



RELICI

DESASTRE NO FILME HISTÓRICO: O MELODRAMA DE POMPEIA¹

DISASTER IN HISTORIC FILMS: THE MELODRAMA OF POMPEII

Suellyn Emerick²

Rodrigo Bastos Cunha³

RESUMO

Filmes históricos de ficção que retratam desastres naturais ocorridos ao longo da existência humana possuem um forte apelo público; no entanto, são pouco estudados. Assim, neste artigo buscamos discutir sobre mudanças nas representações no cinema do desastre da antiga cidade de Pompeia ao longo dos anos e discorrer sobre a sua relação com os códigos e a estética do filme melodramático. Para tanto, foram feitas análises descritivas de três filmes, apoiando-nos em artigos publicados por pesquisadores do gênero. Pontos destoantes entre os filmes foram identificados; entretanto, é notável que a fórmula melodramática e a preocupação com o desenvolvimento de novas técnicas cinematográficas são fatores de peso que proporcionam aos filmes históricos de desastre uma longa existência.

Palavras-chave: cinema, história, melodrama, Pompeia.

ABSTRACT

Historical fiction films depicting natural disasters that have occurred throughout human existence have a strong public appeal; however, they are underexplored in temporal aspects. Thus, in this article, we aim to discuss changes in cinema representations of the disaster of the ancient city of Pompeii over the years and delve into its relationship with the codes and aesthetics of melodramatic film. So, we conducted descriptive analyses of three films, based on articles published by gender researchers. Discrepancies among the films were identified; however, it is noteworthy that the melodramatic formula and the concern about the development of new cinematic

¹ Recebido em 07/03/2024. Aprovado em 17/03/2024. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.10909739

² Universidade Estadual de Campinas. suellyn.emerik@gmail.com.

³ Universidade Estadual de Campinas. rbcunha@unicamp.br.



RELICI

techniques are significant factors that contribute to the enduring presence of historical disaster films.

Keywords: cinema, history, melodrama, Pompeii.

INTRODUÇÃO

Segundo Napolitano (2022, p. 13), “todo filme é um filme histórico”. De fato, os filmes reproduzem, independentemente do gênero e ainda que sem intenção, o momento histórico-social em que são produzidos, tornando-se, portanto, passíveis de análise por parte dos historiadores (MORETTIN, 2003). No entanto, alguns filmes se dedicam inteiramente a recriar momentos históricos reais, em obras ficcionais, historicamente acuradas ou não. Ao delimitar o conceito, Napolitano (2022, p. 13) afirma que o filme histórico “se configura a partir de uma mediação da narrativa fílmica com dois elementos específicos do conhecimento sobre o passado: a memória social e a historiografia (canônica ou revisionista) sobre o tema histórico que lhe serve de fábula”. O pesquisador também segue a premissa de que o filme histórico

é um “gênero narrativo transversal”, posto que sua narrativa pode ser construída a partir de gêneros cinematográficos convencionais, como o drama, a comédia, a aventura ou mesmo para além dos limites narrativos e convencionais do gênero, como nos casos dos filmes ditos “autorais” (NAPOLITANO, 2022, p. 13).

Os filmes históricos que buscam representar tragédias e desastres ocorridos ao longo da História praticamente inauguraram o cinema, sendo detentores de uma chamada “fórmula de sucesso” que atrai as pessoas desde 1901, data em que o primeiro filme do gênero foi lançado, *Fire!*, de James Williamson. Filmes de desastre, principalmente quando se encaixam em um contexto histórico épico e aventureiro, possuem fortes características melodramáticas. Conforme indicado por Napolitano, os filmes históricos mais comuns

foram aqueles que se alimentaram da tipologia dos gêneros clássicos do cinema: comédia, melodrama, aventura. No interior destas matrizes é



RELICI

possível verificar uma grande quantidade de combinatórias, derivações e hibridismos ao longo da história do cinema, fazendo surgir novos gêneros (ex. musical ou ficção científica). Portanto, o filme histórico é sobretudo, uma temática de gênero transversal, ainda que o melodrama espetacular esteja em seu DNA (NAPOLITANO, 2022, p. 17).

O melodrama, apontado por Napolitano como uma das fontes que alimentaram os filmes históricos, é um gênero teatral que nasce no turbulento cenário da Revolução Francesa, associado a um processo que Bragança (2007) chama de “dessacralização do mundo”, situado entre o fim da tragédia e o crescimento do Romantismo. Dentro deste contexto revolucionário e de “crise em relação às instituições políticas e religiosas que organizavam a sociedade” (VALENTE, 2008, p. 18), o melodrama surge como uma “função reguladora, ao encenar uma pedagogia do bem e do mal baseada em princípios supostamente universais” (VALENTE, 2008, 18). Característica que, de certa forma, já estava presente na tragédia grega da antiguidade.

Ao longo da história do melodrama, pode-se observar que o gênero é reanimado e renovado sempre que necessário, em momentos de necessidade, em períodos de “crises sociais e nacionais, nos momentos em que os valores se redefinem e que se reencontra o gosto pelas oposições fortes e a necessidade de uma criação mítica e compensatória” (THOMMASSEAU, 2005, p. 136). Com sua origem no teatro, os códigos melodramáticos também foram empregados em outras formas de arte, como na literatura e, já no século XX, no cinema. Segundo Thommasseau,

desde o começo do século, é no cinema, novo mestre da ilusão visual, do espaço e do tempo, que o melodrama encontrará um novo vigor. O cinema, com efeito, desde seus primeiros filmes, retomará os grandes sucessos do gênero [...] reencontramos, assim, os prolongamentos da estética melodramática nos filmes de espionagem, de capa e espada e sobretudo nos *westerns* que retomam para si os efeitos, os estereótipos e a tipologia do gênero (THOMMASSEAU, 2005, p. 136).



