, como a música *Na linha do horizonte*, que rememora no casal a lembrança da novela *Cuca legal*, exibida pela Rede Globo em 1975; eles dançam agarra-dinhos e depois aparecem abraçados na cama. Porém, quando Maria fala do retorno do filho, Edgar desconversa, ela se irrita e sai dizendo que vai para o quarto dela; em seguida, a vemos em um cômodo apertado, cheio de utensílios velhos, situado ao lado da área de serviço, ou seja, o quarto de empregada.

Esses dois momentos do filme são elucidativos da coexistência entre afeto e assimetria na convivência inter-racial brasileira, que se expressa pelas formas de tratamento, pela posição e trânsito no espaço

filmico, pois os cômodos da casa (quartos, quarto de empregada, área de serviço, cozinha e sala) designam também uma hierarquia social específica; e pela escassez de vínculos se conforma a posição subalterna de Maria e os privilégios de Edgar e Virgínia quanto às identidades de gênero, raça e classe. Entretanto, no decorrer da narrativa, essa protagonista feminina negra não aceita a situação de não reconhecimento imposta por Edgar, que a trata com indiferença, mas é extremamente gentil com Virgínia (os dois flertam e se divertem em passeios por pontos turísticos, o que insinua o desejo de viverem essa paquera do passado).

Tal posicionamento de Maria, que diante da traição de Edgar volta para sua casa em um bairro pobre e quando ele a procura, expõe as hierarquias submersas na convivência deles desde a infância, no relacionamento afetivo e na postura racista dele em não assumir o filho. Desse modo, após todas as mudanças que a chegada de Virgínia e de Anderson desencadeiam, Maria parece convicta em terminar o relacionamento, porém o cabeleireiro tem um trunfo: a declaração de amor que ela escreveu numa capa de disco, quando era menina (conforme o *flashback* mencionado).

Eles discutem, mas acabam se entendendo e decidem ficar juntos. Essa reconciliação transforma o quarto de empregada em uma despensa com vários objetos e utensílios velhos; na sala, o retrato de Dona Consuelo é substituído por outro quadro, indicando assim o fim do domínio da matriarca na casa e na vida do casal, que tem seu final feliz representado por meio de um passeio na praia. Tal sequência se inicia com os dois se preparando para sair de casa, quando Maria lê um cartão-postal enviado por Anderson (Figura 2). Por meio da narração em voz off, o filho pergunta se ela gostou do presente, “uma televisão nova para ela ver bastante novela”; manda um abraço para Edgar e afirma que “não dá para chamá-lo de pai, mas é bom saber que ele está vivo”. A narração faz uma pausa para a mudança de ambiente e agora numa rua movimentada de Botafogo, vê-se o *close* nas mãos entrelaçadas de Maria e Edgar, que em seguida aparecem sorrindo no centro do quadro.

Figura 2 – O final feliz



Fonte: Frame do filme *Bendito Fruto* (Sérgio Goldenberg, 2004)

Anderson continua falando da viagem com Marcelo, que passa a integrar a narração em *off*. Por fim, Anderson manda beijos para a mãe e deseja que todos os nossos sonhos se realizem... ou quase todos (intervém Marcelo); os dois discutem de quem é o cartão-postal, que passa a ser lido por Edgar, sentado em um banco na praia, enquanto Maria brinca com a cadela Tamba; depois o cabeleireiro se junta às duas. Abraçados e novamente com a música *Na linha do horizonte*, Maria e Edgar caminham pela praia, com a bela paisagem do Corcovado ao fundo, desfecho que confirma a promessa da felicidade para este casal inter-racial (Figura 2).

