



ÀS VONTADES DO VULCÃO: *representações do mundo natural* nOs últimos dias de Pompeia (1913)

Heloisa Motelewski

heloisamotelewski@gmail.com
Graduanda em História (UFPR)

Orientadora: Profa. Dra. Renata Senna Garraffoni

RESUMO: Envolta por particularidades características ao Cinema Silencioso, a produção de Arturo Ambrosio, chamada de *Os Últimos Dias de Pompeia* (1913), é explorada por este texto como fonte para o estudo de recepções da Antiguidade romana na contemporaneidade. Por esse modo, o objetivo desta análise reside na compreensão das formas pelas quais, ao mobilizar elementos arqueológicos, literários e pictóricos pompeianistas, a obra recupera as vivências pompeianas de modo a criar uma imagem própria sobre o mundo natural. Partindo, para isso, das teorias e metodologias concedidas pelos Estudos de Recepção, bem como pela relação entre História e Cinema, observamos seu alinhamento para com estéticas românticas na formulação dessas figurações. Desse modo, nota-se presença de uma idealização ambígua sobre o mundo natural. Este, a sua vez, decorre em um respaldo discursivo para uma narrativa providencialista e nacionalista acerca do passado de Pompeia, que deve vir a ser problematizada em suas leituras e observações.

PALAVRAS-CHAVE: Pompeia; Natureza; Estudos de Recepção; História e Cinema; Romantismo.

RESUMEN: Involucrada en particularidades característica a la Cinematografía Silente, la producción de Arturo Ambrosio, llamada por Los Últimos Días de Pompeya (1913), es explorada por este texto como fuente

para los estudios de las recepciones de la Antigüedad Romana en la contemporaneidad. Por ese modo, el objetivo del análisis reside en la comprensión de las maneras en las cuales, al movilizar elementos arqueológicos, literarios y pictóricos pompeianistas, la obra recupera las vivencias pompeyanas de modo a crear una imagen propia sobre el mundo natural. Al partir de teorías y metodologías concedidas por los Estudios de Recepción, así como por las relaciones entre Historia y Cinema, observamos su aproximación a estéticas románticas junto a la formulación de esas figuraciones. De ese modo, se nota la presencia de una idealización ambigua acerca del mundo natural. Este, a su turno, transcurre en un respaldo discursivo a una narrativa providencialista y nacionalista relacionada al pasado de Pompeya, que debe ser problematizada en sus lecturas y observaciones.

PALABRAS-CLAVE: Pompeya; Naturaleza; Estudios de Recepción; Historia y Cine; Romanticismo.

INTRODUÇÃO

Ao começar esse estudo com um levantamento na plataforma da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, nos vimos direcionados aos anseios de melhor compreender as formas pelas quais o Brasil vivenciou as tendências de recepção de Pompeia em seu território. Por uma tentativa de estabelecer uma conexão com as propostas do projeto *Recepción e Influjo de Pompeya en España e Iberoamérica* (RIPOMPHEI)¹, integrado pela professora orientadora deste estudo, optamos por nos lançar nesse empreendimento a partir da tomada do filme *Os Últimos Dias de Pompeia*,

¹ O grupo estava constituído por estudiosos de História, História da Arte, Arqueologia e Filologia Clássica, cujos objetivos perpassavam pelas análises das recepções e ressonâncias sociais e acadêmicas das descobertas de Herculano e Pompeia entre os países latino-americanos e a Espanha. Hoje, a proposta segue amplificada sob novo projeto: “*ANTIMO – La Antigüedad Modernizada: Grecia y Roma al servicio de la civilización, orden y progreso en España y Latinoamérica*”. Mais informações podem ser encontradas em sua página em Instagram: <https://www.instagram.com/proyectoantimo/>.

uma produção italiana silenciosa de 1913, como fonte documental. Assim sendo, nos encontramos em um contexto ao qual se imprimem as repercussões dos imaginários oitocentistas acerca do passado romano, criados desde os achados arqueológicos entre as regiões de Herculano, Estàbia e Pompeia. Desse modo, notamos como as representações desses espaços transladaram-se a novas localidades por meio das inaugurais facilidades comunicativas e de transporte, alcançando o território americano entre seus jornais – os quais foram, pois, nosso ponto inicial com o encontro de propagandas sobre a exibição da película na imprensa brasileira.

