Temporalidades

Entre resenhas e publicidades: *Os Últimos Dias de Pompeia* (*Società Anonima Ambrosio*, 1913) no Brasil

Entre reseñas y anúncios: *Los Últimos Días de Pompeya* (*Società Anonima Ambrosio*, 1913) en Brasil

Heloisa Motelewski[1]
Mestranda em História
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
heloisamotelewski@gmail.com

Recebido: 13/12/2025
Aprovado: 16/10/2026

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar materiais de periódicos brasileiros referentes ao filme *Os Últimos Dias de Pompeia* (*Società Anonima Ambrosio*, 1913). Para isso, partimos das particularidades de formação de um campo de "crítica" cinematográfica junto às especificidades da própria fase do Cinema Silencioso. Por isso, nosso objetivo é inserir a película no campo das recensões críticas desta fase e, por consequência, entender a sua relação com uma recepção comercial e discursiva dentro de comentários, publicidades e críticas do filme no Brasil. Assim, verificamos as particularidades inerentes ao processo de construção do campo das revisões fílmicas durante esta fase do cinema no Brasil, argumentando acerca das especificidades desses materiais se comparados a épocas posteriores, bem como a constituição de leituras propriamente brasileiras sobre o filme.

Palavras-chave: Cinema Silencioso; Crítica Cinematográfica; Pompeia.

Resumen: Este texto tiene como objetivo analizar a los materiales de periódicos brasileños que se refieren a la película *Los Últimos Días de Pompeya* (*Società Anonima Ambrosio*, 1913). Para esto, partimos de las particularidades de formación de un campo de "crítica" cinematográfica junto a las especificidades del Cine Silente. Luego, nuestro objetivo es contextualizar la película en el campo de las reseñas críticas de esta fase del cine y, por ende, comprender su relación con una recepción comercial y discursiva en comentarios, anuncios y críticas en Brasil. De este modo, observamos las particularidades inherentes al proceso de constitución del campo de revisiones fílmicas durante esta fase del cinema en Brasil, argumentando por las especificidades de eses materialidades en comparación épocas más recientes, así como la formación de lecturas propiamente brasileñas sobre la película.

Palabras clave: Cine Silente; Crítica Cinematográfica; Pompeya.

[1] Bolsista CAPES-DS

Cinema was a blackened enclosure like a tomb; a mysterious necropolis; a silent world that revealed word-images; a phantom preservation of life (Wyke, 2019, p. 469)[2].

Introdução[3]

Desde a invenção do cinematógrafo, se tornou tema comum a antiguidade romana entre filmes, independentemente do contexto histórico e do país em que estas produções cinematográficas foram planejadas e executadas. Esta informação nos foi encontrada ao longo de nossa pesquisa, iniciada ainda na graduação, quando tivemos a oportunidade de estudar sobre a recepção do mundo antigo em *Os Últimos Dias de Pompeia*, uma produção cinematográfica silente da *Società Anonima Ambrosio* (1913). O projeto surgiu de um diálogo com a minha orientadora, que então participava do grupo de pesquisa RIPOMPHEI (*Recepción e Influjo de Pompeya y Herculano en España e Iberoamérica*)[4]. A partir de então, se tornou nosso objetivo compreender a recepção[5] das escavações de Pompeia na América Latina por meio do caso brasileiro. Para isso, realizamos um levantamento de documentos na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, onde encontramos uma série de referências à película entre jornais a partir da data de sua estreia, 1913. Contudo, neste momento de graduação, optamos por restringir a nossa análise às formas de recepção de Pompeia apenas na constituição do discurso cinematográfico, tendo em perspectiva o seu contexto de produção a partir de uma análise da própria película.

Agora, durante minha pesquisa de mestrado, pretendo dar continuidade a esse processo investigativo e chegar, por fim, à recepção de Pompeia no Brasil. Para isto, definimos como corpo documental primário referências de periódicos sobre a película, as quais passam por textos que mesclam ora caráter de resenha, ora matizes publicitários. Essa caracterização mista pode ser encarada como algo que expressa as particularidades do Cinema Silencioso, período da história do cinema em que se germina uma cinematografia especializada e sua crítica. Diante disso, escrevemos este artigo com o objetivo de analisar como esses documentos alimentam uma perspectiva crítica sobre o filme,

[2] Em tradução do inglês para o português: "O cinema era um recinto escurecido como uma tumba; uma necrópole misteriosa; um mundo silencioso que revelava palavras-imagens; uma preservação fantasmagórica da vida". Tradução da autora.

[3] Agradeço ao Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto pelas contribuições à minha pesquisa e pela leitura deste artigo, à ocasião da disciplina de História e Crítica no PPGHIS/UFPR.

[4] Mais informações sobre a pesquisa realizada sobre o grupo podem ser encontradas em: https://humanidadesdigitales.uc3m.es/s/ripomphei/page/inicio_rimpophei. Acesso em: 06 jun. 2025. Depois, o grupo continuou com o projeto, ampliado para estudar outros temas, com o grupo *Antiguedad Modernizada: Grecia y Roma al servicio de la idea de civilización, orden y preogreso em España y Latinoamerica* (ANTIMO). As informações deste grupo podem ser consultadas em sua página do Instagram: https://www.instagram.com/proyectoantimo/. Acesso em: 06 jun. 2025.

[5] Por recepção, entendemos aqui os movimentos fluídos de leituras e releituras que se estabelecem entre passado e presente sobre materiais da Antiguidade, criando e recriando novos discursos sobre este mesmo passado antigo (Hardwick, 2003).

extrapolando os limites de uma publicidade ao manifestar opiniões sobre a sua exibição – ainda que estas perspectivas servissem, também, como propaganda da película.

Com este intuito, dividimos este artigo em três seções. Na primeira delas, nos debruçamos sobre as acima mencionadas especificidades do Cinema Silencioso, explicando como elas influenciaram nossas leituras e abordagens teórico-metodológicas. Depois, nos voltamos para uma rápida descrição do panorama de criação da película estudada, entendendo o seu lugar dentro da cadeia produtiva do cinema italiano da década de 1910. Por fim, apresentaremos nosso conjunto de fontes documentais, a partir das quais analisaremos a chegada d'*Os Últimos Dias de Pompeia* no Brasil, sua recepção e sua crítica entre páginas jornalísticas da época.

Cinema Silencioso e Recepção: Notas teórico-metodológicas para este estudo

As primeiras produções cinematográficas, situadas entre o final do século XIX e início do século XX, são conhecidas por seu caráter silencioso, ainda que fossem, em realidade, acompanhadas por outros tipos de materiais sonoros, performados ao vivo (como orquestras, leituras, comentários, entre outros). Entretanto, para além dessa particularidade, o Cinema Silencioso possui algumas outras especificidades que são determinantes para se empreender um estudo historiográfico acerca de suas películas, de sua recepção e de sua crítica. Antes de mais nada, é interessante notar que são poucas as películas que chegaram na íntegra à atualidade (Usai, 2019). Isso se dá por uma variedade de fatores, essencialmente ligados à composição básica desses materiais: grande parte das cópias eram realizadas em nitrato de celulosa, material altamente inflamável e, também, possível de ser decomposto para a comercialização do mineral de prata que pode ser parte de sua composição (Withall, 2009).

Apesar desta expressiva ausência de películas, estejam elas faltando de forma integral ou parcial, ainda nos é possível encontrar uma ampla gama de documentos relacionados a elas. São eles que hoje possibilitam o estudo desse período de formação do cinema. A partir destas fontes, estudiosos dedicados à era silenciosa foram capazes de tecer considerações acerca de algumas informações importantes sobre este contexto histórico. Um dos pontos primordiais para se entender a formatação deste cinema ainda nascente reside, conforme Costa (2005), em sua compreensão enquanto um componente no quadro mais geral das formas de entretenimento, os quais eram conhecidos por serem "espetáculos ultrarrealistas". O cinema era criado e composto junto a outras formas artísticas, como a pintura, o teatro e a música, sendo indissociável deste novo gênero de entretenimento que buscava

imitar a vida, a exemplo do caso também do mareorama[6]. Costa (2005), assim como Brandão (1994), nos posiciona o cinematógrafo enquanto signo da modernidade e de progresso, especialmente expresso nas atividades do lazer das classes burguesas e trabalhadoras. Segundo Costa (2005, p. 31), o cinema emerge como um dos elementos populares junto a um panorama de "urbanização, industrialização, aceleração dos transportes e das comunicações, e expansão da classe média".

Dessa maneira, estamos diante de públicos diversos, contudo com referenciais culturais comuns, uma vez que já se encontravam inseridos em contextos de diversões artísticas similares, como o teatro. Diante disso, Lagny (1997) nos adverte para a necessidade de se escrever uma história sobre o cinema que esteja atenta para as especificidades destas audiências. Para isso, retoma-se a associação de diferentes documentos, para além da película, para se pensar o passado de um determinado filme, assim como de sua repercussão dentre as pessoas que o assistiram. É uma montagem de fontes, nos termos da teórica (1997), que nos possibilita alinhar as histórias e catálogos de divulgação dessas produções, os periódicos dedicados ao cinema, documentos burocráticos, entre outros (Usai, 2019). Para este ensaio, nos ateremos principalmente aos recortes de jornais brasileiros que manifestam opiniões, resenhas, críticas e publicidades sobre a exibição da película no país.