RELICI

Antes visto apenas como um gênero de excessos, o melodrama passou a ser encarado com mais seriedade a partir dos estudos do professor de literatura Peter Brooks (1984). O autor traz novas reflexões sobre as relações entre o gênero e a indústria cultural, e defende que o melodrama não deve ser apenas caracterizado como um gênero que existe apenas para manipular o sentimento da plateia, mas que possui um importante papel na cultura popular, se adequando perfeitamente aos novos tempos e às exigências de seu público.

Para Brooks, o melodrama apresenta todo esse vigor porque é algo mais do que um gênero dramático de feição popular ou receituário para roteiristas. É a forma canônica de um tipo de imaginação que tem manifestações mais elevadas na literatura, até mesmo na fatura de escritores tomados como mestres do realismo — Balzac, Henry James. Permeando o alto e o baixo, tal imaginação é, para o autor, uma feição quase onipresente da modernidade, em que cumpre uma função modeladora capaz de incidir sobre as mais variadas formas de ficção (XAVIER, 2000, p. 84).

A partir de Brooks, os estudos sobre melodrama que partem de uma abordagem mais complexa sobre o gênero se desenvolveram, mas dentro de um contexto histórico-socio-cultural, que procura valorizar produções voltadas para o consumo popular. Bragança (2007) explica que as atuais aproximações ao melodrama refletem um movimento de crescimento no “interesse pelas formas da cultura popular, representada na literatura pelos romances policiais, de ficção científica, os romances sentimentais, refletidos também no estudo de gêneros cinematográficos” (BRAGANÇA, 2007, p. 29) que geralmente estão relacionados ao entretenimento das massas.

Isto posto, pretendemos analisar filmes históricos que retratam a tragédia vivida pela antiga cidade de Pompeia, e traçar as relações entre estes e o gênero do melodrama, através de seus principais códigos. Atentamos para o fato de que existem diversas maneiras de se analisar um filme histórico, sendo que a mais comum delas consiste em apontar as discrepâncias existentes entre história real e narrativa



RELICI

ficcional. No entanto, Napolitano lembra que essa abordagem, ainda que persistente, não é a mais adequada:

O fetiche do naturalismo e da fidelidade pode esconder as armadilhas na relação entre filme e história. O anacronismo, a fantasia contrafactual, a invenção em nome das licenças poéticas, obviamente, devem ser apontados pelo historiador, mas não como “falhas” de um determinado filme histórico, mas como elementos constitutivos do jogo de representações, convenções de gênero e intervenção no conhecimento historiográfico que o filme propõe (NAPOLITANO, 2022, p. 16).

Além disso, ainda que um filme pretenda ser o mais fiel possível aos acontecimentos que pretende reproduzir, devemos lembrar que o filme histórico “é sempre uma representação, carregada não apenas das motivações ideológicas dos seus realizadores, mas também de outras representações e imaginários que vão além das intenções de autoria, traduzindo valores e problemas coetâneos à sua produção” (NAPOLITANO, 2007, p. 65). Por isso, em nossa análise, não pretendemos avaliar a qualidade histórica de cada obra, mas sim, verificar como são feitas as representações do passado da cidade dentro da chave melodramática, assim como pontuar as mudanças em suas caracterizações ao longo dos anos.

A DETRUIÇÃO DA POMPEIA HISTÓRICA

A antiga Pompeia foi uma pequena cidade pertencente ao Império Romano que teve seu fim de maneira trágica em 79 d.C. Era considerada uma cidade pequena e provinciana, porém próspera, com certa importância comercial. Calcula-se hoje que a população de Pompeia variava entre 6,4 e 30 mil pessoas (BERAD, 2010), levando-se em consideração a separação entre espaço urbano e rural. Pesquisadores estimam que a cidade tenha surgido durante a chamada Idade do Bronze (entre 3.000 e 1.200 a.C.). Era localizada próximo ao Mar Mediterrâneo e aos pés do Monte Vesúvio. Hoje, suas ruínas se encontram a apenas 22 km da cidade de Nápoles, na Itália. As primeiras escavações arqueológicas ocorreram no século XVIII e, desde então, os



RELICI

estudos sobre a cidade nunca cessaram. Pompeia vivia o seu auge quando o Monte Vesúvio acordou.

O Monte Vesúvio é um vulcão do tipo estrato, que é facilmente reconhecido pelo seu cone vulcânico proeminente, construído por vários estratos ou camadas de lava endurecida, atingindo 1.200 metros de altura. Sua lava é do tipo riolítica (ácida), o que indica que possui alta viscosidade e pouca fluidez. Vulcões desse tipo tendem a causar enormes explosões ao entrarem em erupção, pois a lava viscosa entope as saídas das chaminés vulcânicas, levando a um aumento da pressão interna. Toda essa potência foi conhecida por Pompeia ao amanhecer do dia 25 de agosto de 79 d.C. (BERAD, 2010). Assim que explodiu, Vesúvio lançou imensas pedras vulcânicas sobre a cidade e esse foi apenas o começo. Quando um fluxo piroclástico atingiu a cidade a uma velocidade de centenas de quilômetros por hora, não haveria mais como correr. Fluxo piroclástico ou nuvem piroclástica é como chamamos a mistura de detritos, gases e cinzas expelida por um vulcão. Sua temperatura pode variar de 300 a 800°C. Ela vem como uma avalanche, depositando esses detritos, formando espessas camadas de cinza, que encobrem tudo o que ali antes existia. Até hoje, 1.300 vítimas foram contabilizadas.