Reunindo enquadramentos rodados em 107 minutos, a obra é uma criação da Società Anonima Ambrosio datada de 1913. Dirigida por Eleuterio Rodolfi, sob a produção de Arturo Ambrosio e roteiro de Mario Casarini, o filme italiano, baseado no romance homônimo de Edward Bulwer-Lytton (1834), narra a história de alguns dos últimos moradores da cidade de Pompeia (CINEMATECA BRASILEIRA, 2011). Direcionando seus acontecimentos pela atuação de Nídia, escravizada grega que se apaixona por seu amo, Glauco, tem sua trama centrada na impossibilidade de correspondência desse amor. Isso porque o grego se encontra em uma relação amorosa com Ione, uma napolitana de ascendência grega que se torna, ainda, alvo da paixão de Arbaces, um egípcio que orienta os cultos à deusa Ísis na cidade. São, enfim, os planos deste personagem para conquistar a amada que os levam aos momentos finais da vida pompeiana, cujo desfecho revela-se no avançar da fúria vesuviana sobre a localidade.

É por uma leitura visual mais apurada dessa narrativa que objetivamos que este artigo se debruce sobre o movimento receptivo fomentado pelo filme em relação à Antiguidade, abraçando-a desde as diferentes construções sobre Pompeia. Contudo, tendo em perspectiva a variedade de temas levantados pela produção, nos ateremos aqui aos modos pelos quais esse movimento de recepção foi proporcionado por sua elaboração estética, bem como por seu enredo. Nisso, analisaremos como

tais procedimentos mobilizaram os impactos das descobertas arqueológicas de Pompeia e Herculano, junto das representações artísticas e estéticas pompeianistas², na criação de retratos particulares sobre os entornos naturais. Para que isso fosse apresentado de maneira mais prática, dividimos este artigo em uma seção teórico-metodológica, seguida da análise da própria recepção fílmica e finalizada por algumas considerações finais. Assim, ao partir dos Estudos de Recepção em uma investigação articuladora de cenas fílmicas, pinturas e excertos do livro de Edward Bulwer-Lytton (1834), objetivamos demonstrar como a natureza, em suas diversas aparições, surge imbricada a uma mirada romântica e moderna acerca das antigas vivências pompeianas.

CINEMA E RECEPÇÃO: TEORIAS E METODOLOGIAS PARA UM ESTUDO

Ao partir desse recorte documental, delimitado pela centralidade da fonte cinematográfica produzida por Ambrosio em 1913, nos situamos em um campo historiográfico já explorado por historiadores e historiadoras, tangente às relações entre História e Cinema. Sendo assim, ao realizar uma prévia revisão bibliográfica, decidimos por nos alinhar a uma proposta de análise que extrapole os limiares da descrição fílmica, atingindo uma articulação entre os textos lidos e os componentes integrantes da obra cinemática, como nos propõe Rosenstone (2010, p. 45-53)³. Esta, por nós entendida como elaboradora e transmissora de consciências históricas,

² A opção pelo termo “pompeianista” se dá por nosso aparato de compreensões teóricas acerca do movimento artístico. Envoltos por criações e representações próprias das cidades romanas com inspiração nos achados de Pompeia e regiões vizinhas, o definimos como “pompeianista”, e não “neopompeiano” ou “neopompeianista”, por compreendê-lo como uma corrente inaugural de elaboração de figuras e motivos imaginados por um Ocidente moderno, majoritariamente europeu, nos moldes de um discurso sobre o passado romano – muitas vezes em alinhamento também com a estética orientalista, esta definida conforme a teoria e as análises apresentadas no âmago da obra de Edward Said (1990, p. 41-46).