A abordagem de aspectos da convivência inter-racial e das relações de gênero no Brasil justifica a seleção do filme *Bendito Fruto* (Sérgio Goldenberg, 2004) para a pesquisa de recepção com 58 participantes, divididos em três grupos de discussão. O grupo 1 (estudantes da

Universidade de Brasília – UnB) foi composto por 33 participantes na faixa etária entre 18 e 24 anos, com estado civil solteiro e renda familiar de três a mais de dez salários mínimos (87%). Já o grupo 2 (associação de idosos), teve a participação de quinze estudantes da turma de Educação de Jovens e Adultos (EJA) da Escola Municipal Dona Belinha (localizada na Associação de Idosos do Brasil (AIB), em Goiânia), que são aposentados ou pensionistas do INSS, entre 55 e 88 anos e renda familiar de um a três salários mínimos. Com dez participantes, o grupo 3 (centro de referência) reuniu, sobretudo, servidoras públicas de uma instituição governamental de políticas para mulheres também sediada em Goiânia, com idade entre 30 e 59 anos (30%) e renda familiar entre um e seis salários mínimos (70%).

A técnica do grupo de discussão se articula a diferentes versões e origens do grupo focal: uma norte-americana usada inicialmente nos anos de 1920 em pesquisas sociológicas, nos anos de 1940 em estudos de audiência de programas radiofônicos e nas décadas seguintes empregada em pesquisas de mercado; e também uma versão europeia (mais especificamente espanhola) utilizada na sociologia e nos estudos de cultura e comunicação, que passou a ser conhecida no âmbito das ciências sociais como grupo de discussão (LEÓN, 2007; ARBOLEDA, 2008) e possibilita uma situação de interação, na qual o contexto grupal alia a experiência individual com as relações entre os participantes, suas discordâncias e contradições, práticas performativas e visões de mundo, ou seja, fragmentos de sistemas de significação mais amplos, pelos quais as pessoas estruturam suas subjetividades e se relacionam com o mundo, pontua Cervantes Barba (2001).

Para estimular os espectadores a participarem da discussão exploramos repertórios da cultura audiovisual compartilhados pelos integrantes dos grupos 1 e 3; já no grupo 2, composto por pessoas idosas, a estratégia foi trabalhar aspectos do cotidiano, com os quais tinham mais proximidade. Segundo Arboleda (2008), para orientar a condução dessa discussão coletiva foi elaborado um roteiro, com sete questões, estruturadas em três eixos: 1) o filme e sua relação com o cotidiano; 2) representações e

memórias associadas às mulheres negras; e, 3) exercício de criação de uma protagonista feminina negra. Tal instrumento possibilitou direcionar a discussão para os objetivos da pesquisa, mas também foi flexível, haja vista que o tema “final feliz” não foi previsto, mas suscitou leituras diferenciadas no interior dos grupos.

Levando-se em conta o circuito produção-circulação-recepção do filme, é que esse trabalho investiga que tipo de relações (ressonâncias, contradições e dissonâncias) são possíveis de serem observadas entre a intenção do argumento fílmico e as formas de interpretação do público, ou seja, os modos como os participantes leem, interpretam, apropriam-se ou ressignificam as representações veiculadas no filme *Bendito Fruto*, em outras produções audiovisuais e na cultura em geral, assim como relacionam essas imagens e memórias visuais com suas práticas cotidianas e seus contextos culturais. Juntamente com o modelo codificação/decodificação (HALL, 2003), também utilizamos as contribuições de Orlandi (2013) para a análise dos sentidos presentes nos discursos dos participantes.

A produção de sentidos na recepção fílmica

O final feliz inter-racial apresentado pelo filme *Bendito Fruto* instiga POSIÇÕES PREFERENCIAIS dos três grupos. Os grupos 1 (estudantes da UnB) e 2 (Associação de Idosos) aceitam os códigos oferecidos pela narrativa audiovisual, ressaltando o final feliz como representação de amor para o casal Maria e Edgar; também a atuação da personagem Virgínia na disputa por Edgar, vista como “a outra”. Já no grupo 3 (Centro de Referência) emerge uma leitura do final feliz como uma construção narrativa alheia à questão de gênero.