Não é incomum que cidades sejam destruídas por vulcões. No entanto, a popularidade de Pompeia talvez esteja relacionada à poderosa imagem de seus mortos, congelados no tempo. Os corpos dos que ali viviam se deterioraram, mas deixaram para trás o seu contorno vazio entre as camadas de cinzas, que mais tarde seriam preenchidos com gesso pelos arqueólogos (BEARD, 2010). A inteligente técnica nos revela o exato momento da morte dos habitantes da cidade. Pessoas foram encontradas agarradas a árvores, que talvez tenham escalado na tentativa de fugir do fluxo de lava. Alguns foram encontrados dormindo, outros abraçados ao que tinham de mais valor: joias, amantes, crianças. Vesúvio imortalizou tudo, as roupas



RELICI

que vestiam, suas posições de fuga, suas expressões de horror. É um cenário de verdadeiro desespero. Esses corpos tornaram-se alvo do voyeurismo e curiosidade mórbida das pessoas, transformando Pompeia em um dos sítios arqueológicos mais visitados do mundo, recebendo por volta de 2 milhões de visitantes ao ano.

DA LITERATURA ÀS TELAS: AS MUITAS POMPEIAS

Os primeiros filmes sobre Pompeia são amplamente baseados no livro ficcional *The Last Days of Pompeii*, publicado em 1834 pelo britânico Edward Bulwer-Lytton. No livro, a grande erupção do Vesúvio, na verdade, é utilizada como pano de fundo em uma obra que retrata a vida na antiga cidade e explora os relacionamentos e conflitos humanos dias antes da tragédia. O livro fez grande sucesso em sua época e, muitos anos depois, foi adaptado ao cinema.

A primeira versão de que se tem registro é um curta de 1900 (fita desaparecida), dirigido pelo inglês Walter R. Booth. A iniciativa de levar a história à grande tela abriu caminho para uma interminável lista de produções audiovisuais sobre o tema. Os italianos tomam conta das próximas quatro versões, sendo que todas elas possuem o mesmo título: *Os últimos dias de Pompeia*. A primeira é de 1908, dirigida por Luigi Maggi; em seguida, outras duas versões são lançadas em 1913, uma dirigida por Mario Caserini e a outra por G. Vidali e Pasquali; a quarta versão italiana é de 1926, pelo olhar de Carmine Gallone. Hollywood lança a sua primeira versão em 1935, também chamada de *Os últimos dias de Pompeia*, dirigida por Ernest B. Schoedsack. Então, em 1950, mais um filme de mesmo nome surge, dessa vez, uma produção franco-italiana de Marcel L'Herbier e Paolo Moffa. A Itália retoma o interesse pela cidade em 1959 com a produção de *Os últimos dias de Pompeia* dirigida pelo famoso diretor Sergio Leone, contando com a estrela americana Steve Reeves no elenco. A partir de então, as produções sobre a cidade foram sendo



RELICI

lançadas aos montes, sendo a mais recente de 2014, *Pompeia*, dirigida por Paul W. S. Anderson.

Partindo do cinema para a TV, Pompeia passou a ser tema para seriados e documentários. A cada nova descoberta sobre suas ruínas, um novo documento audiovisual é realizado. Atualmente, existem mais de 100 produções sobre Pompeia cadastradas nos sistemas de bancos de dados de filmes, como o *The Movie Data Base* (TMDB).

RESENHAS DOS FILMES

Pensando em uma maior abrangência temporal, optamos por analisar três obras lançadas em momentos bem diferentes do cinema: a primeira pertencente à era muda, *Os últimos dias de Pompeia* (1908); a segunda, um clássico italiano, *Os últimos dias de Pompeia* (1959); e a terceira, mais atual e já pertencente à era dos efeitos visuais digitais, *Pompeia* (2014). Assim, neste ponto do artigo, os filmes escolhidos serão resumidos, a fim de auxiliar àqueles que nunca os assistiram, no entendimento da análise que virá em seguida.

A trama do filme mudo de 1908 é simples e possui cinco personagens principais: Glaucus, o jovem patricio; Ione, a noiva grega de Glaucus; Apaecidis, o irmão de Ione; Arbaces, o mais alto sacerdote do Templo de Isis; e Nydia, a escravizada cega. A jovem Nydia é uma vendedora de flores, que apanha regularmente de seu mestre. Glaucus, um jovem rico e bondoso, se sensibiliza com a vida da moça e a compra. Tomada por gratidão, ela se apaixona por seu novo mestre, que, no entanto, já é noivo de Ione. Sofrendo em silêncio, Nydia pede ajuda para Arbaces, sem saber que este também ama Ione em segredo. Arbaces diz a Nydia que possui uma espécie de “poção do amor”, e pede que a moça consiga que Glaucus beba a poção; assim, ele se apaixonará por ela. Na verdade, a poção é um veneno



RELICI

que enlouquece Glaucus. Arbaces aproveita a situação e tenta sequestrar Ione, mas é impedido por Apaecidis. O sacerdote então mata Apaecidis em uma emboscada e consegue implantar, na cena do crime, Glaucus, que acaba preso por assassinato. Vesúvio acorda, e a destruição da cidade se inicia. Glaucus sai da prisão e, guiado por Nydia, agora arrependida, encontra com Ione. Arcebis morre durante a queda do Templo de Isis. O casal foge da destruição do vulcão pelo mar, enquanto Nydia fica para trás por vontade própria e se afoga nas águas do Mediterrâneo para encontrar a paz.