³ Rosenstone (2010, p. 191-195) nos parece como um autor interessado ao trabalhar a noção de “discurso fílmico”. Por essa apreensão, compreendemos como essas produções são capazes de criar narrativas não apenas históricas, mas aproximadas de uma linha historiográfica ao inculcar significados ao passado por sua estruturação e composição.

alinhando-se à Wyke (1997, p. 37-38), imbuí-se das particularidades do Cinema Silencioso. Essencialmente reveladas junto a inovações técnicas, são tais singularidades igualmente assimiláveis entre as adequações performáticas e ao “cinema de atração”. Estudiosos da elaboração pictorialista e teatral nos primeiros momentos de formatação do cinema, são Brewster e Jacobs (2016, p. 4-7) que observam a presença desses elementos no escopo da primeira fase do desenvolvimento da indústria cinematográfica.

Com este propósito, alicerçamos as bases teórico-metodológicas deste texto entre os Estudos de Recepção, considerando, para isso, as propostas de Hardwick (2003, p. 1-11), uma das pioneiras no tocante à fundamentação dessa abordagem e sua aplicação nos estudos sobre a Antiguidade. Em concordância com o defendido pela autora, buscamos nos afastar dos ideais de legado de uma tradição clássica. Em contrapartida, propomos uma aproximação para com a compreensão da recepção enquanto pautada em um caminho duplo das relações entre o material antigo e a cultura do presente em que se realiza. Por essa forma, apreendemos a importância em mobilizar certas ferramentas para estabelecer algumas reflexões acerca da apropriação dessas fontes, em concomitância a dos paralelos criados em suas condições receptivas. Assim sendo, ansiamos por esmiuçar as diferentes esferas de recepção do filme, perpassadas pelas múltiplas características da cultura material pompeiana, da literatura vitoriana e das estéticas pompeianistas. Afinal, encontramos em seu tecer a presença de referências visuais a alguns dos afrescos soterrados pela ação do Vesúvio, tal qual às pinturas de artistas pompeianistas, embutidos em uma adaptação narrativa da obra homônima de Bulwer-Lytton (1834).

A isso, notamos como somam-se as problemáticas metodológicas assumidas pela referida aproximação ao cinema como documento histórico. Neste ponto, emerge a questão da própria recepção da Antiguidade no cinema, já estudada por Wyke (1997, 28-32) em sua

coletânea sobre a presença romana em criações audiovisuais. À exploração das relações entre temporalidades e espacialidades, movidas por leituras particulares sobre o passado romano, a historiadora nos brinda, então, com interessantes análises sobre a recorrência dessa aparição. Nesse quadro, optamos por nos alinhar com a perspectiva metodológica de Winkler (2009, p. 22-25)⁴, encarando narrações *por* e *em* imagens como emaranhadas em uma representação textual e contextual. Afinal,

filmes, portanto, são tipos de textos. Entre as tarefas fundamentais de todos os estudiosos da literatura estão interpretações do conteúdo e forma (enredo e estilo) de um texto individual, de seu lugar na vida e no trabalho do autor, e, além disso, de sua importância para a história literária e cultural (WINKLER, 2009, p. 22, tradução nossa)⁵.

Por este horizonte de teorias e métodos, nos ateremos ao caso pompeiano como parte das possibilidades de uma experimentação do mundo antigo nas telas por um reavivamento de seus “fantasmas” (WYKE; MICHELAKIS, 2013, p. 7-14). Ao âmago desta “ressurreição” cinematográfica das vítimas do Vesúvio, concebemos a importância das correlações entre o Cinema Silencioso e as produções teatrais para a concretização de suas intenções dramáticas. Manifestas em “*sensation scenes*”, tais nexos são concorridos entre *tableaux vivants* – enquadramentos aos quais personagens permanecem momentaneamente congelados em poses que remetem a imagens familiares, como pinturas e esculturas –, técnicas de atuação e mecanismos de ilusão e de edição de imagens (BREWSTER; JACOBS, 2016, p. 39-60). Em conjunto, são esses elementos visualizados no entremeio da composição fílmica selecionada. Ademais, serão seus preceitos, em paralelo

⁴ Ao trabalhar com uma “filologia visual”, o estudioso confere uma metodologia para entender como as imagens cinemáticas se constituem, tal como textos, pela tecedura de elementos narrativos. Por consequência, a decomposição e entendimento desses aspectos seriam procedimentos necessários para uma compreensão acerca da composição e do sentido do discurso fílmico em questão.