Afinal, os periódicos são potenciais aliados para se entender a recepção de diferentes produções cinematográficas no cerne de uma sociedade, quando

> ganham importância não porque sejam lidos pela comunidade, nem porque estabeleçam uma determinada leitura dela, mas porque são produzidos por homens que fazem parte desta cultura e que, a menos que sejam gênios ou loucos, usam de uma linguagem comum (Brandão, 1994, p. 47).

Assim, entrecruzamos a permanência e a exclusão de informações entre estes materiais e os jornais brasileiros. Nestes documentos, vemos uma aproximação com a definição do gênero de recensão crítica por Cunha (2017), aplicada a textos direcionados às informações sobre filmes de acordo com suas circunstâncias temporais. Esta definição do gênero passava, também, por uma atenção à publicidade, campo com o qual flerta com o interesse de atribuir uma dimensão valorativa à produção cinematográfica para que influencie seus leitores a verem (ou não).

Por meio disto, pretendemos entender como a recepção do filme caminha da crítica italiana em direção aos públicos brasileiros, notando quais as recepções que esta audiência, distante do contexto europeu, faz e refaz segundo seus próprios interesses. Movimentos estes que são por nós

[6] O mareorama era um dispositivo que tentava reproduzir uma viagem marítima com movimentos, sons, imagens e cheiros.

contatos indiretamente, ao passo desses discursos serem mediados pelos periódicos e por opiniões de seus espectadores-escritores "especializados"[7]. Antes disso, porém, nos parece ser interessante entender como esta película foi apropriada e recebida em seu próprio contexto produtor, para então entendermos quais as continuidades e as rupturas que são pensadas e repensadas pelos publicitários, publicistas e críticos brasileiros. É para este Cinema Silencioso italiano que a nossa atenção se volta agora.

***Os Últimos Dias de Pompeia*, produzida e recepcionada no Cinema Silente italiano**

Para começar esta descrição contextual, parece ser interessante entender, mesmo que brevemente, o próprio cenário de formação do Cinema Silencioso na Itália. Para isso, pretendemos observar como a *Società Anonima Ambrosio* se encaixa nos dados levantados por Brunetta (2015), em seu estudo sobre este período da cinematografia italiana. A primeira fase descrita por ele não nos é interessante aqui, pois não enquadra a formação dessa companhia. Nesta fase, o autor descreve uma organização industrial maiormente familiar, destinada às localidades. Na contramão, Arturo Ambrosio não pensa sua empresa como um negócio familiar, mais bem se organiza junto a outros empresários para a formação de uma sociedade cinematográfica (Gianetto, 2000). Conforme explica Gianetto (2000), o produtor funda, ainda em 1906, a Arturo Ambrosio & Co., criando películas breves, documentais, comédias, curtas e anúncios, tal qual obteria uma sala de exibição. Encorajado pelo contexto de fama internacional e nacional, contrataria novos profissionais, transladando a Ambrosio & CO. para uma empresa pública e fundando, assim, a *Società Anonima Ambrosio*.

No entanto, relutamos em enquadrá-lo em um processo de formação completamente capitalista, como nos sugere o autor; isso porque, no momento da produção d'*Os Últimos Dias de Pompeia*, vemos existir apenas o gérmen do que viria a se tornar um cinema da manufatura, da produção massiva e com o olhar sedento pelo mercado. Ao contrário do que propõe Brunetta (2015), então, consideramos mais pertinente para este texto encarar a *Società* de Ambrosio como integrante daquela segunda fase do Cinema Silencioso, nas definições de Kornhaber (2020): um período de transição artística, estética e técnica para os métodos de narração fílmica modernos, para a construção de

[7] Aplicamos, aqui, o termo da "especialização" como parte deste movimento de formação de críticos e resenhistas que compõe esse primeiro cinema – momento em que ainda não conseguimos enquadrar necessariamente a conceituação dessas posições, mas que a vemos se em processo de criação e de tentativa de consolidação enquanto um grupo separado do restante do público.

estúdios mais tecnológicos, lançando, aí neste sentido, os primeiros passos para esse sistema manufaturado de produção e comercialização dos filmes.

Com isto, acreditamos que seja possível entender melhor a colocação de Brunetta (2015) sobre um dos focos da produção cinematográfica silente italiana ser a expansão da cultura, história e artes da Itália. O aumento no número de títulos gravados e vendidos pelas empresas italianas não obedece apenas a um interesse capitalista de mercado, mas também se alinha a um projeto cultural delineado por esta mesma classe pequeno-burguesa que se propõe a fazer nascer uma indústria do cinema no país. Daí o lugar da *Società Anonima Ambrosio* em sua cidade natal, Turim, com uma preocupação pela produção monumental. Haveria uma colisão entre a industrialização precocemente presente na região, a capacidade de, com isso, criar-se filmes mais elaborados e grandiosos, e o interesse em se criar filmes singulares, de cuidado estético e cultural próprios, mantendo-se a marcação de um querer italiano de produções feitas com a primazia, o destaque e a unicidade.

É símbolo, como nos aponta Kornhaber (2020), da própria inovação do longa-metragem, sendo considerada uma indústria pioneira em empregar películas mais extensas, comportando narrativas históricas glamourosas com cerca de duas horas – enquanto o padrão no resto do mundo era de projeções de trinta minutos. Tudo isso confluía para que as empresas italianas se conformassem em um sistema produtivo propício para a expansão e a fama internacional, em um cinema que desconhecia as barreiras da língua falada (Kornhaber, 2020). Assim, o passado imperial romano, tão presente nos temas dessas narrativas filmadas, inspirava também as companhias com seus ideais expansionistas e de dominação do mercado global:

> em certo sentido, seus diretores – e mais tarde também os de Ambrosio, Pasquali, Itala – se sentirão cada vez mais investidos da missão de poder reviver os sonhos de dominação mundial da Roma imperial (Brunetta, 2015, p. 39)[8].

É neste berço que nascera e se criara *Os Últimos Dias de Pompeia*[9]. A sua gravação de 1913 deriva do sucesso de sua primeira versão, um curta metragem de 1908, igualmente produzido pela *Società Anonima Ambrosio*. Também advémda fama alcançada pelo primeiro longa-metragem da mesma companhia produtora, *Nerone* (1909), um drama voltado ao governo e vida do imperador Nero. Com

[8] Todas as traduções dos trechos das resenhas a seguir são de autoria própria. Do original, no italiano: "in un certo senso i suoi registi – e in seguito anche quelli dell'Ambrosio, Pasquali, Itala – si sentiranno sempre più investiti dalla missione di poter far rivivere i sogni di domini del mondo della Roma imperiale"

[9] Especificações técnicas da película, também encontrada no Brasil: 35mm, preto e branco, 107 minutos a 16 quadros por segundo. Produção: Arturo Ambrosio. Direção: Eleuterio Rudolfi. Roteiro: Mario Casarini (adaptação do romance de Edward Bulwer-Lytton). (CINEMATECA BRASILEIRA, 2011).

esses dois sucessos, a *Società Anonima Ambrosio* animava-se diante das possibilidades de novos lucros com a espetacularidade já explorada sobre o passado pompeiano (Brunetta, 2015). A empresa produzira, então, três séries de filmes da companha de modo a permitir um maior reconhecimento de suas produções por parte de seus consumidores, dentre as quais se especializara, portanto, nas adaptações literárias e épicos históricos, os quais foram reunidos em sua Série de Ouro (Gianetto, 2020). Nesta série, estava a sua nova adaptação do romance homônimo de Bulwer-Lytton.

O filme, portanto, se aproveitava da posição central de Pompeia nos campos de recepção da antiguidade romana dentro do cinema italiano, tal qual afirma Wyke (2019). Uma estratégia que aparenta ser bem sucedida, ao passo de ressoar elogios dentro da própria crítica cinematográfica italiana nascente – ademais de textos críticos estrangeiros, caso das primeiras revistas norte-americanas dedicadas a resenhas sobre cinema, como a *The Moving Picture World*. Como vemos nestes primeiros excertos, o "senso artístico" e a "reconstrução fiel" do passado romano se tornam aspectos positivamente encarados por seus críticos:

> A França, e especialmente a Casa Pathé, que nos habituaram com o que se poderia chamar de comercialismo cinematográfico, com o qual buscavam explorar as paixões do público, seu instinto, em vez do senso artístico [...] O drama consiste no mérito da Casa Ambrosio – é marcado por verdadeiro senso artístico. O Templo de Ísis, a cada e o jardim de Glauco, são uma reconstrução fiel do tempo (Rossi, 1913 *apud* Bernardini, Martinelli, 1994)[10].
>
> O ambiente histórico e as cores da época são reproduzidas com veracidade surpreendente (Guerzoni, 1913 *apud* Bernadini, Martinelli, 1994, p. 314-315)[11].