O filme de 1959 apresenta algumas mudanças em seu roteiro. Aqui, Glaucus é um centurião que retorna à Pompeia depois de um período afastado. Ao chegar em casa, descobre que esta foi saqueada por bandidos mascarados que já vinham aterrorizando a cidade há algum tempo, e que, durante o assalto, seu pai foi assassinado. Os bandidos mascarados costumam deixar a marca de uma cruz nas cenas de crime, para que todos saibam que foram de sua autoria. Para abafar os crimes, Ascanius, o cônsul de Pompeia, ordena que seja feito um festival em homenagem à deusa Isis. Glaucus é convidado para uma festa na casa de Ascanius, onde encontra Ione, filha de Ascanius, e sua escrava cega Nydia. Glaucus é apresentado à Julia, concubina de Ascanius. Julia é pessoa de extrema confiança para Ascanius, alguém a quem ele sempre pede conselhos. Glaucus e Ione estão apaixonados. Arbaces, sacerdote do Templo de Isis, convence a todos de que os crimes que estão ocorrendo na cidade são de autoria dos cristãos. Posteriormente, descobrimos que os criminosos, na verdade, são soldados de Arbaces. Glaucus descobre tudo e tenta conter o sacerdote, mas acaba sendo pego em uma armadilha. O centurião é preso e, na prisão, se encontra com um grupo de cristãos, que incluem Nydia e Ione, que eram convertidas, mas mantinham sua fé em segredo. Julia é pressionada por Ascanius e acaba revelando toda a verdade, dizendo que o plano foi



RELICI

dela desde o início e que Arbaces não era nada além de sua marionete. Júlia explica que quer destruir os romanos por terem matado a sua família e por transformarem-na em uma escrava. Após uma discussão, ela mata Ascanius. Enquanto isso, na prisão, Glaucus consegue se libertar e salva os cristãos. Vesúvio entra em erupção e cidade começa a ser abatida. Muitos morrem, exceto alguns cristãos, como Ione e Glaucus, que fogem em um barco.

O filme mais recente, de 2014, é a versão que mais se distancia da obra literária original, alterando inclusive, os nomes dos personagens principais, suas origens e motivações. A questão religiosa também é deixada de lado, dando espaço à política. O filme inicia com um massacre executado pelos romanos sobre os povos celtas. Um menino vê sua família ser assassinada e, posteriormente, é capturado e vendido por traficantes de escravos. Então, temos uma elipse e o filme nos mostra o menino já adulto, acorrentado a outros escravos rumo à Pompeia. Eis o nosso herói, Milo. Próximo à Pompeia, o jovem conhece Cassia, filha de Severus, governador da cidade. Severus deseja construir melhores habitações para a população, assim como um novo anfiteatro. No entanto, ao mesmo tempo deve curvar-se aos pedidos dos líderes e ricos de Roma, oferecendo-lhes prazeres e divertimentos. Severus é visitado por Corvus, senador de Roma, um homem desprezível, que se encanta por Cassia e exige que ela se case com ele. Obviamente, a moça recusa, o que gera mal-estar entre Severus e o representante de Roma. Milo passa a ser agora um gladiador de Pompeia, e é obrigado a entreter os cidadãos com lutas no anfiteatro. O jovem vê Corvus e o reconhece como o assassino de sua família e seu sentimento de ódio renasce. Corvus percebe a paixão existente entre Cassia e Milo, e o coloca para morrer na arena, juntamente com seu amigo, também gladiador, Atticus. Uma batalha épica entre gladiadores e soldados é travada, mas nesse exato momento, Vesúvio entra em erupção e o caos se inicia. Todos morrem, exceto Cassia e Milo, que fogem



RELICI

em um cavalo. No entanto, uma nuvem piroclástica se aproxima em alta velocidade e Milo sabe que não haverá como fugir. Ele pede que Cassia o beije, a fim de que ela não veja o fim. A nuvem chega, petrificando o casal.

VILANIA, HEROÍSMO E PUREZA: O MORALISMO MELODRAMÁTICO

Quando Edward Lytton escreveu *Os últimos dias de Pompeia*, ele o fez através das lentes de um homem do século XIX e de um político conservador do Parlamento inglês. Dessa forma, imprimiu em seu texto uma imagem negativa sobre Pompeia, relacionando a cidade a um ambiente criminoso, pecaminoso e rodeado de promiscuidade. Ao final do livro, seus personagens acreditam que o despertar de Vesúvio é a “mão divina”, que destrói a “nova Gomorra” como forma de punição. Os sobreviventes do desastre acabam por se converter ao cristianismo, uma metáfora para a “renovação social”.

Maria Wyke, que pesquisou as representações dos romanos da antiguidade no cinema, explica que o romance sobre a história de amor entre Glaucus e Ione tornou-se um relato dominante sobre Pompeia no início do século XX. Embora as produções italianas sejam maioria, Wyke destaca o olhar anglófono para o tema.

A sensacional redescoberta da cidade em meados do século XVIII estimulou o rápido desenvolvimento de uma rede densa e entrelaçada de respostas culturais a este remanescente excepcional da história clássica e da crueldade da natureza. Essa rede, no entanto, foi possivelmente dominada por respostas estrangeiras – especialmente a do autor, Bulwer-Lytton (WYKE, 2019, p. 455, tradução nossa).