⁵ Do inglês, no original: “*cultural films, therefore are kinds of texts. Among the fundamental tasks of all literary scholarship are interpretations of content and form (plot and style) of an individual text, of its place in its author’s life and work, and, beyond this, of its importance for literary and cultural history*”.

a esse amplo panorama teórico e metodológico, que nos guiarão entre as cenas escolhidas, expressivas representantes da natureza, seja ela em suas construções paisagísticas, seja no cerne das próprias narrativas.

UMA NATUREZA ENTRE A COMPLACÊNCIA E A IRA: POMPEIA SOB O JUGO DO VESÚVIO

Em uma perpetuação da exaltação das qualidades paisagísticas da região napolitana, poderemos encontrar a produção de Ambrosio ressoando uma tradição única de caracterização natural dos ambientes pompeianos. Em anterioridade, tais retratos positivos sobre a natureza da região podem ser encontrados tanto na própria criação literária de Bulwer-Lytton (1834) quanto nos estudos histórico-arqueológicos de Mau (1902), afirmando tendências europeias de visitação e de aclamação das paisagens sul-italianas. Dessarte, apreendemos a repercussão desse imaginário de consagração entre as formulações paisagísticas construídas para a encenação da película. Nestas apresentações, nos deparamos com uma estética aproximada das preocupações artísticas rom nticas para com a compreensão dos eventos naturais, a valorização histórica e o estímulo às viagens europeias da *Grand Tour*, em conformidade com o apontado por Facos (2011, p. 77-109). Por conseguinte, a autora, historiadora da arte, nos posiciona frente   ambiguidade, ao sentimentalismo, ao drama e ao individualismo desse Romantismo que, envolto no obscurantismo e no horror do ideal "Sublime", fez-se sentir dentre os quadros postos em movimento por Ambrosio.

Dessa maneira, enunciamos, em tal criação, a repercussão de uma temática centrada na natureza, em sua ferocidade e autonomia. São, segundo as redações de Goldstein (1979, p. 230-232), Malley (1996, p. 1-6) e Daly (2011, p. 255-257), caracterizações igualmente propagadas no âmago da produção literária do século XIX. Dessa maneira, constatamos a criação de um imaginário tangente às questões da mutabilidade dos meios naturais, reverberando   época em tratados questionadores sobre a morte

física, tal qual no horror ao falecimento súbito. Portanto, a aparição do vulcão faz-se um mote essencial dentre tais produções, decorrendo em narrativas ora de enfoque cristão, proclamador de uma nova era, ora de preservacionismo arqueológico. Mais substancialmente, porém, se faz presente a tese de Daly (2011, p. 257) sobre a “experiência-mercadoria” entre as destruições vesuvianas, trespassadas por estéticas pompeianistas e por transposições a percepções materialistas acerca da destruição ocasionada por sua ação.

Para além desses pontos, vale destacar como haveria uma preocupação paisagística dentre as próprias artes romanas, como nos demonstram Ling (1991, p. 142-167) e Charles-Picard (1968, p. 98-99). Partindo das premissas formuladas quanto às decorações das construções das cidades submergidas pela lava, deferimos como

a preferência por um assunto, ou a combinação de um número de temas pictóricos na decoração de construções públicas e privadas, nos fornece entendimentos sobre as alterações das atitudes éticas e religiosas dos pompeianos ao longo do tempo (DESCOUDRES, 2007, p. 13, tradução nossa)⁶.

Por essa apreensão, compreendemos como os aspectos das vivências romanas, expressos ostensivamente em suas artes decorativas, podem vir a ser analisados em suas (re)apropriações pela produção filmica. Nesta esfera, optamos por constituir como recorte documental os afrescos do Templo de Ísis, escavados e conhecidos já no século XVIII. Com essa escolha, nos concentramos em como os Quatro Estilos artísticos pompeianos, conceituados por primeira vez com Mau (1902) e recolocados por Charles-Picard (1968, p. 94-97) e Ling (1991, p. 1-3),

⁶ Do inglês, no original: “*preference for a particular subject-matter, or the combination of a number of pictorial themes in the decoration of private and public buildings, give us insights into the changing ethic and religious attitudes of Pompeians through time*”.

fundamentaram-se em aliança com um romantismo⁷ das artes pictóricas antigas e mostraram-se recepcionados no filme.

