



Revista Historiar

ISSN: 2176-3267

Vol. 13 | Nº. 25 | Jul./Dez. de 2021

Ramiro Paim Trindade Junior

*Mestrando em História pela Universidade Federal de Santa
Maria(UFSM - RS.*

ramiropaim@hotmail.com

IMAGENS FEMININAS CONSERVADORAS EM UM FILME ARTURIANO.

RESUMO

O texto apresenta as conclusões iniciais de uma dissertação em andamento. Assim, demonstramos como nossa fonte dialoga com preceitos conservadores a respeito da sexualidade e gênero presentes em sua época.

Palavras-chave: Cinema. Gênero. Medievalismo.

CONSERVATIVE FEMALE IMAGES IN AN ARTHURIAN FILM.

ABSTRACT

The text presents the initial conclusions of one ongoing dissertation. Thus, we demonstrate how our source dialogues with conservative precepts about sexuality and gender present in its time.

Keywords: Cinema. Gender. Medievalism.

Introdução¹

Nossa temática envolve a relação entre cinema e idade média, especificamente a maneira pela qual o mesmo representa esse período e como isso nos ajuda a compreender o seu momento de produção. A Sétima Arte é um valioso material de elucidação da realidade histórica, devido as suas representações e discursos que auxiliam o (a) pesquisador (a) a compreender como uma determinada época pensava a partir das imagens que ela elabora e divulga para um grande público. Assim, concordamos com o historiador Alexandre Valim quando afirma que:

A análise das narrativas e do momento de produção dos filmes comprova que estes sempre falam do presente, dizem algo a respeito do momento e do lugar que constituem o contexto de sua produção (VALIM, 2012, p. 285).

Desse modo, o presente trabalho busca identificar em um filme baseado nas histórias arturianas as suas principais características e como elas se relacionam com seu contexto sociocultural. A obra cinematográfica em questão é “Os Cavaleiros da Távola Redonda” (Knights of the Round Table, 1953, Richard Thorpe), consultada através de sua versão em DVD de 2003, e cujo enredo abarca a ascensão e queda do rei Arthur. Exibe, primeiramente, a disputa pelo trono que ocorre entre Arthur (Mel Ferrer) e sua meia-irmã Morgana (Anne Crawford), apoiada pelo companheiro dela, Modred (Stanley Baker). Na sequência, a grande amizade que o rei constrói com Lancelot (Robert Taylor) e a vinda para a corte de Elaine (Maureen Swanson), jovem apaixonada por esse último. Por fim, o casamento do monarca com Guinevere (Ava Gardner) e o adultério praticado pela mesma com Lancelot, o que põe fim a tábola redonda e ao reino de Arthur.

Trabalhamos com a noção de medievalismo que, conforme a historiadora Louise D’ Arcens, se refere às diferentes visões de outras épocas a respeito da Idade Média. Assim, empregamos sua definição de medievalismo, descrito como: “[...] Recepção, interpretação ou recriação da Idade Média Europeia em culturas pós-medievais” (D’ ARCENS, 2016, p. 1, tradução nossa). Por conta disso, nosso interesse foi entender como as representações e discursos contidos nessa produção de Hollywood, e que são ligados ao medievo, se relacionam com a percepção que os anos 1950 tinha desse período e, assim, ajudam a entender esse momento contemporâneo.

¹ O texto apresenta as conclusões iniciais de nossa dissertação em andamento, intitulada “Uma História Arturiana na Era dos Estúdios: Representações de Gênero no Filme Os Cavaleiros da Távola Redonda”, financiada por uma bolsa Capes.

Nessa lógica, focamos especificamente nos aspectos ligados ao gênero e a sexualidade presentes nessa obra, visto que foi aquilo que mais nos chamou a atenção durante o exame da mesma. Nossa definição de gênero é aquela proposta pela historiadora Joan Scott: “[...] (1) O gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 86). Tal opção também foi baseada no fato de que o contexto histórico deste filme foi marcado por um retorno de ideias conservadoras com relação a esse campo, pois, entre outras coisas, houve um predomínio da visão de que as mulheres deveriam ficar restritas ao espaço doméstico, e executar os papéis de mãe e esposa (PURDY, 2007, p. 231). Tal panorama se relaciona diretamente com a produção aqui estudada, na medida que, de acordo com a historiadora Susan Aronstein, os filmes que tratam da história do rei Artur em geral:

[...] Participam da contínua apropriação estadunidense do passado medieval que, desde o final do século XIX em diante, respondeu aos ataques contra modelos tradicionais de autoridade, masculinidade e identidade e legitimidade nacional através do recuo para um passado ideal (ARONSTEIN, 2005, p. 2, tradução nossa).

