

A ANTIGUIDADE NO CINEMA: *CALIGULA* DE TINTO BRASS E BOB GUCCIONE (1979)

(ANTIQUITY IN CINEMA: TINTO BRASS AND BOB GUCCIONE'S
CALIGULA (1979))

NUNO SIMÕES RODRIGUES
UL – CH- CECH

Resumo: Apresentado em 1979, o *Calígula* de T. Brass e B. Guccione marcou uma época pela forma como a Antiguidade passou a representar uma ideia de «pornotopia», i.e., um tempo em que a sexualidade, alegadamente, teria um valor e um significado bem distintos dos do século XX. Por outro lado, recuperando reflexões já ensaiadas por um autor como Camus, *Calígula* ressurgiu nesta leitura metatextual como a imagem de um poder arbitrário e demente, reforçando ideias já germinadas nos autores antigos. Assim se justifica também que uma produção desta natureza reúna actores da chamada «Escola shakespeariana» com nomes que provinham da indústria pornográfica.

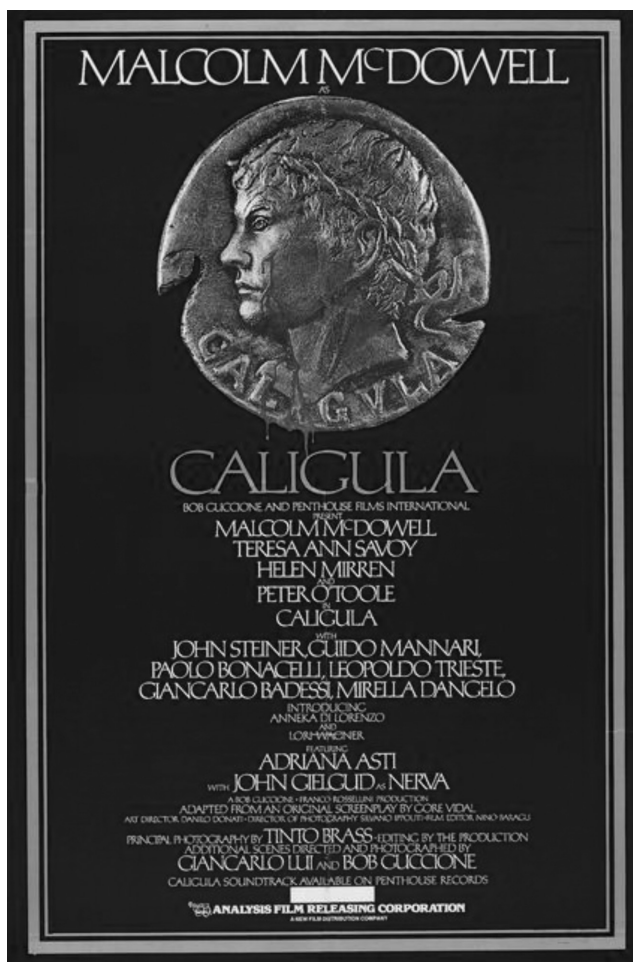
Palavras-chave: Antiguidade e Cinema; Gaio Calígula; Suetónio; Tácito; Pornotopia.

Abstract: Released in 1979, *Caligula* by T. Brass and B. Guccione marked a turning point by the way Antiquity represented an idea of “Pornotopia”, i.e., a time when sexuality allegedly had a value and a meaning distinct from the ones in the twentieth century. On the other hand, by recovering reflections already made by an author

like Camus, *Caligula* reemerges in this metatextual reading as the image of an arbitrary and insane power, reinforcing ideas already germinated by ancient authors. This also justifies why a production of this nature gathered actors from the so-called "Shakespearean school" with names that came from the porn industry.

Keywords: Antiquity and Cinema; Gaius Caligula; Suetonius; Tacitus; Pornotopia.