Em consequência disso, encontramos uma expressividade fantasiosa entre as pinturas idílicas e campestres, sincronicamente ao afirmado por De Franciscis (1965, p. 4-5). Frente a isso, segue-se a significância dos panoramas paisagísticos, segundo Ling (1991, p. 149-153), entre os desejos por um ilusionismo de exterioridade e a aliança com elementos narrativos mitológicos. Nessa linha, então, é que refletimos sobre a composição visual da película, apercebendo a prefiguração de uma estética romântica, tanto em semelhanças romanas quanto oitocentistas, nos planos de fundo dos esquemas cinematográficos, à ilustração do caso cênico reproduzido na Imagem 1.

Imagem 1 – Depois de um dia de trabalho, Nídia volta à casa (tradução nossa, 09:04)



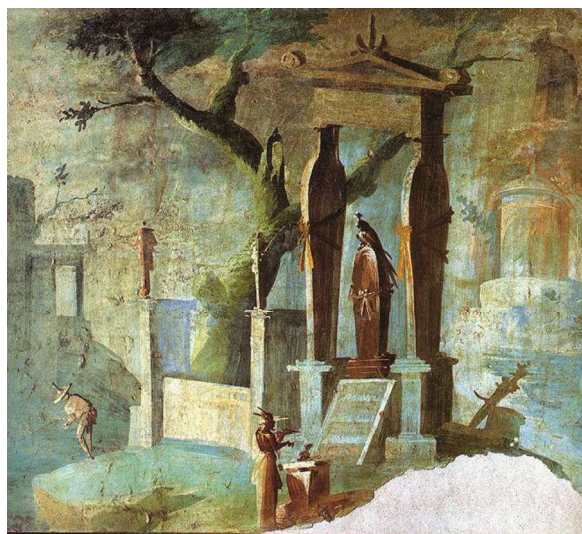
FONTE: *GLI Ultimi Giorni di Pompei* (1913).

Notamos, nesta cena, uma primeira aproximação para com o mundo natural, constituída a partir de uma sensação de melancolia e sentimentalismo, cujas impressões residem afastadas, nesse momento, do

⁷ “Romantismo”, “classicismo” e “impressionismo” são termos conceituados na obra de Charles-Picard (1968). Por esses vocábulos, o especialista em história da arte aproxima seus leitores a terminologias que se adequam às relações artísticas romanas a partir de uma compreensão atual sobre suas principais características. Para isso, define os padrões clássicos a partir dos modelos racionais de Augusto, sendo contrapostos aos ideais teatrais, dramáticos e fantasiosos dos limites românticos/impressionistas.

horror para com a imprevisibilidade do meio natural. Com isso, contemplamos uma semelhança com a corrente impressionista das pinturas sacro-idílicas. Manifestantes da primazia do elemento humano em suas composições, ao passo que a “mágica do Oriente, o romance dos idílios rústicos ou as luxuosas *villas* contemporâneas, era sempre enfocada sobre o homem e seu trabalho” (LING, 1991, p. 147, tradução nossa)⁸, são elas encontradas em meio aos afrescos do Templo de Ísis em Pompeia. Dessa maneira, por comparações entre a cena e uma das artes parietais encontradas nos espaços de culto pompeiano (Imagem 2), notamos como tal repercussão romântica sobre as paisagens naturais são fundantes ao filme.

Imagem 2 – Afresco que representa uma ilha com pequeno templo contendo o sarcófago de Osiris e um sacerdote oficiante, encontrado no *Ekklesisterion* do Templo de Ísis em Pompeia, está exposto no *Museo Archeologico Nazionale di Napoli*⁹ (tradução nossa, inv. 8570)



FONTE: *CATALOGUE of the Museo Archeologico di Napoli* (2022).

⁸ Do inglês, no original: “*the magic of the East, the romance of rustic idylls or the luxury contemporary villas, was always focused upon man and his works*”.

⁹ Do italiano, no original: “*L’affresco che ritrae un Isolotto con tempietto contenente il sarcofago di Osiride e sacerdote officiante (qui il particolare), rinvenuto nell’Ekklesisterion del Tempio di Iside a Pompei, è esposto nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli*”.