O recorte temporal utilizado abarcou desde 1948, onde se inicia aproximadamente a produção do filme, até 1953, ano de seu lançamento. Por sua vez, a espacialidade englobou os Estados Unidos da América, local principal de elaboração do mesmo. Sobre as representações, que são o cerne de nosso trabalho, é importante lembrar sua relevância para a História Cultural (CHARTIER, 2002, p. 59). Ademais, como bem pontua o sociólogo Stuart Hall, ao definir o conceito de representação:

Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar envolve o uso de linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos (HALL, 2016, p. 31).

Tal argumento é bastante relevante para nós, uma vez que empregamos uma fonte que contém um tipo específico de linguagem, a cinematográfica, razão pela qual demos especial atenção aos elementos constitutivos da mesma, conforme explicamos a seguir. Além do mais, isso também se associa com o que pensa Scott, já que ela afirma ser importante:

[...] Conceder uma certa atenção aos sistemas de significado, quer dizer, aos modos pelos quais as sociedades representam o gênero, servem-se dele para articular as regras de relações sociais ou para construir o significado da experiência. Sem significado, não há experiência; sem processo de significação, não há significado (SCOTT, 1995, p. 82).

Nesse sentido, estivemos interessados nas práticas discursivas que tais representações carregam e reproduzem. Isso porque concordamos com Hall quando afirma que abordagens discursivas buscam entender:

[...] Como o conhecimento elaborado por determinado discurso se relaciona com o poder, regula condutas, inventa ou constrói identidades e subjetividades e define o modo pelo qual certos objetos são representados, concebidos, experimentados e analisados (HALL, 2016, p. 27).

Assim, elucidamos noções de gênero difundidas a partir da caracterização dos personagens que aparecem na produção fílmica por nós analisada. Para tanto, efetuamos uma análise cujo roteiro é composto por duas partes.

Em primeiro lugar, nos debruçamos sobre o conteúdo do filme com enfoque na forma pela qual as ideias e temas do mesmo foram transmitidas através das suas principais técnicas cinematográficas, quais sejam, *mise-en-scène*, edição, fotografia e som (RICHARDS, 2009, p. 134; BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 203). Para isso, dividimos ele em diversos trechos, recurso conhecido como Decupagem, que é bastante útil no processo de interpretação das cenas (AUMONT; MARIE, 2004, p. 46-47).

Esse enfoque nos aspectos estilísticos de nossa fonte se justifica por conta de sua enorme relevância na produção de sentido. Nas palavras do historiador Marcos Napolitano: “O enquadramento de uma cena, a edição de um filme, a cor/textura empregada na captação da imagem, são fundamentais para que o filme ganhe sentido cultural, estético, ideológico e, conseqüentemente, sócio-histórico” (NAPOLITANO, 2008, p. 267). Por sua vez, a segunda parte de nossa análise se preocupou em entender como e porque a obra foi feita, a influência da sua época sobre ela e, sobretudo, a relação que possui com seu contexto cultural, estético, tecnológico e institucional (RICHARDS, 2009, p. 134) (CHAPMAN; GLANCY; HARPER, 2007, p. 1). Dito isso, o presente artigo sintetiza algumas conclusões do primeiro capítulo de nossa dissertação, cuja qualificação ocorreu recentemente. Passamos agora aos principais pontos levantados durante essa reflexão. Os textos enviados para a revista devem ser escritos em português e este texto serve de modelo para a digitação do artigo, siga-o.