Realismo este sublinhado em certas críticas e propagandas pela própria gravação *in loco*, realizada nas proximidades da moderna cidade de Pompeia, caso de um texto que, extrapolando a crítica italiana, chega aos jornais nova-iorquinos:

> *Os Últimos Dias de Pompeia* foi feito em Turim e Pompeia, Itália. 5000 pessoas foram empregadas na produção. Uma tremenda multidão que confere peso e poder a uma das mais belas histórias de todos os tempos e regiões! (*The Moving Picture World*, 1913 *apud* Bernadini, Martinelli, 1994, p. 319)[12].

[10] Do original, no italiano: "La Francia, e specialmente la Casa Pathé, ci aveva abituati a quella che si può chiamara la commercialità cinematográfica, con cui si cercava di sfruttare la passionalità del pubblico, gli instinti, piuttosto che il senso dell'arte. [...] Il dramma consiste in ciò il merito della Casa Ambrosio – è improntato a vero censo d'arte. Il Tempio di Iside, la casa e il giardino di Glauco, sono uma ricostruzione fedele del tempo".

[11] Do original, no italiano: "L'ambiente storico e il colore dell'epoca sono riprodotti com verità sorprendente".

[12] Do original, no inglês: "*The Last Days of Pompeii* was made at Turin and Pompeii, Italy. 5000 people were employed in the making. A tremendous throng that gives a weight and power to one of the most beautiful stories of any age or clime!"

Consideramos interessante, ainda, atrelar a este estudo da crítica sobre o filme um levantamento sobre os principais temas que se destacaram aos olhos desses resenhistas. Em um primeiro plano, se concentram em um fascínio pela ambientação do culto à deusa Ísis. Em segundo lugar, a satisfação em ver um "realismo" na organização cenográfica sobre o cotidiano pompeiano, especialmente entre a casa do personagem Glauco e na taverna. Estamos diante de um interesse pela vida comum no passado romano existente em outros meios artísticos, preocupados com o retrato da intimidade das vivências individuais nessa cidade antiga:

> E em contraste a estes aspectos da vida pública estão as cenas da vida íntima. A casa de Glauco oferece um quadro de doçura encantadora, como Jone e Nídia que às margens do lago brincam com pombas, ou Jone e Glauco que se entregam ao primeiro beijo de amor (*Il Giornale d'Italia*, 1913 *apud* Bernardini, Martinelli, 1994, p. 315)[13].

Depois, a ocorrência de uma certa imprecisão histórica no retrato do anfiteatro de Pompeia, demonstrando como a visão de cinema e os escritores de então compreendiam o anacronismo como uma característica negativa a ser atribuída ao filme. Ainda assim, o anfiteatro chamava a atenção por sua monumentalidade nas telas, o que se tornou um aspecto positivo para seus espectadores:

> [...] visão errônea da veracidade na reprodução das cenas históricas como a do circo, e na *mise* de alguns atores e da massa no geral. Não é permitido a Casa de uma importância como a d'Ambrosio tais descuidos e grave anacronismo (Il Rondone, 1913 *apud* Bernardini, Martinelli, 1994, p. 316)[14].
>
> Esta vida tumultuosa de uma população inteira ofrece cenas estupendas, de uma clareza prestigiosa: suficientes as cenas do circo, fossem um pouco pomposas para uma cidade provincial e a insurreição do povo conta o malvado Arbaces (*Il Gionarle d'Italia*, 1913 *apud* Bernardini, Martinelli, 1994, p. 315)[15].
>
> Uma pequena cena, sozinha, neste espetáculo de arena, vale o maior louvor – aquela em que temos não apenas centenas, mas milhares e milhares de espectadores extasiados e enlouquecidos, exigindo a vida do alto sacerdote: seus braços erguidos

[13] Do original, no italiano: "E come contrasto a questi aspetti della vita pubblica vi sono le scene della vida intima. La casa di Glauco offre quadri d'incantevole dolcezza, come Jone e Nidia che sul margine della vasca si trastullano con le colombe, o Jone e Glauco che si abbandonana al primo bacio d'amore".

[14] Do original, no italiano: "[...] errata visione dal vero nella riproduzione di quadri storici quali il circo, e nella *mise* di alcuni attori e dele masse in genere. Non è permesso infatti ad uma Casa dell'importanza dell'Ambrosio simili transcuranze e cosi gravi anacronismi"

[15] Do original, no italiano: "Questa vita tumultuosa di una intera citadinanza offre quadri stupendi, di una evidenza portentosa: bastano le scene del circo, forse un po'troppo pompose per una città di provincia e l'insurrezione della folla contra lo scellerato Arbace".

> em irado protesto e cada rosto iluminado com paixão (*Matography*, 1913 *apud* Bernardini, Martinelli, 1994, p. 318)[16].

Não menos importante, encontramos a referência à espetacularidade da produção, com a presença massiva de figurantes e uma representação fantástica da explosão do Vesúvio.

> A catástrofe da cidade reproduzida com terror ao estilo de Michelangelo. São em partes cenas de recentes erupções: aquí estão os ríos de lava que arrasam tudo o que encontram. Em parte são reconstruções especialistas: aquí está a cidade envolta de névoa e vapores asfixiantes (*Il Giornale d'Italia*, 1913 *apud* Bernardini, Martinelli, 1994, p. 31)[17].

Tudo isso serviu, então, para uma comparação com o épico histórico de maior sucesso anterior, o *Quo Vadis?,* lançado em 1913 pela produtora *Cines*, cujo roteiro era voltado, tal qual *Nerone* (1909), ao governo do imperador Nero.

> A nova peça não sofrerá com comparação a *Quo Vadis?* Produção que, em fotografia, ação, organização de palco e direção artística é bem adequada para estar ao lado de maravilhosas obras do cinema (*Matography*, 1913 *apud* Bernardini, Martinelli, 1994, p. 318)[18].
>
> Como *Quo Vadis?* seu predecessor, é um filme excepcional. É também excepcional porque é diferente de *Quo Vadis?* É diferente de qualquer outro filme já visto em tela por causa de seu escopo amplo e seu enorme apelo (*The Moving Picture World*, 1913 *apud* Bernardini, Martinelli, 1994, p. 318)[19].

Tais aspectos recuperados pela produção escrita crítica sobre o filme criam uma atmosfera espetacular e entusiasta sobre a exibição da película, servindo, para além dos objetivos definidos enquanto gênero de resenha, como publicidade para o próprio filme. Desse modo, *Os Últimos Dias de Pompeia* recebe uma aura de monumentalidade que extrapola, inclusive, a de outras produções cinematográficas, tanto no meio da crítica italiana quanto na crítica estrangeira. Em certa medida, essa posição evidencia o nascimento de um processo que naturaliza a associação entre realismo e grandiosidade em resenhas sobre filmes cuja narrativa se passa na antiguidade romana, especialmente naqueles de teor épico. Mas em que medida isso chega aos escritores e resenhistas brasileiros?

---

[16] Do original, no inglês: "One little scene, alone, in this arena spectacle, is worthy of the highest praise – it is that one in which we behold not hundreds, but thousands and thousands of excitement mad spectators, demanding the life of the high priest: their arms are raised in angry protest and every face is lit with passion".

[17] Do original, no italiano: "La catástrofe della città riprodotta con terribilità michelangiolesca. Sono in parte scene trate dal vero nelle recenti eruzioni: ed ecco i fiumi di lava che abbattono tutto ciò che incontrano. In parte sono ricostruzioni sapienti: ed ecco la città avvalta dai nembi di vapori asfissianti"

[18] Do original, no inglês: "The new feature will not suffer by comparison with the *Quo Vadis?* Production, for, in photography, action, stage settings and artistic direction it is well fit to rank alongside the wonderful Cines masterpiece"