Ademais, apreendemos a colocação de elementos da natureza em um segundo plano, perpetuando o privilégio pela centralização das figuras humanas das artes romanas (LING, 1991, p. 147). Sendo assim, em uma linha receptiva de alocação de seus componentes visuais, sublinhamos a perpetuidade de uma aura sentimentalista e onírica nos enquadramentos cinematográficos, revelando uma harmonia entre indivíduo e natureza.

Em um segundo momento, nos direcionamos às ilustrações antigas de jardins entre os edifícios de Pompeia, pontualmente trabalhadas por Ling (1991, p. 149-153). Em mesma proporção analisadas por Charles-Picard (1968, p. 47-60), são tais representações atreladas a retratos paradisíacos e de fertilidade, consolidando-se, em concordância com o autor, por uma de sonho e de escape psicológico em contextos sociais conflituosos. Tal qual, jardins são apropriados pela cenografia de Ambrosio, os quais, reiterados em uma estética romântica sobre a natureza sublime, parecem subentender momentos de escapismo antes do terror vindouro (Imagens 3 e 4).

Imagem 3 – Rosa de gratidão¹⁰ (tradução nossa, 17:35)



FONTE: *GLI Ultimi Giorni di Pompei* (1913).

¹⁰ Do italiano, no original “*Rosa di gratitudine*”.

Imagem 4 – Um amor...¹¹ (tradução nossa, 38:00)



FONTE: *GLI Ultimi Giorni di Pompei* (1913).

Assim, os signos de uma calmaria nas experiências dos habitantes de Pompeia nos revelam, por contraposição, a eminência da dualidade da natureza. Afinal, de súbito, estaria o Vesúvio rompendo com esses ideais harmônicos, deixando transparecer o desalinho do mundo natural, rebelde, irracional. Tal qual as considerações acima citadas de Facos (2011, p. 78-85), seria essa uma perspectiva inerente ao pensamento artístico romântico dos oitocentos. Desse modo, confluí-se a narração com o moralismo prefigurado em Bulwer-Lytton (1834), fundamentando ao filme uma concepção de erupção “purgativa”, submetida a um ser superior para a recolocação do estado de natureza sobre a região (GOLDSTEIN, 1979, p. 232-236). São, pois, dois os momentos no romance que reforçam tal concepção acerca da imprevisibilidade natural, encontrados nos seguintes excertos:

[...] Acima de tudo, emergiu a cúpula encoberta de nuvens da Pavorosa Montanha, com sombras, agora escuras, agora luminosas, traíndo as musgosas cavernas e pedras poeirentas, as quais testemunharam as conflagrações passadas, e podem haver profetizado –

¹¹ Do italiano, no original: “Un amore...”.

mas o homem é cego – o que estava por vir! (BULWER-LYTTON, 1905, p. 168, tradução nossa)¹².

A subitaneidade de tempestades no clima é algo quase preternatural, e pode bem sugerir a precoce superstição da noção de agência divina (BULWER-LYTTON, 1905, p. 266, tradução nossa)¹³.

Destarte, para além da própria erupção, tormentas e indícios de atividade vulcânica são parte desse discurso que acata a natureza como ente imprevisível e violento. Imagetivamente, a criação italiana as coloca em cenas que reproduzem essas passagens. A primeira delas, representante da tempestade que abala a cidade dias antes do desastre (Imagem 5), apoia-se na força natural que guia Ione e Glauco à gruta da maga, personagem responsável por amaldiçoar o herói e, assim, incitar o clímax de sua história com uma loucura vindoura.

Imagem 5 – A tempestade¹⁴ (tradução nossa, 42:45)



FONTE: *GLI Ultimi Giorni di Pompei* (1913).

A outra aparição, e talvez mais emblemática, reside na exibição da erupção do vulcão. Encarada como uma *sensation scene*, notamos sua

¹² Do inglês, no original: "Above all, rose the cloud-capped summit of the Dread Mountain, with the shadows, now dark, now light, betraying the mossy caverns and ashy rocks, which testified the past conflagrations, and might have prophesied – but man is blind – that which has to come!"