O matrimônio como destino natural do gênero feminino

Durante a análise ficou muito claro que a ideia enunciada acima é bastante presente em nossa fonte fílmica. A personagem que melhor demonstra isso é Elaine, pois na primeira vez que conhece Lancelot afirma que deseja ser sua dama, isto é,

esposa (KNIGHTS, 2003, 10min04s). Mais adiante, temos uma sequência que ocorre em uma floresta e envolve caça com falcões (KNIGHTS, 2003, 55min51s), na qual ela pergunta para Guinevere se Lancelot ama alguém, e comenta que se casaria com ele a qualquer custo, ainda que o mesmo não a amasse.

Somado a isso, há um conjunto de cenas que se passa no quarto de Elaine (KNIGHTS, 2003, 01h15min36s), onde a mesma afirma que esse é o momento mais feliz da sua vida e que estar junto de Lancelot é um sonho que se tornou realidade, pois comenta: “Eu nunca quis algo mais do que isso para minha vida. [...] Se eu tivesse toda a minha vida para viver de novo, não faria nada diferente. Você entende, Lancelot? Nada diferente” (KNIGHTS, 2003, 01h16min50s-01h17min11s, tradução nossa). A atriz coloca bastante ênfase em suas palavras, tanto através da fala quanto do olhar, ao abrir as pálpebras com vigor. Junto a isso, seu figurino nessa parte é composto por um vestido todo branco, cor que tradicionalmente remete a união conjugal. Por último, nesse momento é tocada uma trilha sonora que acentua a dramaticidade de suas afirmações, principalmente através do uso do som de violinos, que constroem uma atmosfera triste, mas, ao mesmo tempo, romântica para a cena. Esse aspecto é válido, na medida que, conforme os especialistas em cinema David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 410): “O som muitas vezes é tratado como acompanhamento das imagens, mas precisamos reconhecer que ele pode moldar ativamente a maneira como as entendemos”.

Assim, sua representação carrega uma nítida apologia ao casamento, colocado como a melhor coisa que poderia acontecer a uma mulher. Isso dialoga com a percepção pública a respeito do matrimônio na década de 1950 que, conforme a historiadora Stephanie Coontz (2016, p. 57, tradução nossa), era bastante favorável:

Quando os entrevistados para um estudo sobre casamento em 1955 foram questionados sobre ‘o que achavam que haviam sacrificado ao se casar e constituir família’, a esmagadora maioria deles respondeu: ‘Nada’. Menos de 10 por cento dos estadunidenses acreditavam que uma pessoa solteira poderia ser feliz.

Contudo é importante ressaltar que essa noção de plena felicidade não correspondia totalmente à realidade, pois ainda conforme Coontz (2016, p. 68-69, tradução nossa) havia:

[...] A existência de significativa infelicidade conjugal. Entre um quarto e um terço dos casamentos celebrados na década de 1950 eventualmente acabavam em divórcio; durante aquele período, 2 milhões de pessoas legalmente casadas viviam separadas umas das outras. Muitos outros casais simplesmente suportavam a relação.

Assim, entendemos que esses momentos da personagem citados acima estão em consonância com um discurso tradicionalista existente na época o qual se associa ao tipo de feminilidade ilustrado por Elaine. Nesse sentido, durante a Segunda Guerra Mundial houveram importantes mudanças na sociedade, visto que, como afirma a especialista em estudos fílmicos Jackie Byars: “[...] A entrada de um vasto número de mulheres estadunidenses no mercado de trabalho colocou em questão a família, a mais básica das instituições sociais” (BYARS, 2005, p. 7, tradução nossa). Ou seja, como reação a isso, houve um impulso por parte de alguns setores da população no sentido de valorizar a união conjugal. Esses grupos também tinham uma noção específica de como o gênero feminino deveria se comportar uma vez que estivesse casado, conforme apontamos a seguir.

A mulher submissa ao marido

Tal corrente de pensamento compreendia que a mulher deveria ficar apenas em casa e se alegrar com a presença de seu esposo, viver em função dele, sem possuir uma vida própria. Ao encontro disso, o historiador Richard Abrams comenta que no pós-guerra houve um movimento considerável de saída das mulheres do mercado de trabalho: “Com o fim da Segunda Guerra Mundial, mais de 3 milhões de mulheres imediatamente abandonaram - ou foram rudemente forçadas - a sair do mercado de trabalho para dar lugar a 12 milhões de militares que retornavam” (ABRAMS, 2006, p. 144, tradução nossa). Ao mesmo tempo, segundo Coontz (2016, p. 21, tradução nossa):

Os psiquiatras daquela época [anos 1950] insistiam que a mulher ‘normal’ encontrava total realização ao renunciar às suas aspirações pessoais e se identificar com as realizações do marido. Algo estava muito errado, eles alertavam, se uma mulher ou homem ‘usurpasse’ quaisquer direitos ou deveres pertencentes ao outro sexo.