No momento em que a obra foi adaptada ao cinema, ela levou consigo toda sua estrutura moral, encaixando-se perfeitamente no tipo de gênero que a absorvia, o melodrama, que possui a moralidade como traço corriqueiro. Bragança cita que,

neste “drama do excesso”, as situações parecem ter, numa primeira leitura, muito pouco a ver com a aparente realidade e muito mais proximidade com um drama interior de consciência caracterizado por um conflito ético que se



RELICI

123

coloca a partir da dualidade maniqueísta bem x mal (BRAGANÇA, 2007, p. 29).

Esse traço maniqueísta é explícito nos três filmes aqui analisados, onde o bem e o mal travam uma luta constante. No primeiro filme, de 1908, Arbaces inicia como vilão e termina como vilão. Glaucus é sempre bondoso. Tão bondoso que salva Nydia. Confia nela a ponto de beber a poção que ela oferece. Ione é sempre pura, alheia a tudo e vítima dos outros, possui pouca expressão no filme. Nydia, por sua vez, possui mais camadas, já que trai Glaucus, mas tudo em nome do amor. Nydia é a personificação da ingenuidade, da vontade e da culpa. A pobre mulher se redime ao final, escolhendo a morte, se tornando uma heroína improvável. É graças a ela que o casal sobrevive. É através de Nydia que alcançamos a pedagogia moral melodramática.

O heroísmo, no filme de 1959, é evidente ao ponto da extravagância. Durante os 105 minutos de narrativa, vemos Glaucus salvar uma jovem de um acidente grave, impedir que um pobre ladrão de pão seja preso, evitar que uma mulher seja estuprada por um soldado pretoriano, lutar contra um jacaré e sair ileso, e arrancar as barras de ferro de sua prisão com as próprias mãos. Aparentemente, o único personagem que Glaucus não consegue deter é o vulcão. Mas seu heroísmo não está restrito à sua força física, pois vem acompanhado de muita nobreza, coragem, e um coração imaculado. Segundo Thommausseau (2005, p. 43) a “característica essencial de todo herói de melodrama é a de ser puro e sem manchas, e de opor às obscuras intenções do vilão uma virtude sem defeitos”. Glaucus é, portanto, a metáfora de um herói civilizador que vai regenerar o tecido social.

Em contrapartida, o vilão Arbaces se assemelha a uma sombra, movendo-se silenciosamente pelos becos escurecidos do templo de Isis. Arbaces é o clássico vilão melodramático, do tipo que contrapõe em tudo à figura repleta de dignidade do herói. A grande surpresa do filme é Júlia, que durante todo o tempo tenta nos fazer acreditar



RELICI

que é uma boa pessoa, quando na verdade é a inimiga. No entanto, Júlia é uma vilã complexa, cheia de camadas, pois é uma mulher traumatizada, possuída pelo ódio que alimenta pelos romanos, que mataram sua família e a transformaram em escrava. A revelação da história de Júlia é o chamado *plot twist*, recurso que caracteriza uma reviravolta no roteiro, trazendo à tona uma grande revelação, e é muito utilizado no cinema melodramático, por proporcionar sentimentos de espanto e de conflito no público, mantendo sua audiência focada. Valente explica que

o modo de excesso do melodrama produz suas consequências também na maneira como a narrativa é estruturada, quase sempre de modo a conduzir a plateia por uma montanha russa emocional e sensorial. Assim, as peripécias chegam a parecer que se sucedem apenas para manter o interesse da audiência permanentemente desperto (VALENTE, 2008, p. 24).

Cabe aqui evidenciar que a versão de 1959 é a única a explorar o sofrimento cristão, muito comum no melodrama. Presa injustamente e condenada à morte, essa pacífica e abnegada parte da população recebe a resposta divina às suas preces de libertação através do despertar do Vesúvio. Quando o vulcão entra em erupção, uma grande confusão se inicia na prisão e eles são soltos. A ocorrência os faz entender que o seu Deus não os abandonou e eles foram salvos pela fé.

A abnegação, o gosto pelo dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento, a humanidade são as qualidades mais praticadas pelo melodrama, juntamente com o otimismo e uma confiança inabalável na Providência; a Providência que ajudará sempre aquele que souber ajudar-se a si mesmo (THOMMASSEAU, 2005, p. 48).

No filme de 2014, o heroísmo de Milo dialoga com outros filmes sobre heróis gladiadores: geralmente caracterizados por homens individualistas, que reencontram o sentido moral da ação através do amor. Entretanto, nota-se que, diferentemente dos outros filmes, a profundidade vilanesca desaparece, sendo Corvus simplesmente mal. O vilão aqui é raso como uma película de água no asfalto. Corvus é movido apenas pelo desejo e pelo poder. Seu personagem foi escrito da forma mais asquerosa



RELICI

possível. O filme não nos fornece um *background* de sua história, ao contrário do que faz com Milo, que encontra motivação na vingança pela morte de sua família e pela sua condição de escravizado. Esse antagonismo marcante faz com que nos sensibilizemos por Milo e que passemos o filme inteiro desejando que Corvus morra. A compaixão que desenvolvemos por Milo já é debatida na *Poética* aristotélica. Bragança explica que, para Aristóteles,

a tragédia está vinculada à ideia de pranto, articulada entre os sentimentos de piedade e temor: piedade ao herói e temor pelo vilão. A relação entre estes sentimentos e estas personagens confere uma organicidade ao texto que garante os códigos de identificação entre obra e público, através do sentimento de autocompaixão (BRAGANÇA, 2007, p. 31).