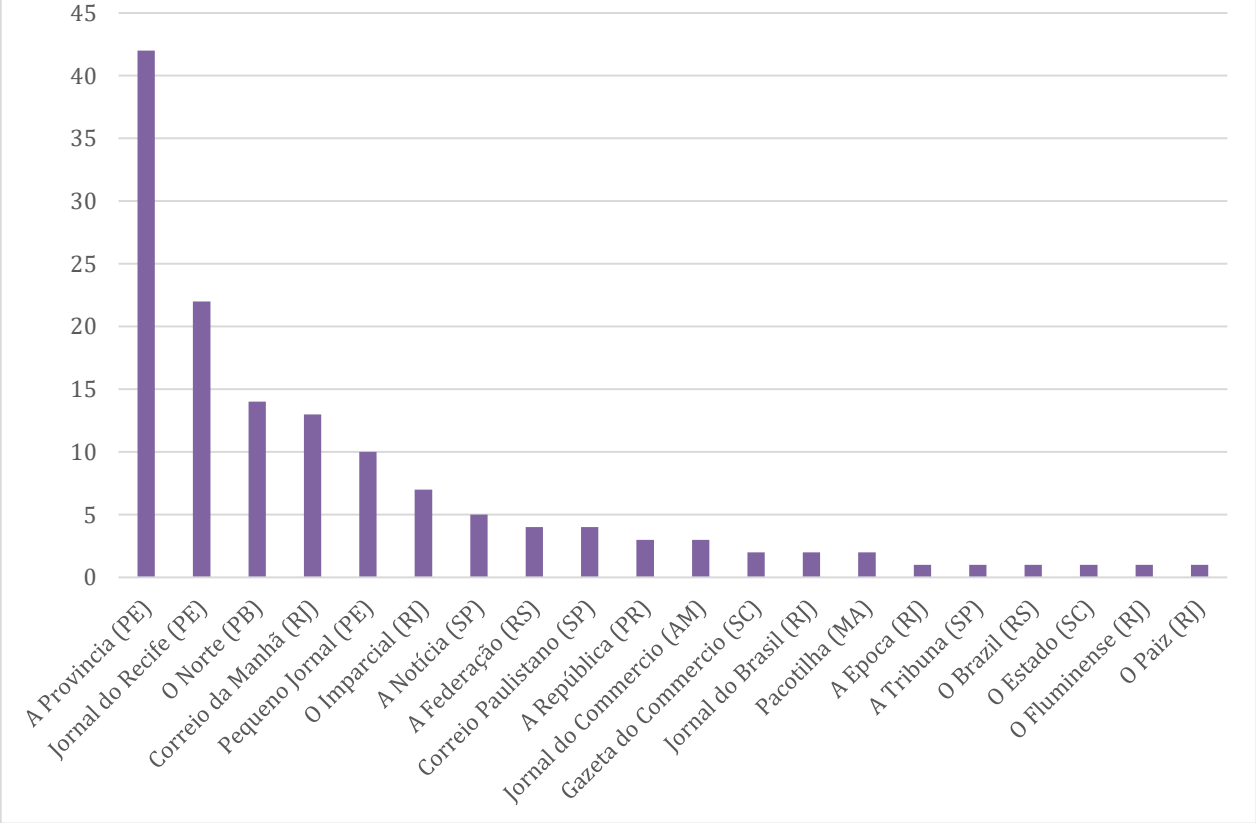
[19] Do original, no inglês: "Like *Quo Vadis?* its predecessor, it is an exceptional picture. Like it also it is exceptional because it is different than *Quo Vadis?* It is different than any other picture ever cast on the screen because of its broad scope and wide appeal".

Examinaremos, a seguir, as proporções em que esta atmosfera de entusiasmo para com a produção é recepcionada no país, esmiuçando os principais elementos levantados pela crítica brasileira em relação ao filme.

Os Últimos Dias de Pompeia e a crítica brasileira: recepções do filme nos jornais do país

As críticas brasileiras ao filme foram por nós encontradas em uma variedade de jornais, e correspondem às particularidades das resenhas deste período inicial da cinematografia: ora parecem ser materiais publicitários, ora uma crítica, esta mais próxima a sua atual definição. Ao todo, encontramos e selecionamos aproximadamente 139 recortes de jornais, contando com publicidades (completas ou apenas manchetes) e revisões críticas. Os títulos se distribuíram entre as províncias de Pernambuco, Paraíba, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Amazonas, Maranhão e Santa Catarina (Figura 1).

Figura 1 – Distribuição de matérias sobre o filme em jornais brasileiros



Fonte: A autora (2026).

Aqui, selecionamos referências entre jornais de diversas localidades, seguindo um critério de escolha sobre a originalidade do conteúdo e da forma: grande parte desses materiais são muito semelhantes entre si, inclusive entre diferentes periódicos, oriundos de Pernambuco, Amazonas, Paraíba, Rio de Janeiro e São Paulo. Por isso, para este artigo, selecionamos aqueles que trazem informações que não se repetem com a de outros textos, e que podem ser entendidos neste recorte resenhista da nossa análise. Antes de nos direcionar a estes textos propriamente, vale compreender como a recepção de um material audiovisual fora de seu país de origem ocorria de maneira singular durante este período do Cinema Silencioso. Conforme nos explica Usai (2019), os distribuidores locais seriam os responsáveis pelas adaptações ao público, tanto em quesitos visuais quanto textuais – no caso de nossa fonte, isso teria ficado a encargo da Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB), portanto, a qual também patrocinara a publicação de muitos destas matérias jornalísticas. A CCB, conforme informa Freire (2022), nasceu em São Paulo em 1911 com o intuito de monopolizar a distribuição de filmes. Prontamente, chegou também ao Rio de Janeiro e, por meio de práticas de truste, expandiu-se a todo o país. O processo de importação de películas, neste contexto, poderia dar-se, ainda, por duas maneiras: ou a venda de cópias ou o aluguel destas, com concessão de direitos de exibição. *Os Últimos Dias de Pompeia*, segundo a leitura desses mesmos periódicos levantados, teria sido projetado no Brasil de acordo com esta segunda modalidade, com a compra de direitos de exibição exclusiva pela Companhia.

Um dos primeiros aspectos destacados pelos comentários acerca do filme se mantém, tal qual na crítica europeia e estadunidense, sobre a preocupação com a autenticidade das representações históricas. É um anseio por reviver, por meio das telas, o cotidiano da vida romana, e, ao mesmo tempo, por experimentar a magnitude do desastre provocado pelo Vesúvio (Figuras 2 e 3). Estamos aqui diante do que Cunha (2017) definiu como um efeito de convencimento dos leitores, usando da fidelidade histórica/historiográfica como um recurso de persuasão.

Figura 2 – Matéria de *O Norte* sobre *Os Últimos Dias De Pompeia* (1914)



Não se pode desejar uma fita mais monumental que a intitulada *Os ultimos dias de Pompeia*, uma das maiores concepções da cinematographia.

Instructiva e empolgante, historica e sensacional, enleva os espectadores com lances extraordinarios que nos fazem transportar aos tempos antigos em que o Vesuvio soterrou sob as lavas, a magestosa cidade romana.

A projecção demorará duas horas, contando 3.500 metros de pellicula.

Como se trata de uma fita multissimo cara, foi augmentado para 1$000 o preço das cadeiras e 5$000 o dos camarotes.

O publico deve pois encher á cunha o theatro Santa Rosa.

Fonte: O Norte (1914, p. 2).

Figura 3 – Matéria do *Jornal do Commercio* sobre o filme (1913)



HOJE—Quinta-feira, 27 de Novembro de 1913—HOJE

Pela orchestra:
ULTIMOS DIAS DE POMPEIA—Ouverture de C. Berti, tirada dos motivos que acompanharão o grandioso film homonimo.

Haverá um intervallo de 15 minutos no fim da terceira parte

OS

ULTIMOS DIAS DE POMPEIA

— PREÇOS —

Frizas, 18$000; Camarote, 15$000; Geraes, 3$000

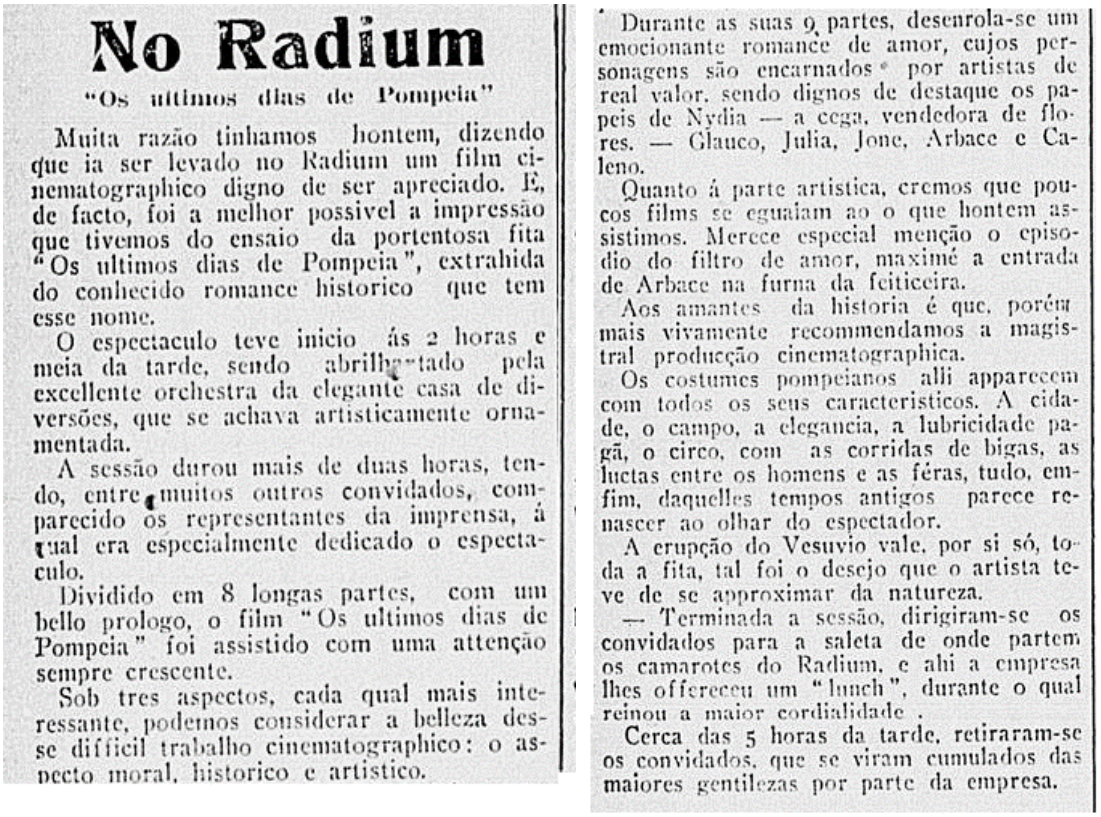
[...] estupefacto diante do arrojo titânico de reproduzir vivo e palpitante no quadro, a [ilegível] catastrofe que destruiu em poucas horas uma das mais ricas e fulgentes cidades romanas.