Dessa maneira, parte da sociedade alimentava a visão de que as mulheres casadas deveriam se manter restritas ao espaço doméstico e dependentes de seus esposos. Nesse sentido, o momento que melhor dialoga com isso ocorre na metade do filme, em um conjunto de cenas no castelo de Lancelot (KNIGHTS, 2003, 01h07min29s). Nelas, o guerreiro retorna a esse lugar, o que deixa Elaine bastante contente, e eles se abraçam com ternura, pois a simples notícia de que voltou já é o suficiente para deixá-la radiante de alegria. A fotografia é importante para demonstrar a união dos dois, pois os

coloca em um enquadramento do tipo plano médio, o que permite ao espectador notar com clareza no rosto de Elaine a satisfação pela chegada de seu amado.

Essa escolha estética também serve ao mesmo propósito em outro episódio, onde Perceval faz uma visita para os dois (KNIGHTS, 2003, 01h09min43s) e ela, extasiada, comenta que toda a sua felicidade no mundo está ali reunida. Ou seja, Elaine encontra plena realização pessoal ao se manter submissa a figuras masculinas, seu esposo e irmão, sem autonomia e uma vida própria. Assim, de acordo com Abrams: “[...] As mulheres foram fortemente encorajadas a ficar fora do mercado de trabalho pela ética social tradicional que definia sua plena realização através do casamento e maternidade” (ABRAMS, 2006, p. 145, tradução nossa).

Nesse viés, temos uma cena que se passa no alto de uma torre no castelo de Arthur (KNIGHTS, 2003, 01h12min50s), onde Guinevere fala para ele que gostaria de ser uma rainha melhor, capaz de servi-lo adequadamente. Ao mesmo tempo a trilha sonora aumenta em volume, o que dá mais intensidade para esse episódio. Todavia, o som é bruscamente interrompido quando ela derruba uma moeda no chão, presente que recebeu de Lancelot. Por conta disso, entendemos que se apregoa aqui mais uma vez que o principal dever da mulher é servir ao seu marido, no que a grande falha de Guinevere é sua incapacidade de fazê-lo plenamente, já que não consegue eliminar o que sente por Lancelot, aqui aludido através desse objeto que se destaca de maneira inesperada.

Assim, concordamos com os especialistas em literatura arturiana e cinema Rebecca e Samuel Umland quando comentam que nesse filme: “[...] A lenda forneceu um veículo por meio do qual os cineastas de Hollywood puderam abordar comportamentos sociais e imperativos éticos com a complacência do público” (UMLAND, R.; UMLAND, S, 1996, p. 74, tradução nossa). Ao encontro disso, existem momentos em que fica clara a presença de uma hierarquia entre os gêneros dentro do casamento, na qual o homem tem um caráter ativo e a mulher passivo. Isso pode ser observado na primeira vez que conhecemos a personagem Morgana, quando ela está acompanhada por seu esposo, Modred, e os dois se declaram monarcas diante de Arthur (KNIGHTS, 2003, 01min10s). Ao fazer sua demanda, Modred diz que ela é a herdeira de fato e a mesma complementa que ele é o legítimo rei, numa lógica de que só pode haver um governante do gênero masculino. Assim, claramente há aqui uma questão de gênero implícita, pois Morgana abre mão de seu direito de regência, visto que é filha do último monarca vivo, e diz que seu companheiro assumirá o trono.