É interessante pontuar como Milo e Júlia possuem as mesmas motivações e, no entanto, são colocados em lados opostos. O que os diferencia é a forma como escolhem se vingar. Milo é autêntico e faz uso da espada em sua vingança, enquanto Júlia é sorrateira e traidora. Vista como uma mulher rancorosa e ambiciosa em seu plano de vingança, Júlia não carrega adjetivos que combinam com uma heroína. Há muito machismo na construção da personagem, ainda mais levando-se em conta que o filme foi produzido nos anos 1950. Apesar de essa personagem possuir motivos justos que sustentem sua raiva, a Júlia não é dada uma segunda chance.

Ao compararmos personagens das duas primeiras produções aqui analisadas, observamos semelhanças marcantes entre Nydia, Ione e Cassia, sendo elas personagens cheias de pureza e ingenuidade e virtude, propriedades que evidenciam determinada visão sobre a posição da mulher na sociedade.

No melodrama clássico, a mulher é a encarnação das virtudes domésticas [...] A heroína do melodrama é a esposa, mas é, sobretudo, a mãe que algo ou alguém separa dos seus filhos. Belas, bondosas, sensíveis, com uma inesgotável aptidão para sofrer e para chorar, elas sofrem uma dupla submissão, filial e conjugal, e as consequências de atos irreparáveis: maldições paternas, violações, casamentos secretos (THOMMASSEAU, 2005, p. 42).



RELICI

Embora Thommausseau esteja se referindo ao melodrama clássico teatral, popular na Europa entre os anos de 1800 e 1823, tais definições não se afastam muito da concepção da mulher no melodrama moderno, visto que as personagens femininas nos três filmes aqui analisados, se enquadram perfeitamente nessas definições. Entretanto, segundo o autor, foi a partir de 1915 que as “paixões devastadoras e os adultérios femininos” começaram a dividir o espaço com a candura feminina. Neste contexto se encontra Júlia, a única vilã em um universo de heroínas, mas ainda assim, é tão vítima da determinação masculina quanto as outras.

PUNIÇÃO OU REDENÇÃO: A IDENTIDADE DA MORTE

Ser vilão ou herói em um melodrama implica no desfecho de cada personagem ao final do filme, como por exemplo, quem deve morrer e como deve morrer. Geralmente, vilões terminam mortos, e heróis saem ilesos ou, quando morrem, é de forma digna e/ou gloriosa, valendo-se de uma causa maior. Esses destinos infelizes para os bons são bem justificados, já que “o infortúnio da vítima inocente é também uma forma canônica. Na verdade, o melodrama tem sido o reduto por excelência de cenários de vitimização” (XAVIER, 2000, p. 86).

No primeiro filme, de 1908, enquanto Arbaces morre esmagado no Templo de Isis, símbolo da punição pelas mãos divinas, os bons saem ilesos no final, exceto por Nydia, que protagoniza a “morte canônica” indicada por Xavier. Apesar de cometer um deslize, a moça possui uma alma boa e foi enganada, mas não consegue se perdoar e, portanto, se afoga no Mediterrâneo. Na última sequência do filme, seu corpo aparece boiando, envolto em flores. A morte de Nydia é clássica no épico melodramático, já que representa um sacrifício em nome do amor.

Na moral do melodrama, espera-se, de maneira geral, que o Bem sempre vença – reforçando a crença de que o triunfo final pertence àqueles que têm o coração puro. Mesmo que a personagem sofra os piores revezes ao longo da história, é quase certo que a Divina Providência – como um Deus-ex-



RELICI

machina cristão – irá recompensá-la com um destino feliz. Há casos, no entanto, em que o infortúnio espera o protagonista no final da história – e a exceção parece só confirmar a regra, reforçando o efeito moralizante (VALENTE, 2008, p. 19).

Já nos filmes posteriores, não existe jogo de protagonismo, o personagem mal morre mal e o bom assim permanece, ainda que alguns encontrem um final trágico. No longa de 2014, Atticus, amigo de Milo, morre depois de uma intensa luta com um dos soldados de Corvus, e em uma cena épica, levanta o punho, aguardando a chegada da nuvem ardente de peito aberto. A sequência toda é criada para criar gatilhos emocionais no público, que ao logo do filme, estabelece fortes relações de simpatia com o gladiador. Milo e Cassia terminam seus dias com um beijo, mas seu amor alcança a imortalidade entre os petrificados de Pompeia, tornando-se símbolo, monumento para o futuro. É interessante pensar sobre o pessimismo que assola o final desse filme mais recente. O final não utópico, em que absolutamente todos morrem, aparenta ser o reflexo de um “sentimento apocalíptico”, muito comum no cinema de desastre a partir do início do século XXI.

Quanto ao fim reservado aos vilões, na versão de 1959, Arbaces e Julia morrem esmagados por colunas no templo, ao tentarem resgatar as joias roubadas nos assaltos. Não fosse a ganância, poderiam ter saído ilesos. A cena invoca uma forte simbologia de uma vingança executada pelas mãos “divinas”. Na produção de 2014, Milo deixa Corvus acorrentado a uma carruagem, para que o fogo do Vesúvio se encarregue dele. A decisão do roteirista do filme de 1959 de narrar a punição de Júlia e Arbaces através de um esmagamento, e na produção de 2014, a opção narrativa de não sujar as mãos de Milus com o sangue de Corvus, deixando sua morte a cargo do Vesúvio, são escolhas clássicas no melodrama, quando a natureza, parece converter-se em personagem e se volta contra a perversidade. A natureza pune o vilão.



RELICI

Seu fim, após um monólogo no qual eles trazem à luz seus remorsos ou a negritude de sua alma, será mais violento do que o dos precedentes: ocorrerá após um combate, um duelo ou, mais seguidamente ainda, eles serão aniquilados por uma catástrofe natural (THOMMASSEAU, 2005, p. 40).