Grupo 1 – UnB

“[...] O final me surpreendeu, não esperava que o Edgar fosse assumir a Maria e decidir ficar com ela, senti que no começo ela era só parte da casa dele e que com outra mulher chegando ele a trocava facilmente, mas ele decide ficar com ela, colocando a relação dos dois em primeiro lugar.”

“A parte que me deixou balançada foi numa das cenas finais, quando Maria e Edgar saem para passear e um decide pegar nas mãos do outro, não se importando com o que os outros pensariam, mas com a felicidade de que estavam sentindo.”

“[...] a Virgínia invade o lar da Maria e do Edgar, ela infiltra-se nesse relacionamento afetivo para roubar o marido da Maria.”

“Achei um filme muito bom. A parte que ela (Maria) reclama para Edgar, no final do filme, a vontade de ter uma família com ele”.

Grupo 2 – Associação de Idosos

“No começo ele [Edgar] não tava assumindo não, né? No final do filme que ele veio assumir, porque ele viu que gostava da Maria, e a Virgínia, a Virgínia era a outra! A Virgínia era só um passatempo!”

“Eu gostei de tudo, sabe? Aquela hora que a [...] como é que ela chama [Maria? □ Moderadora], não! a Virgínia! Aí eu não gostei, estragou o romance! [...] mas o final eu achei bom, achei bom porque eles terminaram juntos! Apesar da traição, foi bom!”

Grupo 3 – Centro de Referência

“[...] tem uma estrutura do filme que não tem nada a ver com a questão de gênero! Então acaba tendo final feliz somente porque é uma estrutura hegemônica do cinema, então dificilmente você vai ver colocar um final infeliz, mesmo que fosse um homem e uma mulher branca, vai terminar com aquele caszinho, a estrutura narrativa é essa!”

“[...] é uma história linear totalmente real, a empregada que vai passando de geração em geração, é a negra que trabalha na casa do branco e mora lá no quartinho de empregada. E a outra que vem do interior de São Paulo, que é uma sociedade totalmente patriarcalista [...] só que o que aconteceria na vida real era: ele ter ficado com a branca [isso! – P3] e a negra teria voltado para o quartinho, eu acho que seria a única diferença, mas numa narrativa clássica de cinema, o mocinho vai ficar com a mocinha sempre!”

Desse modo, pode-se observar a manutenção do padrão heteronormativo sobre o qual se ancora o cinema clássico, uma vez que nesses dois primeiros grupos há a conformação do imaginário romântico, com a imagem do casal como sinônimo de união e os papéis de esposa e amante; já no terceiro grupo, essa representação do final feliz é vista por um dos participantes como algo tão sedimentado que analisá-lo sob o viés de gênero soa desnecessário.

É exatamente a eficiência do cinema narrativo clássico como uma pedagogia cultural que Louro (2008) problematiza as representações audiovisuais e suas implicações na constituição das subjetividades. Por meio das narrativas fílmicas são veiculadas representações de práticas e comportamentos legítimos e desviantes, sadios e impróprios, que podem assumir efeitos de verdade nos processos de construção das sexualidades, dos corpos e das identidades de gênero, salienta a autora.

Tais aspectos são explorados no filme por meio do personagem Marcelo Monte (Du Moscovis), que interpreta o galã da novela *Primeiro Amor*, desejado por todas as personagens femininas, mas na vida real ele namora Anderson (filho de Maria); e também por meio da construção binária entre as duas mulheres que disputam o amor de Edgar, pois mesmo que Maria não seja oficialmente a esposa (ela oscila entre a companheira e a empregada), os participantes dos grupos 1 e 2 enxergam Virgínia como “a outra”. Logo, pode-se observar uma atenção demasiada à questão de gênero, o que pode indicar a naturalização do poder masculino ou a dificuldade de perceber a dimensão racial, embora ela se dissimule no destaque dado à postura do cabeleireiro em ficar com Maria, o que reitera a inferiorização dessa personagem feminina negra.