¹³ Do inglês, no original: "The suddenness of storms in the climate is something almost preternatural, and might well suggest to early superstition the notion of a divine agency"

¹⁴ Do italiano, no original: "La tempesta".

inserção em uma tradição de criações fomentadoras de visualidades vulcânicas nos palcos, consoante aos estudos de Daly (2011, p. 257-262), Romero-Recio (2010, p. 230-235) e St. Clair e Bautz (2012, p. 371-375). Neste programa representativo, destacamos a presença do ideal do sublime romântico com a propagação de seus elementos de perigo e de horror. Dessarte, a cena em que o Vesúvio age por sua vontade, como um suposto punidor de uma “degenerescência” que afetaria a cidade, acaba por abordar a autonomia da natureza em um impacto estético e visual próprio – como o filtro vermelho aplicado à película (Imagem 6). Por esse modo, relata visualmente a emoção singularmente suscitada pelo romance vitoriano:

A horrível noite precedente da forte alegria do anfiteatro afastou-se sombriamente, e irromperam-se OS ÚLTIMOS DIAS DE POMPEIA! O ar estava atipicamente calmo e abafado; uma névoa fina e soturna subia entre os vales pelos côncavos dos extensos campos da Campânia. Mas ainda foi comentado pelos primeiros pescadores com surpresa que, apesar da quietude da atmosfera, as ondas do mar estavam agitadas, e parecia, como estava, correr perturbada da costa. [...] Longe, o esboço das colinas fazia subir vapores, e mesclavam-se com os matizes do céu da manhã. A nuvem que havia descansado por tanto tempo sobre a crista do Vesúvio havia desaparecido repentinamente e sua fronte arrogante olhou sem suas carrancas para a bela cena abaixo (BULWER-LYTON, 1905, p. 450-451, tradução nossa)¹⁵.

Imagem 6 – A destruição de Pompeia¹⁶ (tradução nossa, 01:21:12)

¹⁵ Do inglês, no original: “*The awful night preceding the fierce joy of the amphitheatre rolled drearily away, and grayly broke forth the dawn of THE LAST DAY OF POMPEII! The air was uncommonly calm and sultry; a thin and sull mist gathered over the valleys and hollows of the broad Campanian fields. But yet it was remarked in surprise by the early fishermen, that, despite the exceeding stillness of the atmosphere, the waves of the sea were agitated, and seemed, as it were, to run back from the shore. [...] Far in the distance the outline of the circling hills soared above the vapours, and mingled with the changeful hues of the morning sky. The cloud that had so long rested over the crest of Vesuvius had suddenly vanished, and its rugged and haughty brow looked without a frown over the beautiful scenes below*”

¹⁶ Do italiano, no original: “*La distruzione di Pompei*”.



Fonte: *GLI Ultimi Giorni di Pompei* (1913).

E é, com essa trilha narrativa que, enfim, “A revolução da Natureza dissolveu seus terrores mais luminosos bem como seus nós mais habituais” (BULWER-LYTTON, 1905, p. 508, tradução nossa)¹⁷.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluimos como a natureza é observada, tal qual o apresentado no decorrer deste artigo, como um aspecto fundamental para as evocações do passado romano nas produções artísticas contemporâneas, sejam elas literárias, pictóricas ou cinematográficas. Entretanto, tais recepções não se fizeram pura e simplesmente de maneira autônoma, mas sim imbricando-se em uma teia de relações que fazem com que a cultura material das cidades romanas, o romance e as pinturas pompeianistas do século XIX estejam em constante ligação n’ *Os Últimos Dias de Pompeia* de Ambrosio (1913). Tal conexão, a sua vez, fomenta a criação de uma narrativa romântica sobre a perpetuação dos padrões naturais na composição fílmica de Ambrosio, em consonância com o exposto dentre suas cenas e criações sobre o passado pompeiano. Desse modo, compreendemos como a ação do Vesúvio vem a exercer papel fulcral na

¹⁷ Do inglês, no original: “*The revolution of Nature had dissolved her lighter terrors as well as her wonted ties*”

tecedura dessa narrativa, fazendo com que o povo que habita suas faldas esteja à mercê de suas vontades imprevisíveis.