Ou seja, opera por trás dessa representação o discurso de que não cabe a uma mulher ocupar uma posição de liderança algo que, novamente, dialoga com noções discriminatórias presentes na época do filme. A respeito disso, Abrams (2006, p. 138, tradução nossa) comenta sobre a permanência desses preceitos ao longo dos anos 1950 e início dos anos 1960, pois:

Em 1964, quando o Congresso incluiu na histórica Lei dos Direitos Civis o termo 'sexo' entre as categorias pessoais para as quais a discriminação era proibida, a maioria dos estadunidenses pareceu considerar isso uma piada [...].

Como consequência, entendemos que implicitamente é colocado o discurso de que a legitimidade para governar e ter autoridade sobre os indivíduos, além de possuir uma função ativa no relacionamento, são atributos apenas do gênero masculino. Em relação a isso, Abrams (2006, p. 151, tradução nossa) comenta que a existência dessa corrente de pensamento em parte ocorria por conta do relevante significado pessoal que possuía, na medida que:

Para muitos homens assalariados, que geralmente passavam todos os dias em uma posição subordinada aos patrões, seu senso de integridade pessoal dependia muito de 'serem o chefe', pelo menos em sua própria casa, enquanto várias esposas desses trabalhadores perceberam ser necessário cultivar tal postura 'viril' a fim de satisfazerem seu próprio orgulho no casamento.

Dessa maneira, entendemos que essas representações que atribuem um caráter secundário às mulheres se associam com o pensamento de setores conservadores da sociedade, os quais também partilhavam das ideias expostas a seguir.

O adultério e a sexualidade

Em consonância com tudo isso, a defesa do matrimônio também pode ser vista através de uma forte condenação ao adultério, colocado como estopim para uma série de desastres. Esse tema é introduzido inicialmente através da cena onde os cavaleiros juram fidelidade para o casal real (KNIGHTS, 2003, 44min22s). Nela, percebe-se claramente a atração entre os Lancelot e Guinevere, já que trocam um olhar demorado, e ela hesita por um segundo em conversar com o guerreiro, como se ficasse atordoada pela sua presença.

Ademais, os elementos estéticos também devem ser levados em conta, pois a trilha sonora reproduz a mesma melodia do primeiro encontro entre os dois e cresce em intensidade nesse ponto. E vale acrescentar o detalhe, ligado a misancene e a fotografia, de que quando Lancelot se ajoelha para prestar homenagem a Arthur temos um

enquadramento que dispõem os dois homens frente a frente, e Guinevere ao fundo, entre os dois. Assim, essas características da linguagem cinematográfica reforçam a construção do triângulo amoroso proibido no qual Guinevere é um empecilho para a amizade desses indivíduos, visto que fica, literalmente, entre eles. Sobre esse ponto, Bordwell e Thompson são categóricos: “[...] A escolha de uma posição para a câmera faz uma diferença drástica no enquadramento da imagem e na maneira como percebemos o acontecimento filmado” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 299).

Nesse sentido, a narrativa deixa claro que é responsabilidade somente de Guinevere em impedir que essa traição ocorra. Isso é exibido em uma sequência que se passa durante uma caçada com falcões (KNIGHTS, 2003, 55min51s). Nela, Guinevere fala a sós com Lancelot e diz saber que ele a ama, mas aponta que eles têm inimigos, por isso pede que se case com Elaine. Os aspectos formais aqui são relevantes, pois Guinevere é filmada em um close up médio, de maneira que é possível ver nitidamente seu rosto e, por consequência, perceber a tristeza que ela exprime por ter que abrir mão do guerreiro. Ao mesmo tempo, o som também cumpre papel importante, pois contribui para a carga dramática da cena, ao aumentar de volume enquanto ela faz esse pedido.

Em virtude disso, se percebe aqui o funcionamento de um discurso de gênero tradicionalista, permeado pelo pressuposto de que é responsabilidade da mulher resistir as investidas sexuais que recebe. A respeito disso, Coontz (2016, p. 73, tradução nossa) afirma que se consolidou nos anos 1950 o seguinte raciocínio a respeito do comportamento sexual esperado para os gêneros masculino e feminino:

Os homens deixaram de ter a responsabilidade de ‘se guardar para o casamento’; agora isso era um trabalho exclusivamente feminino. Em agudo contraste com o século XIX, quando homens ‘perversos’ ou insistentes eram considerados como portadores de problemas sérios, agora era considerado ‘normal’ ou ‘natural’ que os homens fossem sexualmente agressivos.