Durante toda a narrativa, ela deseja ser reconhecida como a esposa, posição de legitimidade negada às mulheres negras, geralmente associadas à condição de serviçal/empregada e a relacionamentos informais. Assim, pode-se considerar que esse filme mantém uma narrativa clássica, o binarismo de gênero e estereótipos raciais, mas também apresenta pequenas subversões na intersecção de gênero e raça, com esse final

feliz inter-racial, e, principalmente, pelo fato de ter uma mulher negra como protagonista, visto que nos filmes brasileiros de longa-metragem lançados nos últimos vinte anos (1995 a 2014), “[...] apenas 1,4% das atrizes não brancas são protagonistas” (CANDIDO; CAMPOS; FERES JÚNIOR, 2016, p. 15).

Acerca do desfecho dado à história de Maria e Edgar, constituem LEITURAS NEGOCIADAS, os discursos dos grupos 1 (estudantes da UnB) e 3 (Centro de Referência) que problematizam a verossimilhança do final feliz, atentando-se para o fato de Maria perdoar a traição de Edgar (algumas participantes veem isso como passividade) e a ênfase no cuidado da casa e do marido ou no desejo de ter um companheiro como algo associado ao feminino.

Grupo 1 – UnB

“O filme me chamou bastante a atenção, porque não é uma história que é retratada com muita frequência no cinema brasileiro.”

“[...] o filme retratou um final pouco realista, se comparado ao peso da denúncia a que se propõe.”

“O filme trata da questão racial e de gênero no contexto brasileiro, na minha opinião, de forma bem estereotipada com um fim idealizado.”

“O papel da mulher transmitido em *Bendito Fruto* é bastante clichê, o que me causou certo incômodo. A maioria das personagens sentia vontade de se casar e de ter um marido/companheiro, tinham atitudes para agradar o amado [...]”

Grupo 3 – Centro de Referência

“[...] porque o final feliz tem que ser o final romântico que ela que perdoa? O cara [Edgar] ficou bêbado, pisou na bola várias vezes, transou com outra pessoa [Dentro da casa deles! – P1], e em momento nenhum mostra ela [Maria] seguindo a vida!”

“[...] Às vezes é muito fácil pra gente falar: “ah o final, o final foi romântico, heteronormativo etc. e tal”, só que pra gente que vem da academia, dos estudos de gênero é muito fácil a gente falar isso! Ela não seguiu em

frente, porque as mulheres não seguem em frente! [...] Mesmo as mulheres empoderadas não seguem em frente! Isso é uma questão de machismo estruturante na sociedade!”

Embora a posição privilegiada de Edgar não seja mencionada no filme, os participantes do estudo de recepção apontam as assimetrias de gênero, a partir das personagens Maria e Virgínia. Elas preparam a comida, fazem as tarefas domésticas, desejam se casar, enquanto o atrapalhado Edgar se coloca sempre como alguém que precisa ser cuidado, ser ajudado, e assim usufrui do que cada uma oferece; e como o próprio título indica, Edgar é o “bendito fruto” entre tantas mulheres.

A reconciliação do casal e a construção do final feliz suscitam leituras diferenciadas. Uma participante questiona o final romântico, que reitera a personagem feminina atrelada à aceitação masculina e, por amor, ela perdoo e os dois ficam juntos. Nesse sentido, Lagarde (2001, p. 38) afirma que “a problemática do amor é política”, ou seja, os relacionamentos amorosos ancoram-se em relações de poder, que reproduzem a cultura patriarcal dominante, na qual os homens estão em posição de privilégio e as mulheres, em condição de assujeitamento.