O DESPERTAR DOS VESÚVIOS: O PAPEL DOS EFEITOS ESPECIAIS E DA ESTÉTICA

O cinema melodramático não se apoia apenas em maniqueísmo e embate moral para conquistar seu público. Os efeitos especiais possuem um ponto de destaque no desenvolvimento dos filmes do gênero, estabelecendo uma relação intrínseca. Segundo Xavier (2000, p. 83), esta “articulação entre melodrama e efeitos especiais é de uma enorme eficácia, pois nos gratifica das mais variadas formas em sua operação de ‘tornar visível’”.

Schenk (2017) cita que assim que o diretor Luigi Maggi lançou o filme de 1908, este tornou-se um sucesso tão grande, que fez com que o gênero se desenvolvesse enormemente. E então, todo filme que veio depois investiu em cenários cada vez maiores e mais extravagantes.

Os filmes posteriores sobre Pompeia foram medidos em relação à impressão que essas cenas criaram. A fórmula em que um enredo culmina de forma espetacular, e sua expressão cinematográfica, usada aqui pela primeira vez em filmes históricos, foi mantida por décadas. As inovações quantitativas e qualitativas no filme de 366 metros de Luigi Maggi e Roberto Omegna ocasionaram, assim como seus sucessores imediatos, uma mudança estética significativa para a história do cinema: a crescente autonomia da visualização no cinema, em oposição à sua dependência da literatura e do teatro. Visualização aqui significa, entre outras coisas, satisfazer o desejo em ver grandes espaços e histórias (SCHENK, 2017, p. 43, tradução nossa).

Quando Bulwer-Lytton escreveu seu livro sobre Pompeia, ele o fez pensando diretamente em seus leitores típicos, cavalheiros e damas ingleses. Portanto, ele inclui um “manifesto desdém pela ‘turba’ pompeiana, a qual, no clímax do romance, rotula como selvagem, sedenta de sangue, supersticiosa, esquecida de autoridade, ‘totalmente ignorante, meio livre e meio servil’” (WYKE, 2019, p. 470, tradução nossa).



RELICI

Entretanto, ao ser adaptada para o cinema pela primeira vez, em 1908, a história perde essas características, e procura conversar com a audiência italiana, inicialmente doméstica (diante do sucesso, posteriormente o filme foi lançado no exterior), dando uma maior ênfase ao espetáculo da destruição.

A relação do melodrama com o espetáculo provém de suas raízes na pantomima, tipo de peça teatral popular na antiguidade romana, que valorizava mais os gestos do que as palavras, investindo em atuações de marcada expressão corporal e danças. Os enredos apoiavam-se em situações exageradas e cômicas. No entanto, incorporações aos cenários foram sendo feitas, engrandecendo os aspectos visuais.

Os recursos cênicos foram enriquecidos pela incorporação de efeitos possibilitados pelas invenções em que a época é pródiga. Por exemplo, as impressões visuais causadas por incêndios, inundações, erupções vulcânicas, por temporais etc., uma vez postas no palco pela engenhosidade de maquinistas e decoradores, vieram exacerbar o gosto do chocante e do patético, potencializando-lhe a impressão (HUPPES, 2000, p. 101).

No caso da história da cidade de Pompeia, podemos pensar que toda essa extravagância se deve ao fato de Vesúvio existir. A erupção do vulcão, que atua como um personagem nos filmes, é o ponto alto da narrativa e seu poder de destruição, essencialmente visual, deve chocar a audiência. Quanto mais pujante for o Vesúvio e quanto mais espetaculares forem as sequências de destruição, melhor.

Em 1908, Maggi optou em não mostrar um vulcão explodindo, mas focou na destruição que ele causa. Quando Vesúvio desperta, a sequência é toda filmada do ponto de vista dos moradores da cidade. A tragédia é representada através de imensas pedras lançadas em direção à cidade, e por colunas, que sustentam suas imponentes construções, se partindo ao meio, esmagando as pessoas que tentam desesperadamente fugir. A fotografia adquire um tom avermelhado, remetendo ao inferno que o Vesúvio projeta sobre a população.



RELICI

Na produção de 1959, algo semelhante ocorre quando as filmagens têm como objetivo mostrar o drama dos cidadãos de Pompeia durante a erupção; no entanto, agora, o vulcão aparece. Porém, ainda está longe de ser um vulcão de fato. Provavelmente pensando em uma opção mais barata, a equipe do filme armou explosivos no topo de uma montanha comum, produzindo um efeito que mais se aproxima de um “show pirotécnico” do que uma erupção propriamente dita.

O ápice da atuação de Vesúvio viria na produção de 2014, por conta da possibilidade de se recriar uma potente erupção vulcânica em segurança, utilizando a computação gráfica. No momento da erupção, os gladiadores estão na arena em uma cena de batalha intensa. Um terremoto avisa o que está por vir, e parte do anfiteatro desaba neste momento. Espessas nuvens de cinzas são lançadas em direção ao céu, encobrem o sol, e transformam a tarde de jogos em noite. A população tenta fugir pelas ruas da cidade, mas as bombas lançadas pelo Vesúvio atingem as casas e as pessoas. O terremoto gera uma onda de choque, criando um tsunami, algo inédito nos filmes anteriores. Até este ponto, o vulcão está apenas iniciando a destruição da cidade, que colapsa de vez com a chegada da nuvem piroclástica. Um verdadeiro espetáculo cinematográfico.