A Empreza chama a attenção do respeitável publico para a scena da destruição de Pompeia, reconstituída fielmente de acordo com historiadores.

Fonte: Jornal do Commercio (1913, p. 8).

Essa menção também é encontrada no jornal *Correio Paulistano* (Figura 4). Contudo, não temos certeza se esta matéria trata da mesma versão da película: ao mesmo tempo em que nos informa ser um filme da Companhia Cinematográfica Brasileira, o que nos leva à produção de Ambrosio, em uma segunda matéria trata de um enredo mais bem similar à da Casa Pasquali, um longa-metragem também produzido como adaptação do romance de Bulwer-Lytton, porém por esta outra empresa italiana. Isso se deve ao fator de mencionar uma personagem desconhecida ao filme por nós estudado, Julia. Porém, isso também pode indicar uma leitura do próprio romance que inspirara o roteiro do filme, uma vez que, como visto anteriormente, o Cinema Silencioso era experenciado aglutinado a outras artes, como a própria literatura.

Figura 4 – matéria do *Correio Paulistano* sobre a exibição do filme



No Radium

"Os ultimos dias de Pompeia"

Muita razão tinhamos hontem, dizendo que ia ser levado no Radium um film cinematographico digno de ser apreciado. E, de facto, foi a melhor possivel a impressão que tivemos do ensaio da portentosa fita "Os ultimos dias de Pompeia", extrahida do conhecido romance historico que tem esse nome.

O espectaculo teve inicio ás 2 horas e meia da tarde, sendo abrilhantado pela excellente orchestra da elegante casa de diversões, que se achava artisticamente ornamentada.

A sessão durou mais de duas horas, tendo, entre muitos outros convidados, comparecido os representantes da imprensa, á qual era especialmente dedicado o espectaculo.

Dividido em 8 longas partes, com um bello prologo, o film "Os ultimos dias de Pompeia" foi assistido com uma attenção sempre crescente.

Sob tres aspectos, cada qual mais interessante, podemos considerar a belleza desse difficil trabalho cinematographico: o aspecto moral, historico e artistico.

Durante as suas 9 partes, desenrola-se um emocionante romance de amor, cujos personagens são encarnados por artistas de real valor, sendo dignos de destaque os papeis de Nydia — a cega, vendedora de flores. — Glauco, Julia, Jone, Arbace e Caleno.

Quanto á parte artistica, cremos que poucos films se egualam ao o que hontem assistimos. Merece especial menção o episodio do filtro de amor, maximé a entrada de Arbace na furna da feiticeira.

Aos amantes da historia é que, porém mais vivamente recommendamos a magistral producção cinematographica.

Os costumes pompeianos alli apparecem com todos os seus caracteristicos. A cidade, o campo, a elegancia, a lubricidade pagã, o circo, com as corridas de bigas, as luctas entre os homens e as féras, tudo, emfim, daquelles tempos antigos parece renascer ao olhar do espectador.

A erupção do Vesuvio vale, por si só, toda a fita, tal foi o desejo que o artista teve de se approximar da natureza.

— Terminada a sessão, dirigiram-se os convidados para a saleta de onde partem os camarotes do Radium, e ahi a empresa lhes offereceu um "lunch", durante o qual reinou a maior cordialidade.

Cerca das 5 horas da tarde, retiraram-se os convidados, que se viram cumulados das maiores gentilezas por parte da empresa.

Fonte: Correio Paulistano (1913, p. 6)

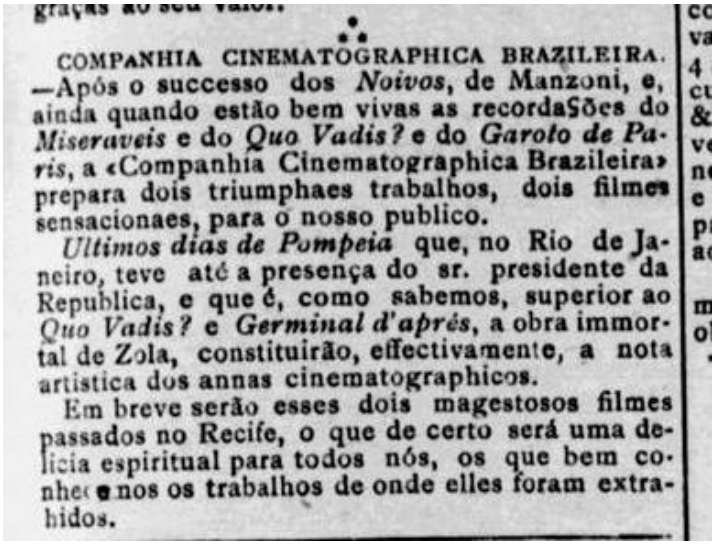
> Quanto á parte artística, cremos que poucos films se egualam ao que hontem assistimos. Merece especial menção o episodio do filtro de amor, maximé a entrada de Arbace na furna da feiticeira.
>
> [...] os costumes pompeianos ali aparecem com todos os seus característicos. A cidade, o campo, a elegância, a lubricidade pagã, o circo, com as corridas de bigas, as luctas entre os homens e as feras, tudo emfim, daqueles tempos antigos parece renascer ao olhar do espectador.
>
> [...] a erupção do Vesuvio vale, por si só, a fita (Correio Paulistano, 1913, p. 6).

Neste texto, vale um parêntese para realçar algo que Cunha (2017) define como a existência de um *ethos* do escritor crítico, de seu estilo. Ao estudar as especificidades do texto de teor crítico, este autor argumenta que um de seus alicerces constitui o poder retórico e de convencimento dos resenhistas, algo que se fortalece com o seu estilo (o *ethos*), com a compatibilidade das opiniões mobilizadas e com a concretude de seus argumentos. Este estilo autoral seria a marca da presença do indivíduo enquanto um escritor crítico, assumindo sua personalidade neste meio ao imprimir essa sua marca em seus textos, unindo, assim, subjetividade e intelectualidade, estética e arte, em sua escrita. Porém, gostaríamos de ressaltar que aderimos a algumas concepções do autor que se encaixam ao

nosso corpo documental aqui analisado, porém criticamos o fato de que algumas de suas definições partem de certas generalizações, não considerando, por vezes, as especificidades do Cinema Silencioso. O *ethos* é um desses casos. Isso porque, ao se argumentar pela existência desse elemento na recensão crítica, ignora-se que, muitas das vezes, os textos produzidos sobre películas silenciosas possuem muito mais caráter publicitário que crítico, ainda que caminhe já nessa direção. Um sinal dessa caminhada seria, pois, essa matéria do *Correio Paulistano*, a qual se apresenta como uma das poucas nas quais este estilo autoral (talvez ainda não muito bem consolidado) começa a se formar – e ressalvo não estar completamente formada pois nem mesmo a indicação da autoria deste texto temos na coluna, sendo algo muito mais atrelado ao nome do jornal e sua coluna que a um indivíduo em específico.

Retornando ao tema deste ensaio, há, ainda, de se atentar para a continuidade de comparações com *Quo Vadis?*, usando-o sempre como referencial retórico para se afirmar a superioridade e a magnificência na versão de Ambrosio (Figura 3 e 5):

Figura 5 – Matéria d'*o Pequeno Jornal* sobre *Os Últimos Dias de Pompeia* (1913)



COMPANHIA CINEMATOGRAPHICA BRAZILEIRA. —Após o successo dos *Noivos*, de Manzoni, e, ainda quando estão bem vivas as recordações do *Miseraveis* e do *Quo Vadis?* e do *Garoto de Paris*, a «Companhia Cinematographica Brazileira» prepara dois triumphaes trabalhos, dois filmes sensacionaes, para o nosso publico.