Nessa lógica, é Guinevere quem dá o passo decisivo para o cometimento desse ato (KNIGHTS, 2003, 01h27min58s) quando vai até os aposentos de Lancelot. Um aspecto interessante da misancene é que ela se cobre com uma capa vermelha, cor que esse último usa o tempo todo. Entendemos que isso passa a ideia de que se entregou a sua paixão, até porque essa tonalidade comumente é associada a tal sentimento, como aponta a especialista em psicologia das cores Patti Bellantoni: “[...] Inspira amor ou luxúria - emoções que são passionais, às vezes compulsivas e intensas” (BELLANTONI, 2005, p. 11, tradução nossa). Enquanto conversam no dormitório, eles ouvem um barulho na porta, e Lancelot afirma que é a morte.

Ressaltamos o detalhe de que até esse momento eles ainda não consumaram o adultério, de maneira que o simples fato de se verem às escondidas já é suficiente para desencadear problemas graves sobre os dois, aspecto também destacado por Rebecca e Samuel Umland: “O triângulo amoroso aqui é do coração, não do corpo [...] No entanto, seu efeito é tão devastador como se um adultério real tivesse sido cometido entre Lancelot e Guinevere” (UMLAND, R.; UMLAND, S., 1996, p. 79, tradução nossa). Em seguida, Guinevere beija Lancelot e depois grita que se entrega para que sofra um julgamento se o pouparem (KNIGHTS, 2003, 01h32min52s), o que mais uma vez constrói a ideia de que a única culpada pelo adultério foi ela. Diante disso, entendemos que essas cenas se associam a ótica moral rígida em relação ao adultério, presente em setores conservadores da época.

Ademais, o filme também reforça sua condenação do adultério ao acentuar as consequências do mesmo. Isso é indicado, em primeiro lugar, numa cena que ocorre no quarto de Guinevere, antes de seu encontro com Lancelot (KNIGHTS, 2003, 53min28s). Nela, Merlin a aconselha que esse guerreiro deve se casar, pois argumenta que, caso contrário, os boatos sobre a relação entre ele e a rainha poderiam destruir a tábua redonda e acabar com o reino, uma vez que Lancelot “[...] É a tocha que Modred usaria para incendiar a Inglaterra” (KNIGHTS, 2003, 53min28s, tradução nossa). E essa metáfora é mais uma vez colocada próximo ao final do filme, em uma cena com uma fogueira e chamas altas que cobrem toda a tela.

Nesse trecho, uma voz em off comenta que Modred conseguiu o que queria, e que um cenário desastroso se abateu sobre a Inglaterra. A narração diz que “Com a rainha escondida de todos em tristeza e desgraça, e Lancelot banido, dias malignos retornaram para a Inglaterra” (KNIGHTS OF THE ROUND TABLE, 2003, 01h42min19s-01h42min28s, tradução nossa). É válido mencionar o peso que uma voz em off apresenta, quer dizer, o quanto ela é poderosa no sentido de impor uma determinada versão dos fatos para o público (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 1994, p. 109).

Nesse sentido, ressaltamos que o discurso fílmico implicitamente aponta Guinevere como principal responsável por isso, já que apenas ela que é caracterizada de forma pejorativa, “[...] Escondida de todos em tristeza e desgraça”. Desse modo, fica clara a ideia de que o adultério de Guinevere é danoso não apenas em si, mas também pelo colapso social que ele pode provocar. E tal ponto de vista é referendado na medida que após a traição de Lancelot e Guinevere há uma grande batalha que termina com a morte de Arthur e o fim da sua irmandade de guerreiros.

Considerações finais

Diante do exposto, é nítido que “O Cavaleiro da Távola Redonda” se associa a preceitos conservadores no que tange a aspectos sexuais e de gênero, como se depreende da representação de suas personagens femininas. Nesse sentido, temos por um lado a figura de Elaine, a esposa fiel que abre mão de sua autonomia e se sujeita totalmente a Lancelot através de seu amor desmesurado. Tais noções dialogam com sua época, pois durante os anos 1950 houve um estímulo considerável para que as mulheres ficassem restritas ao espaço doméstico, e lá desempenhassem a função de uma boa esposa e mãe, de forma que há uma apologia a esses preceitos de gênero através da protagonista.