Ainda assim, adentramos em um discurso que se apropria dessa imprevisibilidade do mundo natural, essencial para a formulação da estética romântica aos oitocentos, para a fundamentação e reiteração de uma percepção providencialista dos desastres vulcânicos. São eles, afinal, encarados no seio da produção cinematográfica como mecanismos para a purgação dos males enfrentados em terras romanas. Por consequência, notamos, aqui, como o passado romano adquire potencial para uma apropriação nacionalista, ao passo de o Vesúvio servir, a essa história, como um motor que permite um suposto “melhoramento” da região, propiciando, assim, o desenvolvimento progressivo da história italiana sob a concepção fílmica. Por essa maneira, nos situamos perante uma produção que, ao aliar percepções românticas a ideais de natureza e de romanidade, adquire matizes discursivos que devem ser criticamente assistidos, ao passo de servirem à exaltação de uma nação em suas particularidades contextuais: a Itália de 1913.

FONTES

GLI Ultimi Giorni di Pompei. Direção: Eleuterio Rodolfi. Turim: Società Anonima Ambrosio, 1913. 1 filme (107 min), mudo, legenda, p&b, 35 mm.

BULWER-LYTTON, E. *The Last Days of Pompeii*. London: Thomas Nelson & Sons, 1905.

MAU, A. *Pompeii. Its life and art*. New York: Macmillan, 1902.

CATALOGUE of the Museo Archaeologico di Napoli. L'affresco che ritrae un Isolotto con tempietto contenente il sarcofago di Osiride e sacerdote officiante, rinvenuto nell'Ekklesisterion del Tempio di Iside a Pompei, e esposto nel Museo Archaeologico di Napoli (inv. 8570). 2022. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeii_-_Temple_of_Isis_4_-_MAN.jpg. Acesso em: 02 out. 2022.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BREWSTER, B.; JACOBS, L. *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

CHARLES-PICARD, G. *Roman Painting*. Norwalk: New York Graphic Society, 1968.

CINEMATECA BRASILEIRA. Os Últimos dias de Pompeia. In: JORNADA BRASILEIRA DE CINEMA SILENCIOSO, V, 2011, São Paulo. *Catálogo...* São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2011. p. 50.

DALY, N. The Volcanic Disaster Narrative: From Pleasure Garden to Canvas, Page and Stage. *Victorian Studies*, v. 53, n. 2, p. 255-285, 2011.

DE FRANCISCIS, A. *La Pittura Pompeiana*. Firenze: Sadea, 1965.

DESCOEUDRES, J. P. History and Historical Sources. In: DOBBINS, John J.; FOSS, Pendar W. (Ed.). *The World of Pompeii*. New York: Routledge, 2007. p. 9-27.

FACOS, M. *An Introduction to Nineteenth-Century Art*. New York: Routledge, 2011.

GOLDSTEIN, L. *The impact of Pompeii on the literary imagination*. *The Centennial Review*, v. 23, n. 3, p. 227-241, 1979.

HARDWICK, L. *Reception Studies*. New York: Cambridge University Press, 2003.

LING, R. *Roman Painting*. New York: Cambridge University Press, 1991.

MALLEY, S. C. *Nineteenth Century Archaeology and the Retrieval of the Past*. Carlyle, Scott, Bulwer-Lytton, Pater and Haggard. 1996. 288f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculty of Graduate Studies, Department of English, University of British Columbia, 1996.

MICHELAKIS, P.; WYKE, M. *Introduction: silent cinema, Antiquity and 'the exhausteess urn of time'*. In: _____. *The Ancient World in Silent Cinema*. Nova York: Cambridge University Press, 2013. p. 1-24.

ROMERO-RECIO, M. *Pompeya: Vida, muerte y resurrección de la ciudad sepultada por el Vesubio*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2010.

ROSENSTONE, R. *A História nos filmes, os filmes na História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SAID, E. W. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ST CLAIR, W.; BAUTZ, A. *Imperial decadence: the making of the myths in Edward Bulwer-Lytton's The Last Days of Pompeii*. *Victorian Literature and Culture*, n. 40, p. 359-396, 2012.

WINKLER, M. M. *Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light*. New York: Cambridge University Press, 2009. p. 20-69.

WYKE, M. *Projecting the past: Ancient Rome, Cinema and History*. Nova York/Londres: Routledge, 1997.