Outra participante, relacionando o filme e o contexto social, questiona os limites dessa leitura crítica do final feliz como romântico e heteronormativo. Ela indica que, assim como a protagonista Maria, várias mulheres “reais” vivenciam dificuldades para alcançar autonomia. Pois, em uma sociedade machista, o dispositivo amoroso cotidianamente ensina-as que sua existência está circunscrita à aceitação masculina, pontua Zanello (2018), que destaca ainda:

Dizer que o dispositivo amoroso se apresenta como caminho privilegiado de subjetivação para as mulheres em nossa cultura, significa dizer que as mulheres se subjetivam, na relação consigo mesmas, mediadas pelo olhar de um homem que as “escolha”. Isto é, o amor, ser escolhida por um homem é um fato identitário para elas. Diz acerca de certa forma de amar que a elas é interpelada. Em nossa cultura, os homens aprendem a amar muitas coisas e as mulheres aprendem a amar, sobretudo, e principalmente, os homens. Vimos o quão variadas e eficazes são as tecnologias de

gênero (revistas, filmes, músicas, novelas etc.) que interpelam performances relacionadas a esse dispositivo, bem como o modo como colonizam afetos. (ZANELLO, 2018, p. 84)

Ter mulheres negras em representações de afeto ainda é algo incomum no cinema brasileiro, conforme mencionado por uma participante; já outra considera esse final feliz muito idealizado. Tais visões nos possibilitam pensar os regimes de visibilidade impostos às mulheres negras, ou seja, mesmo que esse desfecho ainda seja estereotipado, é necessário questionar: “de que mulheres estamos falando?”, como faz a filósofa Sueli Carneiro (1994, p. 190) ao criticar a noção de identidade feminina, enfatizando que as mulheres negras “[...] são retratadas como as antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca”.

Em entrevista à jornalista Débora Stevaux (2016, *s/p online?*), a ativista Stephanie Ribeiro também aponta como a ênfase na branquitude como ideal de beleza exclui as mulheres negras, principalmente as de pele mais escura, que somam mais de 52% das pessoas e, de acordo com o censo realizado pelo IBGE em 2010, ficam sozinhas, numa espécie de celibato definitivo. Assim, ela destaca como o racismo tem impactos na afetividade da mulher negra, e isso não necessariamente se refere a estar ou não em um relacionamento, mas sim ao fato de que “[...] a mulher negra não é vista como um sujeito para ser amado”.

O grupo 2 (Associação de Idosos) não apresenta leituras negociadas sobre o final feliz do casal, pois nele prevalece a concordância com tal desenlace. Entretanto, essas participantes, a partir de suas experiências, indicam a imposição do casamento como único destino às mulheres.

Grupo 2 – Associação de Idosos

P.1: [...] no meu tempo menina não estudava não pra não escrever pra namorado!

Moderadora: As meninas não podiam estudar?

[Participantes respondem em coro]: Não!

P.2: Porque ia escrever carta para os namorados! [...] As meninas iam pra aula só pra aprender a assinar o nome, pra que na hora que fosse casar,

soubesse assinar. Não era nem pra votar, porque naquela época mulher não votava. [...] Isso na minha época já, na da minha mãe nem escola não podia ter. [as outras concordam]

Moderadora: Vocês acham que ser mulher impediu algumas coisas?

P.1: Ah! impedia assim, é porque o sonho da mulher, de nós naquela época era ler, escrever ah! sonhar, né? mas o que aprendia era crochê, bordado, ponto de cruz, [fiar – P.2] [...] e sofrer, somente! [e criar filho – P.2] e casar pra criar filho, casar logo [gesticula com as mãos, indicando pressa] com 16 anos tinha que casar, aí ia comprar isso e aquilo de cama, mesa [...].

Tais discursos apontam a preparação das mulheres para as funções de esposa, dona de casa e mãe, o que dificultava ou mesmo impedia a autonomia feminina, que, para essas entrevistadas (com faixa etária entre 55 e 88 anos), significava ter acesso à educação. Para a maioria dessas participantes, isso só pôde ser retomado agora na maturidade e na velhice. Diferentemente dos demais grupos, os participantes do grupo 3 – centro de referência elaboram LEITURAS OPOSICIONAIS do final feliz retratado em *Bendito Fruto*, ao contestarem os sentidos oferecidos e reivindicarem outras possibilidades de desfecho da narrativa fílmica.