Da mesma forma, a retratação de Guinevere também alimenta esse discurso visto que, na medida que não consegue ser uma companheira adequada para seu marido, provoca terríveis consequências ao seu redor. Assim, ao destoar dessa perspectiva de feminilidade e trazer resultados danosos, serve para recriminar as mulheres que não a seguiam. Dessa maneira, é possível notar claramente como essa obra fílmica está em consonância com seu contexto de conservadorismo moral e sexual ao mostrar as representações de feminilidade aqui descritas.

Referências

ABRAMS, Richard M. *The Revolution in Gender-Based Roles*. In: ABRAMS, Richard M. **America Transformed: Sixty Years of Revolutionary Change, 1941-2001**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 137-156.

ALLYN, David. **Make Love, Not War: The sexual revolution: an unfettered history**. Abingdon; Nova Iorque: Routledge, 2016.

ARONSTEIN, Susan. **Hollywood Knights: Arthurian Cinema and the Politics of Nostalgia**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2005.

AUMONT, Jacques.; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Tradução: Marcelo Felix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

BELLANTONI, Patti. **If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling**. Oxford: Elsevier, 2005.

BONAZZI, Tiziano. *Conservadorismo*. In: BOBBIO, Norberto. **Dicionário de Política**. Trad. Carmen C, Varriale et al. 11ª edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 242-246.

BYARS, Jackie. **All That Hollywood Allows**: Re-reading Gender in 1950s Melodrama. [S. l.]: Taylor & Francis e-Library, 2005.

CHAPMAN, James.; GLANCY, Mark.; HARPER, Sue. *Introduction*. In: CHAPMAN, James.; GLANCY, Mark.; HARPER, Sue. **The New Film History**: Sources, Methods, Approaches. Hampshire e Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2007, p. 1-10.

CHARTIER, Roger. **À Beira da falésia**: a História entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Universidade, 2002.

COONTZ, Stephanie. **The Way We Never Were**: American Families in the 50s and the Nostalgia Trap. Nova Iorque: Basic Books, 2016.

D' ARCENS, Louise. *Introduction: Medievalism: scope and complexity*. In: D' ARCENS, Louise. **The Cambridge Companion to Medievalism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 1-13.

HALL, Stuart. *O papel da representação*. In: HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUCRio/Apicuri, 2016, p. 31-113.

KNIGHTS of the Round Table. Direção: Richard Thorpe. Estados Unidos da América e Inglaterra: Metro-Goldwyn-Mayer British Studios, 1953. Estados Unidos da América: Warner Home Video, 2003. 1 DVD (115 minutos), widescreen cinemascope, son., color.

NAPOLITANO, Marcos. *Fontes audiovisuais: a História depois do papel*. In: PINSKY, Carla B. **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 235-289.

PURDY, Sean. *O Século Americano*. In: KARNAL, Leandro. Et al. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007, p. 174-280.

RICHARDS, Jeffrey. *Film and Television: the moving image*. In: BARBER, Sarah.; PENINSTON-BIRD, Corina M. **History Beyond the Text**: A students's guide to approaching alternative sources. Abingdon: Routledge; Nova York: Routledge, 2009, p. 128-155.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. **Educação & Realidade**, v. 20, n. 2, jul./dez., p. 71-99, 1995.

UMLAND, Rebeca.; UMLAND, Samuel J. *The Arthurian Legend as Hollywood Melodrama*. In: UMLAND, Rebeca.; UMLAND, Samuel J. **The Use of Arthurian Legend in Hollywood Film**: From Connecticut Yankees to Fisher King. Westport: Greenwood Publishing Group, 1996, p. 73-103.

VALIM, Alexandre Busko. *História e Cinema*. In: CARDOSO, Ciro F.; VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 283-300.

Ramiro Paim Trindade Junior

Mestrando em História pela Universidade Federal de Santa Maria.

Currículo Lattes:

<http://lattes.cnpq.br/1986731414004428>

Artigo recebido em: 24 de setembro de 2021.

Artigo aprovado em: 04 de dezembro de 2021.