Ultimos dias de Pompeia que, no Rio de Janeiro, teve até a presença do sr. presidente da Republica, e que é, como sabemos, superior ao *Quo Vadis?* e *Germinal d'aprés*, a obra immortal de Zola, constituirão, effectivamente, a nota artistica dos annas cinematographicos.

Em breve serão esses dois magestosos filmes passados no Recife, o que de certo será uma delicia espiritual para todos nós, os que bem conhecemos os trabalhos de onde elles foram extrahidos.

Fonte: O Pequeno Jornal (1913b, p. 3).

> "[...] Está destinado a alcançar successo superior ao do QUO VADIS?" (Jornal do Commercio, 1913, p. 8).

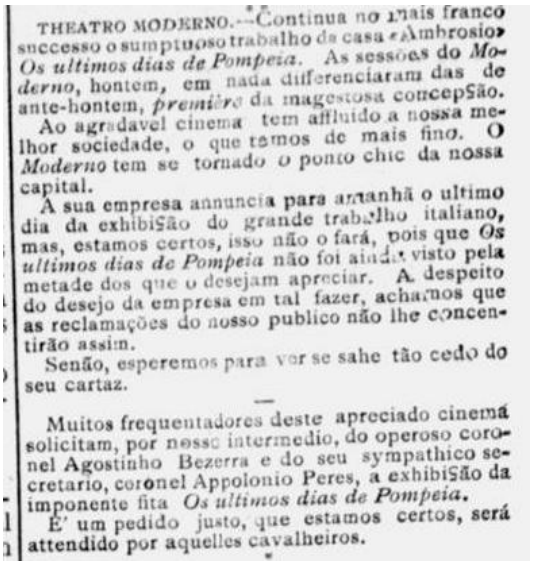
Encontramos, ainda, uma tentativa de conexão com os jornais europeus. Recorre-se ao sucesso e à fama internacional da película para criar uma resenha favorável sobre a ela, confirmando o gosto de europeus pelo filme (Figura 3):

> Na Europa o successo tem sido sem precedentes e no Rio de Janeiro, uma verdadeira romaria affluiu dia e noite nos 3 grandes salões da Avenida Central [...] A importancia

> deste film é tal, que foi exhibido no Theatro Lyrico Constanzi, de Roma (Jornal do Commercio, 1913, p. 8).

Por meio dessa aura de cosmopolitismo, a qual já era por si só atribuída à presença do cinematógrafo no país (Brandão, 1997), vemos como o interesse de brasileiras e brasileiros pela película se expande. Cresce a tal ponto que as sessões já programadas não são suficientes: não apenas a população, mas os "críticos" se veem na obrigação de requisitar por mais exibições (Figuras 6 e 7):

Figura 6 – Matéria d'*O Pequeno Jornal* pedindo mais exibições do filme (1913)



THEATRO MODERNO.—Continua no mais franco successo o sumptuoso trabalho da casa Ambrosio *Os ultimos dias de Pompeia*. As sessões do *Moderno*, hontem, em nada differenciaram das de ante-hontem, *première* da magestosa concepção.

Ao agradavel cinema tem affluido a nossa melhor sociedade, o que temos de mais fino. O *Moderno* tem se tornado o ponto chic da nossa capital.

A sua empresa annuncia para amanhã o ultimo dia da exhibição do grande trabalho italiano, mas, estamos certos, isso não o fará, pois que *Os ultimos dias de Pompeia* não foi ainda visto pela metade dos que o desejam apreciar. A despeito do desejo da empresa em tal fazer, achamos que as reclamações do nosso publico não lhe concentirão assim.

Senão, esperemos para ver se sahe tão cedo do seu cartaz.

—

Muitos frequentadores deste apreciado cinema solicitam, por nosso intermedio, do operoso coronel Agostinho Bezerra e do seu sympathico secretario, coronel Appolonio Peres, a exhibição da imponente fita *Os ultimos dias de Pompeia*.

E' um pedido justo, que estamos certos, será attendido por aquelles cavalheiros.

Fonte: Pequeno Jornal (1913c, p. 5)

Figura 7 – Notícia sobre nova exibição do filme no Rio de Janeiro (1913)


HOJE HOJE

MATINÉE E SOIRÉE DA MODA

Continuação do formidando successo da semana!..

Calculando, no minimo, em 200 mil o numero de habitantes cariocas que frequentam os nossos salões, notamos que só 50 mil assistiram ás nossas sempre concorridas sessões não obstante o forte aguaceiro desses dias. Para não privar, portanto, a maioria dos nossos frequentadores de assistir á maravilhosa peça, continuamos a exhibir, somente pelo dia de hoje:

ULTIMOS DIAS DE POMPEIA

Magistral e apparatosa obra cinematographica, que como nenhuma congenere conseguiu tão profundamente abalar o publico desta capital.

1 prologo, 5 bem movimentados actos e 1 epilogo

Ao todo sete longas partes

AVISO

A primeira sessão começará ás 12,45 e as seguintes de 45 em 45 minutos, ora num, ora no outro salão.

Fonte: Correio da Manhã (1913, p. 14).

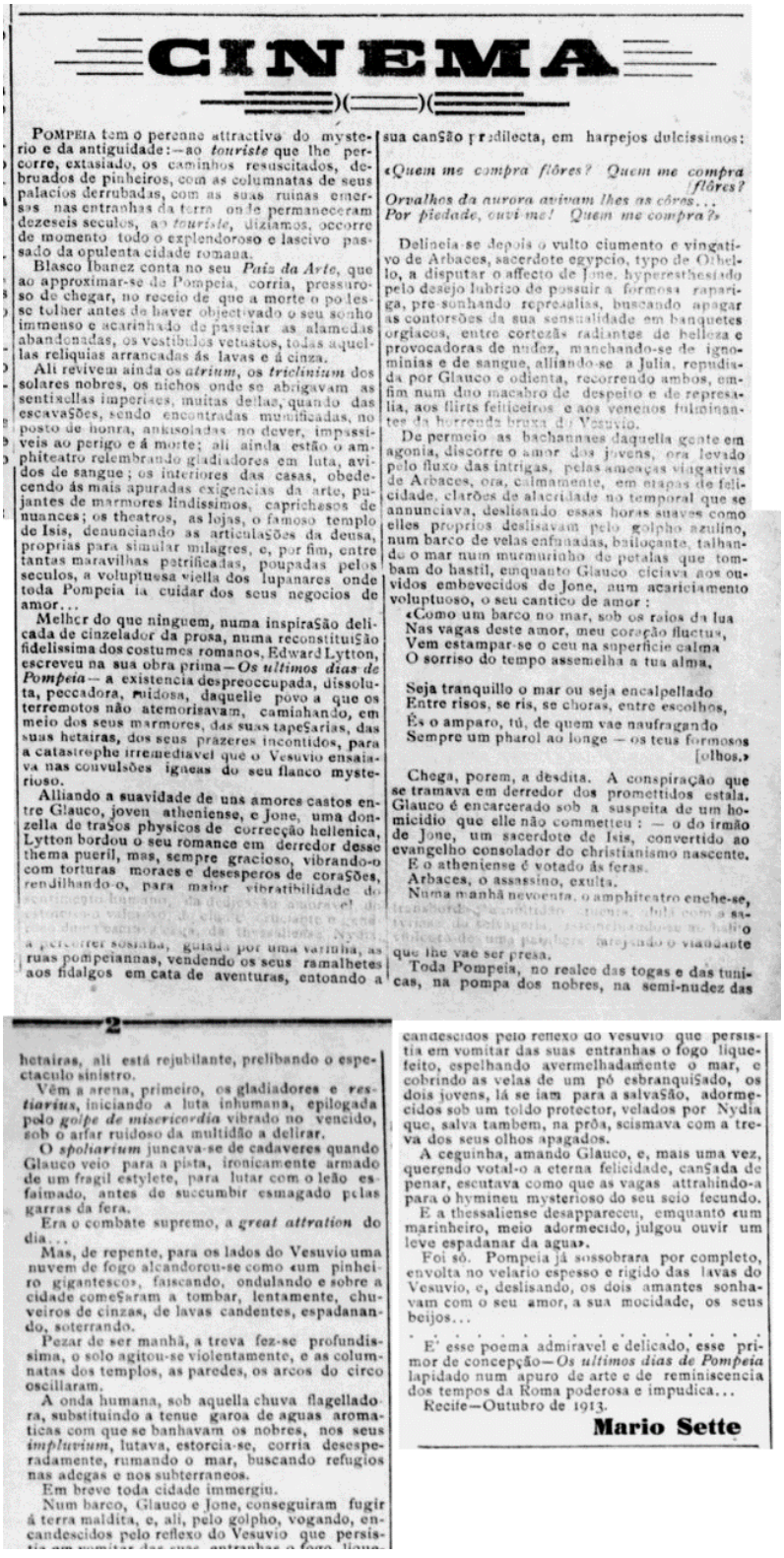
Dessarte, tais recortes de jornais nos colocam diante de uma nascente produção de resenhas, com matizes de teor crítico, sobre *Os Últimos Dias de Pompeia*, alinhando a escrita periódica nacional com as tendências internacionais de nascimento de um campo para a crítica cinematográfica – exemplo, ainda, vale ressaltar de figurar o título do filme em uma coluna dedicada apenas ao "Cinema" (Figura 8), ainda que mais se tratasse de um resumo da narrativa que uma revisão crítica sobre a produção. Assim, escritores brasileiros parecem mostrar suas intenções de se inserir em um campo cosmopolita de produção e recepção cultural, lendo, à sua maneira, uma produção cinematográfica já aclamada em outros países.