Grupo 3 – Centro de Referência

“Porque não podia ter outro final feliz? Por que o final tem que ser aquele? [...] Por que ela não pode ter encontrado outro homem, negro ou branco? Porque ela não pode seguir a vida?”

“Teria que ter de mostrar ela com uma nova experiência, ah! ter mudado, [Edgar ter-lhe] dado uma televisão nova [...]. Foi passear só! O passear pra mim não foi final feliz!”

Essas interpretações oposicionais pontuam as desigualdades de gênero e raça, quando uma participante questiona o desfecho, problematizando o lugar da personagem feminina negra, que poderia ter vivido outras experiências afetivas ou mesmo subvertido a norma de ter um relacionamento; já outra salienta que o desejo de Maria ganhar uma televisão nova (indicado nas sequências iniciais do filme) não é realizado

por Edgar, mas pelo filho Anderson. Além disso, o passeio é também algo já mencionado pela personagem durante a narrativa, quando Maria vai ao salão convidá-lo, mas Edgar a ignora e prefere passear com Virgínia. Logo, ao considerar a narrativa como um todo e assim também a postura racista de Edgar, esse final não é considerado pela participante como um final feliz.

As diferentes configurações de sentido atribuídas pelos participantes ao final feliz, temática inicialmente não prevista, mas que emergiu dos grupos de discussão, indicam a importância de tal construção discursiva ancorada em um modelo “[...] heteronormativo, monogâmico, fiel, comprometido com a instituição do casamento e com a formação da família” (BARBOSA, 2011, p. 4) ainda muito presente em produções audiovisuais, mas que no âmbito da recepção ganha diferenciadas interpretações.

Considerações finais

A realização dessa pesquisa empírica possibilitou confrontar os sentidos oferecidos pelo filme *Bendito Fruto* e os que são elaborados pelos receptores, em um contexto de recepção em grupos. A partir de tais repertórios, os participantes elaboraram um conjunto de leituras que compreende a confirmação dessa representação de final feliz, a negociação de sentidos com a percepção das funções comumente associadas ao feminino e também a ressignificação da mensagem, realçando o que consideram um desfecho feliz. Tais aspectos confirmam a importância da recepção fílmica como instância na qual emergem discursos e visões de mundo perpassadas por ambiguidades, tensões e polissemias, como nas leituras do grupo 2, no qual as idosas, embora concordem com o final feliz, questionam a imposição do casamento.

Considerando o filme e os imaginários que ele suscita, vale ressaltar ainda os sentidos que não são percebidos nesse processo de decodificação, que se referem à intersecção de gênero e raça na representação de mulheres negras. No caso dos grupos 1 e 3, talvez em virtude do acesso às reflexões sobre gênero, observa-se um posicionamento

incisivo diante do final feliz, o que possibilita desnaturalizar as assimetrias de gênero.

Todavia, ainda demonstra a dificuldade de observar outros aspectos de inovação que o filme oferece (mesmo com suas limitações), como a seleção de atores e atrizes na faixa dos 40 a 50 anos para esse triângulo amoroso; e principalmente a intersecção com raça, visto a percepção limitada da existência e da atuação dessa protagonista feminina negra, que tem um final feliz, tem uma história, tem subjetividade e contradições que lhe conferem humanidade. Esses elementos podem ser considerados como um possível deslocamento dos regimes de visibilidade vigentes, nos quais geralmente as mulheres negras não têm lugar nas histórias de amor e nos finais felizes, porque o modelo de beleza e feminilidade é a mulher branca.