Esta obra também se diferencia das demais por possuir cenas aéreas, que mostram uma visão privilegiada da cidade e do vulcão, deixando bem clara a sua proximidade. O uso de helicópteros para tomadas aéreas é um recurso bastante caro e sempre foi utilizado apenas em grandes produções. Com o aumento da acessibilidade à tecnologia de drones, tomadas aéreas em filmes se tornaram mais comuns. No entanto, suas lentes não são capazes de abarcar uma cidade inteira, por maior que seja a altitude que o equipamento atinja. Portanto, esses problemas passaram a ser resolvidos com a computação gráfica.



RELICI

Paul (2019) aponta para a importância do uso de tomadas aéreas em filmes sobre catástrofes, já que produzem uma sensação de onisciência na audiência, como se adquirissem o “olhar de Deus”.

A vista aérea da cidade cinematográfica incentiva a reflexão sobre a nossa familiaridade com uma cidade antiga, utilizando imagens e técnicas de mapeamento digital e reconstruções de realidade virtual; explora nossa capacidade de obter domínio sobre o passado, privilegiando a onisciência divina em detrimento da imersão que geralmente caracteriza o cinema contemporâneo (PAUL, 2019, p. 274, tradução nossa).

Além dos efeitos especiais, o melodrama faz uso de alguns códigos estéticos que, geralmente, um olhar mais treinado consegue identificar, como uma fotografia admirável, o apelo a uma trilha sonora intensa e por vezes triste, truques de câmera, como o *close-up*, que nos aproximam da dor do personagem, e a câmera lenta, que atua como uma hipérbole do momento melodramático. Todos esses componentes aparecem com maior força no filme de 2014, principalmente durante as sequências de ação e de luta.

A fotografia dessa produção é a que mais se comunica conosco, através de um forte filtro amarelo, muito utilizado nas sequências filmadas no lado urbano da cidade e nas arenas. A forma como o filtro amarelo é utilizado aqui é interessante. O cenário amarelado da cidade nos traz uma sensação de que vemos algo antigo, desgastado pelo tempo. Mas quando o mesmo filtro é utilizado na arena, e associado ao pó arenoso sendo levantado pelas pernas dos gladiadores nas cenas de luta, esse tom amarelo nos remete à aridez daquela região, daquela situação, daquele povo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme de desastre associado a eventos históricos é tão antigo quanto o cinema. Apesar da avançada idade, segue firme e forte em suas realizações e ainda lota as salas de cinema, cativando o público. No caso de Pompeia, é notável pensar



RELICI

que no cinema, Vesúvio a vem destruindo há mais de 100 anos e ainda assim, não nos cansamos de assistir – uma prova da popularidade da cidade italiana e de como ela cativa o nosso imaginário.

Filmes de desastre são, normalmente, profundamente moralistas, sendo o desastre o momento em que as qualidades pessoais dos personagens mais afloram. Também há uma metáfora social, que reflete o momento histórico em que as produções foram realizadas. Enquanto, nos filmes de 1908 e de 1959, o desastre adquire uma função punitiva para os pecados, assim como um gatilho para a regeneração social, através dos bons sobreviventes, no filme de 2014, há uma sensação de apocalipse que devora todos os personagens, bons e maus, como se já não houvesse possibilidade de regeneração.

Ainda que existam alguns pontos nos quais os filmes destoam entre si, em geral eles possuem a mesma fórmula, que lhes garante o sucesso. É notável que parte desse sucesso provém do gênero que absorveu as narrativas históricas sobre desastres desde o início, o melodrama. A preocupação com o desenvolvimento de novas técnicas para o cinema é o que tem permitido ao melodrama a sua longa existência. Diante disso, Xavier (2000, p. 84) pontua bem que a “combinação de sentimentalismo e prazer visual tem garantido ao melodrama dois séculos de hegemonia na esfera dos espetáculos, do teatro popular do século XIX — que já era orgulhoso de seus efeitos especiais — ao cinema que conhecemos”.

REFERÊNCIAS

BEARD, Mary. *Pompeii: The life of a Roman town*. London: Profile books, 2010.

BRAGANÇA, Maurício de. Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada. *Revista ECO-PÓS/UFRJ–Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação*, v. 10, n. 2, jul – dez 2007. Disponível em:



RELICI

133

https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1016/956. Acesso em: 13 ago 2023.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. Nova York: Columbia University Press, 1984.

HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: questões & debates*, v. 38, n. 1, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. Monumentalização e escrita fílmica da história: uma comparação entre Danton e Amistad. In: MORETTIN, Eduardo; CAPELATO, Maria Helena; SALIBA, Elias Tomé; NAPOLITANO, Marcos (Org.). *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 1 ed. São Paulo: Alameda Editorial / História Social-USP, 2007, p. 65-83.

NAPOLITANO, Marcos. Variáveis do filme histórico ficcional e o debate sobre a escritura fílmica da História. *História: Questões & Debates*, v. 70, n. 1, jan/jun 2022. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/81274/45869>. Acesso em: 20 ago 2023.

PAUL, Joanna. Drones over Pompeii: cinematic perspectives on antiquity in the digital era. *Classical Receptions Journal*, 11(3), 274-295, 2019.

SCHENK, Irmbert. The Creation of the Epic: Italian Silent Film to 1915. In: POMEROY, Arthur (Ed.). *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*. New York: Willey, 2017, p. 37-60.

THOMASSEAU, Jean Marie. *O Melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALENTE, Emilia. *O melodrama em Tess: uma análise do filme de Roman Polanski*. 2008. Monografia (Especialização em Análise do Discurso Audiovisual do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 57, p. 81-90, 2000.



RELICI

WYKE, Maria. Mobilizing Pompeii for Italian Silent Cinema. *Classical Receptions Journal*, 11(4), 453-475, 2019.