Essa leitura particular, contudo, não se dá ainda no padrão do estilo autoral, conforme indicamos acima. As publicações, com exceção desta coluna que possui assinatura de Mario Sette, são pouco indicativas sobre seus autores. Escritor pernambucano, Sette é considerado por Cavalcanti (2020) como um intelectual mediador pernambucano, uma vez que, em seus escritos, voltava-se para uma vulgarização e divulgação do conhecimento científico, inclusive histórico. Dentre seus textos mais conhecidos está *Arruar: História pitoresca do Recife Antigo,* o qual, segundo Cavalcanti (2020), manifesta esta aproximação do autor com o passado e, ainda, com o cotidiano. Desse modo, as leituras parecem se publicar enquanto "opiniões gerais" acerca da película. Nestas generalizações, porém, ao contrário

das recensões europeias, há um fortalecimento do argumento da veracidade histórica, ignorando os apontamentos internacionais sobre a gravação "imprecisa" da cena no anfiteatro. Além disso, o caso desta coluna de Mario Sette também é significativo pois, extrapolando as opiniões, apresenta ainda um resumo do filme, explicando ao leitor do que se trata a história sem deixar de imprimir suas percepções neste processo de sintetizar a narrativa.

É interessante, ainda, notar como esses textos assumem em sua retórica a reprodução da experiência da exibição, contando, em algumas passagens, o próprio ato de assistir ao filme. Composto por uma ambientação única dessas primeiras salas de cinema, a exemplo da presença de orquestras (Figura 4), é a própria novidade de se entreter com o cinematógrafo que também conta como um argumento positivo entre textos brasileiros. Tal é a animosidade para com essa novidade que a observamos na demarcação da metragem das fitas exibidas (como na Figura 2), destacando as inovações tecnológicas de um longa-metragem e o interesse dos públicos brasileiros por esta experiência.

Figura 8 – Coluna *Cinema* d'*o Pequeno Jornal* (1913)



CINEMA

POMPEIA tem o perenne attractivo do mysterio e da antiguidade:—ao *touriste* que lhe percorre, extasiado, os caminhos resuscitados, debruados de pinheiros, com as columnatas de seus palacios derrubadas, com as suas ruinas emersas nas entranhas da terra onde permaneceram dezeseis seculos, ao *touriste*, diziamos, occorre de momento todo o explendoroso e lascivo passado da opulenta cidade romana.

Blasco Ibanez conta no seu *Paiz da Arte*, que ao approximar-se de Pompeia, corria, pressuroso de chegar, no receio de que a morte o pollesse tolher antes de haver objectivado o seu sonho immenso e acarinhado de passeiar as alamedas abandonadas, os vestibulos vetustos, todas aquellas reliquias arrancadas ás lavas e á cinza.

Ali revivem ainda os *atrium*, os *triclinium* dos solares nobres, os nichos onde se abrigavam as sentinellas imperiaes, muitas dellas, quando das escavações, sendo encontradas mumificadas, no posto de honra, ankisoladas no dever, impassiveis ao perigo e á morte; ali ainda estão o amphiteatro relembrando gladiadores em luta, avidos de sangue; os interiores das casas, obedecendo ás mais apuradas exigencias da arte, pujantes de marmores lindissimos, caprichosos de nuances; os theatros, as lojas, o famoso templo de Isis, denunciando as articulações da deusa, proprias para simular milagres, e, por fim, entre tantas maravilhas petrificadas, poupadas pelos seculos, a voluptuosa viella dos lupanares onde toda Pompeia ia cuidar dos seus negocios de amor...

Melhor do que ninguem, numa inspiração delicada de cinzelador da prosa, numa reconstituição fidelissima dos costumes romanos, Edward Lytton, escreveu na sua obra prima—*Os ultimos dias de Pompeia*—a existencia despreoccupada, dissoluta, peccadora, ruidosa, daquelle povo a que os terremotos não atemorisavam, caminhando, em meio dos seus marmores, das suas tapeçarias, das suas hetairas, dos seus prazeres incontidos, para a catastrophe irremediavel que o Vesuvio ensaiava nas convulsões igneas do seu flanco mysterioso.

Alliando a suavidade de uns amores castos entre Glauco, joven atheniense, e Jone, uma donzella de traços physicos de correcção hellenica, Lytton bordou o seu romance em derredor desse thema pueril, mas, sempre gracioso, vibrando-o com torturas moraes e desesperos de corações, rendilhando-o, para maior vibratibilidade do

a percorrer sósinha, gelada por uma varinha, as ruas pompeiannas, vendendo os seus ramalhetes aos fidalgos em cata de aventuras, entoando a sua canção predilecta, em harpejos dulcissimos:

«Quem me compra flôres? Quem me compra flôres?
Orvalhos da aurora avivam lhes as côres...
Por piedade, ouvi-me! Quem me compra?»

Delineia-se depois o vulto ciumento e vingativo de Arbaces, sacerdote egypcio, typo de Othello, a disputar o affecto de Jone, hyperesthesiado pelo desejo lubrico de possuir a formosa rapariga, pre-sonhando represalias, buscando apagar as contorsões da sua sensualidade em banquetes orgiacos, entre cortezãs radiantes de belleza e provocadoras de nudez, manchando-se de ignominias e de sangue, alliando-se a Julia, repudiada por Glauco e odienta, recorrendo ambos, emfim num duo macabro de despeito e de represalia, aos flirts feiticeiros e aos venenos fulminantes da horrenda bruxa do Vesuvio.

De permeio as bachannaes daquella gente em agonia, discorre o amor dos jovens, ora levado pelo fluxo das intrigas, pelas ameaças viagativas de Arbaces, ora, calmamente, em etapas de felicidade, clarões de alacridade no temporal que se annunciava, deslisando essas horas suaves como elles proprios deslisavam pelo golpho azulino, num barco de velas enfunadas, bailoçante, talhando o mar num murmurinho de petalas que tombam do hastil, emquanto Glauco ciciava aos ouvidos embevecidos de Jone, num acariciamento voluptuoso, o seu cantico de amor:

«Como um barco no mar, sob os raios da lua
Nas vagas deste amor, meu coração fluctua,
Vem estampar-se o ceu na superficie calma
O sorriso do tempo assemelha a tua alma.

Seja tranquillo o mar ou seja encalpellado
Entre risos, se ris, se choras, entre escolhos,
És o amparo, tú, de quem vae naufragando
Sempre um pharol ao longe — os teus formosos [olhos.»

Chega, porem, a desdita. A conspiração que se tramava em derredor dos promettidos estala. Glauco é encarcerado sob a suspeita de um homicidio que elle não commetteu: — o do irmão de Jone, um sacerdote de Isis, convertido ao evangelho consolador do christianismo nascente.

E o atheniense é votado ás feras.

Arbaces, o assassino, exulta.

Numa manhã nevoenta, o amphiteatro enche-se,

que lhe vae ser presa.

Toda Pompeia, no realce das togas e das tunicas, na pompa dos nobres, na semi-nudez das

2

hetairas, ali está rejubilante, prelibando o espectaculo sinistro.

Vêm a arena, primeiro, os gladiadores e *vestiarius*, iniciando a luta inhumana, epilogada pelo *golpe de misericordia* vibrado no vencido, sob o arfar ruidoso da multidão a delirar.

O *spoliarium* juncava-se de cadaveres quando Glauco veio para a pista, ironicamente armado de um fragil estylete, para lutar com o leão esfaimado, antes de succumbir esmagado pelas garras da fera.

Era o combate supremo, a *great attration* do dia...

Mas, de repente, para os lados do Vesuvio uma nuvem de fogo alcandorou-se como «um pinheiro gigantesco», faiscando, ondulando e sobre a cidade começaram a tombar, lentamente, chuveiros de cinzas, de lavas candentes, espadanando, soterrando.

Pezar de ser manhã, a treva fez-se profundissima, o solo agitou-se violentamente, e as columnatas dos templos, as paredes, os arcos do circo oscillaram.