Referências

- ARBOLEDA, Luz M. El grupo de discusión como aproximación metodológica en investigaciones cualitativas. *Revista Facultad Nacional de Salud Pública*, v. 26, n. 1, p. 69-77, 2008.
- BAMBA, Mahomed (Org.). *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 19-66.
- BARBOSA, Karina G. *Um amor desses de cinema: o amor nos filmes de amor hollywoodianos - 1977-2007*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade de Brasília. Brasília, 2009.
- CANDIDO, M.; CAMPOS, L. A.; FERES JÚNIOR, J. “A Cara do Cinema Nacional: gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (1995-2014)”. *Textos para discussão GEMAA*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 1-20, 2016.
- CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil: consciência em debate*. Selo Negro, 2011.
- CARNEIRO, Sueli. Identidade feminina. In: SAFFIOTI, Heleith I. B.; MUÑOZ-VARGAS, Monica (Org.). *Mulher brasileira é assim*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos/NIPAS; Brasília: Unicef, 1994. p. 187-194.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução de Guy Reynaud. São Paulo: Paz e Terra, 1982.
- CERVANTES BARBA, Cecilia. El grupo de discusión: de la mercadotecnia a la investigación de la comunicación. *Comunicación y Sociedad*, n. 40, p. 169-182, 2001.

- FERREIRA, Ceíça. *Lacunas nos estudos de comunicação e cinema no Brasil: feminismo (e a intersecção de gênero e raça) e recepção fílmica*. São Paulo: MATRIZes, v. 11, n. 3, p. 169-195, 2017.
- LOURO, Guacira Lopes. Cinema e Sexualidade. *Educação & Realidade*, v. 33, n. 1, 2008.
- HALL, Stuart. Codificação/decodificação. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p. 387-404.
- HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Tradução e revisão de Ricardo Uebel, Maria Isabel Edelweiss Bujes e Marisa Vorraber Costa. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997.
- JACKS, Nilda A.; LUCAS, Henrique D. Para pensar as audiências de cinema: anotações iniciais. In: XXVIII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, PUC-RS, 2019, Porto Alegre. *Anais eletrônicos [...]*. Porto Alegre: PUC-RS, 2019.
- LAGARDE, Marcela. *Claves feministas para la negociacion en el amor*. Managua: Puntos de Encuentro, 2001.
- MASCARELLO, Fernando. Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à universidade brasileira? *Contemporanea*, Salvador, v. 3, n. 2, p. 129-158, 2009.
- MASCARELLO, Fernando. Procura-se a audiência cinematográfica brasileira desesperadamente. In: MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de L.; ARAÚJO, Luciana C. de (Orgs.). *Estudos de cinema*. São Paulo: Annablume; Socine, 2006. p. 127-134.
- MESSA, Márcia R. Os estudos feministas de mídia: uma trajetória anglo-americana. In: ESCOSTEGUY, Ana Carolina (Org.). *Comunicação e gênero: a aventura da pesquisa – uma versão latino-americana*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. p. 38-60.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- NAVARRO-SWAIN, Tania. Desfazendo o “natural”: a heterossexualidade compulsória e o *continuum* lésbiano. *Revista Bagoas*, p. 45-56, 2010.
- ORLANDI, Eni. *Análise de discurso: princípios & procedimentos*. 11. ed. Campinas, SP: Pontes, 2013.
- SMELIK, Anneke. Feminist film theory. In: COOK, Pam C.; BERNINK, Mieke (Eds.). *The cinema book*. 2nd edition. London: British Film Institute, 1999. p. 353-365.
- STEVAUX, Débora. “A mulher negra não é vista como um sujeito para ser amado”. *Revista Claudia*, 24 nov. 2016. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/sua-vida/a-mulher-negra-nao-e-vista-como-um-sujeito-para-ser-amado/>. Acesso em: 25 nov. 2020.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papius, 2003.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: SILVA, Tomaz T. da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 7-72.
- ZANELLO, Valeska. *Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação*. Curitiba: Appris, 2018.

Sobre a autora

Doutora em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB). Professora e pesquisadora do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG).

Data de submissão: 20/06/2022

Data de aceite: 05/09/2022