A onda humana, sob aquella chuva flagelladora, substituindo a tenue garoa de aguas aromaticas com que se banhavam os nobres, nos seus *impluvium*, lutava, estorcia-se, corria desesperadamente, rumando o mar, buscando refugios nas adegas e nos subterraneos.

Em breve toda cidade immergiu.

Num barco, Glauco e Jone, conseguiram fugir á terra maldita, e, ali, pelo golpho, vogando, encandescidos pelo reflexo do Vesuvio que persistia em vomitar das suas entranhas o fogo liquefeito, espelhando avermelhadamente o mar, e cobrindo as velas de um pó esbranquiçado, os dois jovens, lá se iam para a salvação, adormecidos sob um toldo protector, velados por Nydia que, salva tambem, na prôa, scismava com a treva dos seus olhos apagados.

A ceguinha, amando Glauco, e, mais uma vez, querendo votal-o a eterna felicidade, cançada de penar, escutava como que as vagas attrahindo-a para o hymineu mysterioso do seu seio fecundo.

E a thessaliense desappareceu, emquanto «um marinheiro, meio adormecido, julgou ouvir um leve espadanar da agua».

Foi só. Pompeia já sossobrara por completo, envolta no velario espesso e rigido das lavas do Vesuvio, e, deslisando, os dois amantes sonhavam com o seu amor, a sua mocidade, os seus beijos...

E' esse poema admiravel e delicado, esse primor de concepção—*Os ultimos dias de Pompeia* lapidado num apuro de arte e de reminiscencia dos tempos da Roma poderosa e impudica...

Recife—Outubro de 1913.

Mario Sette

[...] Melhor do que ninguém, numa inspiração delicada de cinzelador da prosa, numa reconstituição fidelissima dos costumes romanos, Edward Lytton, escreveu na sua obra prima – *Os ultimos dias de Pompeia* – a existência despreoccupada, dissoluta, peccadora, ruidosa, daquele povo a que os terremotos não atemorizavam, caminhando, em meio dos seus mármores, das suas tapeçarias, das suas hetairas, dos seus prazeres incontidos, para a catastrophe irremediável que o Vesuvio ensaiava nas convulsões ígneas do seu flanco mysterioso.

Fonte: Pequeno Jornal (1913a, p. 1-2).

Não obstante, percebemos nesses jornais uma forte presença de referência à magnitude e à opulência da vida cotidiana romana, mesclando dois elementos (a espetacularidade e a referência ao cotidiano) lidos pela crítica estrangeira em um ideal próprio sobre o dia-a-dia pompeiano. É aqui que encontramos, portanto, uma recepção particular para esse filme em solo nacional, a qual, contudo, usa de recursos retóricos e padrões textuais de revisão crítica muito similares ao encontrados em outros centros de produção crítica no mundo. Ao não mencionar as "imprecisões" do filme, as resenhas brasileiras consolidam o ideal de veracidade histórica do filme, afirmando com maior contundência a relação entre monumentalidade e vivências romanas antigas. Há, neste sentido, de se pensar também a relação desta visão positiva atribuída e o teor propagandístico destes materiais, muitos com patrocínio de sua empresa distribuidora, a CCB. Ao mesmo tempo, estas publicações acusam o interesse brasileiro pela experiência de assistir a um longa-metragem em exibições cuidadosamente planejadas, acompanhadas de outras formas de entretenimento que realçavam a magnitude dessa vivência na sala de cinema. Assim sendo, essas páginas tensionam, sob a nossa leitura, os anseios de uma aproximação para com o centro de produção europeu e as particularidades da ótica brasileira sobre o cinema, sobre as artes e, também, sobre a antiguidade romana.

Considerações Finais

A partir deste artigo acerca da crítica, ou melhor, comentários críticos aglutinados a propagandas sobre a exibição do filme *Os Últimos Dias de Pompeia* no Brasil, pudemos analisar como as particularidades do Cinema Silencioso influem sobre este campo critico em formação. Primeiro, descrevemos teórica e metodologicamente o trabalho com os documentos referentes a este período, aderindo à montagem historiográfica pertinente ao estudo desta época do cinema pela correlação entre diferentes fontes, como os jornais. Depois, entendemos contextualmente a constituição das especificidades do Cinema Silencioso italiano sobre a película estudada, reverberadas sobre as críticas tecidas em seu país de origem e em contexto internacional sobre seu enredo. Por fim, buscamos analisar como este conjunto de revisões críticas, comentários e propagandas se formatou no Brasil, criando um panorama de recepção fílmica que tensiona uma evocação do modelo crítico europeu e leituras propriamente brasileiras sobre a película.

Neste quesito, os textos publicados no Brasil se assemelham dos congêneres europeus a destacarem temas comuns, como a grandiosidade romana, o drama da erupção vesuviana e as qualidades da reconstrução da vida cotidiana da antiga Pompeia. Não obstante, possuem suas especificidades ao ignorarem as referências aos descuidos históricos da produção, reforçando o ideal de realismo, monumentalidade e veracidade histórica. Ainda, realçam a própria experiência de assistir ao filme, evidenciando o gosto brasileiro pelas vivências tecnológicas e pelo entretenimento vindo das salas de cinema.

Logo, nos pusemos frente a um cenário ainda muito incipiente, nascente, em constituição do que um dia viria a ser chamado, aí sim com todas as letras e significados próprios, de crítica cinematográfica. Por isso, destacamos aqui nosso interesse em abrir um campo de debates sobre as especificidades desses textos de revisão junto à era do Cinema Silencioso. Até aqui, não há como criar uma definição segura sobre os materiais; entrelaçam-se, embrenham-se, entre publicidade, comentários, crítica. É ainda o barro que começa a tomar forma para, um dia, vir a ser uma obra de arte na mão do escultor; os textos de revisão crítica, de resenhas e comentários sobre o filme, experimentam muito (e são muito experimentados) pelos escritores ainda nesses primeiros anos do cinema – e *Os Últimos Dias de Pompeia* recepcionados no Brasil nos veio demonstrar um pouco disso.

Referências bibliográficas

BERNARDINI, Aldo; MARTINELLI, Vittorio. **Il Cinema Muto Italiano**: I film degli anni d'oro. 1913. Seconda parte. Roma: Eredi dott. G. Bardi, 1994.

BRANDÃO, Angela. **A Fábrica de Ilusão**: o espetáculo das máquinas em um parque de diversões e a modernização de Curitiba (1905-1913). Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1994.

BRUNETTA, Gian. **Il Cinema Muto Italiano**. Bari: Laterza, 2015.

CAVALCANTI, Amanda Alves Miranda. Mario Sette: o cronista do Recife Velho. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, XII, 2020. **História e mídias**: narrativas em disputas. ANPUH-PE, 2020. Disponível em: https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1601409693_ARQUIVO_b818d745c9f320777930a4ce806358d1.pdf. Acesso em: 14 out. 2026.

CINEMATECA BRASILEIRA. **V Jornada Brasileira de Cinema Silencioso**. São Paulo: 2011.

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

CUNHA, Tito Cardoso e. Particularidades da crítica de cinema. In: CUNHA, Paulo; PENAFRIA, Manuela (Eds.). **Crítica do cinema**: reflexões sobre um discurso. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2017. p. 35-51.

FREIRE, Rafael de Luna. **O Negócio do Filme**: a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2022.

GIANETTO, Claudia. The giant Ambrosio, or Italy's most prolific silent film company. **Film History**, v. 12, p. 240-249, 2000. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/pdf/3815354.pdf. Acesso em: 14 out. 2026.

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

KORNHABER, Donna. **Silent Film**: a very short introduction. New York: Oxford University Press, 2020.

LAGNY, Michele. **Cine e Historia**: problemas y métodos en la investigación cinematográfica. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

USAI, Paolo. **Silent Cinema**: a guide to study, research and curatorship. Bloomsbury: The British Film Institute, 2019.

WITHALL, Keith. **Studying Early and Silent Cinema**. Leighton Buzzard: Auteur, 2009.

WYKE, Maria. Mobilizing Pompeii for Italian Silent Cinema. **Classical Receptions Journal**, v. II, n. 4, p. 453-475, 2019.

Referências dos Periódicos

"Companhia Cinematgraphica Brasileira". **O Pequeno Jornal**, Recife, n. 237, p. 3, 1913b.

"Continuação do formidando successo da semana!..." **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 5363, p. 14, 1913.

"Não se pode desejar uma fita mais monumental que a intitulada *Os últimos dias de Pompeia*". **O Norte**, João Pessoa, n. 1832, p. 2, 1914.

"No Radium". **Correio Paulistano**, São Paulo, n. 18030, p. 6, 1913.

"Os Ultimos Dias de Pompeia". **Jornal do Commercio**, Manaus, n. 3443, p. 8, 1913.

"Theatro Moderno". **O Pequeno Jornal**, Recife, n. 246, p. 5, 1913c.

SETTE, Mario. "Cinema". **O Pequeno Jornal**, Recife, n. 242, p. 1-2, 1913a.