138



Caligula é um filme produzido em 1979, pela Penthouse Films International (EUA) e pela Felix Cinematografica (Itália). Aquando do lançamento, os créditos da película omitiam o nome do realizador, mas hoje sabemos que foi Tinto Brass quem a dirigiu. O nome não aparece nos créditos por Brass ter discordado da montagem final do filme. O produtor foi Bob Guccione, um conhecido publicitário dos anos 70, e o argumentista foi Gore Vidal, autor, dramaturgo, ensaísta e activista político norte-americano de origem judaica, falecido em 2012, e que foi também um dos roteiristas do filme *Ben-Hur* de William Wyler (1959)¹. Nesta produção, Gore foi, aliás, o autor da ideia de criar a tão discutida intriga homoerótica entre Ben-Hur e Messala. A direcção artística e guarda-roupa de *Caligula* estiveram a cargo de Danilo Donati, criador premiado duas vezes com o Óscar da Academia, pelos figurinos desenhados para *Romeu e Julieta* de Zeffirelli (1968) e para *Il Casanova* de Fellini (1976). Já a música é de Paul Clemente, sendo interessante notar que a banda-sonora original criada para o filme de Brass intercala-se com apontamentos das obras do arménio Khachaturian (*Spartacus*) e de Prokofiev (*Dança dos Cavaleiros*), o que aliás se verifica logo na abertura e nos primeiros minutos do filme.

Com um orçamento de 17,5 milhões de dólares, *Caligula* foi filmado na Itália e no Reino Unido, tendo sido, para o efeito, construídos 64 cenários e confeccionados 3592 vestidos, dos quais, 26 foram-no exclusivamente para a personagem de Gaio Calígula.

Quanto às interpretações, Malcolm McDowell, actor britânico de formação clássica, mais conhecido pelas suas interpretações em *If...*, de Lindsay Anderson (1968), e em *A Clockwork Orange* de Stanley Kubrick (1971), pela qual foi nomeado para um Globo de Ouro, foi o actor escolhido para reencarnar Gaio Calígula, o segundo imperador da dinastia júlio-cláudia, filho de Germânico e de Agripina Maior e neto de Augusto. Para secundar McDowell, o irlandês Peter O'Toole foi arrolado como

1 Ver W. Howard, 1979.

Tibério, o imperador que sucedeu a Augusto, filho de Lívia e tio-avô de Calígula. Peter O'Toole é outro actor de formação clássica, tendo-se notabilizado em filmes como *Lawrence of Arabia* (1963), *Goodbye, Mr. Chips* (1969), *Becket* (1964) e *The Lion in Winter* (1968). Também John Gielgud, outro dos grandes das artes performativas, foi chamado para interpretar o senador Marco Cocceio Nerva, amigo próximo de Tibério, que o teria acompanhado em Cápreas e de quem se diz ter morrido intencionalmente de inanição, desgostoso do comportamento tirânico do príncipe². Gielgud foi um «shakespereano» de primeira água, tendo desempenhado papéis memoráveis em filmes como *Julius Caesar* (1953), *Richard III* (1955), *Saint Joan* (1957), *Hamlet* (1964) e *Murder on the Orient Express* (1974). O último dos grandes nomes a assinalar é o de Helen Mirren, actriz galardoada com o Óscar da Academia pela sua interpretação de Isabel II de Windsor. Mirren conta com uma longa lista de grandes interpretações no seu currículo, como as que se podem ver em *Excalibur* (1981), *The Madness of King George* (1994) e *Gosford Park* (2002). Em *Calígula*, Mirren é Milónia Cesónia, a quarta mulher de Calígula e mãe da única filha conhecida do imperador³.

A estes grandes nomes do teatro e da Sétima Arte juntam-se outros menos conhecidos ou de qualidade mais duvidosa, interpretando outras personagens: a modelo britânica Teresa Ann Savoy como Dru-sila, a irmã amada por Calígula⁴; o italiano Guido Mannari (também recrutado por Pasolini para *Decameron* em 1971) interpreta o prefeito do pretório Quinto Névio Cordo Sutório Macro, que substituiu Sejano e ajudou Gaio a aceder ao trono⁵; Giancarlo Badessi é um efeminado (quase eunuco) e pouco falador Cláudio, o tio de Gaio e imperador que

2 Tac. *Ann.* 6.26.

3 Ver Suet. *Cal.* 25.3; 33.1; 38.3; 50.2; 59.1. Antes, Gaio Calígula havia desposado Júnia Claudila (Suet. *Cal.* 12.1), Lívia Orestila (Suet. *Cal.* 25.1) e Lólia Paulina (Suet. *Cal.* 25.2).

4 Ver Suet. *Cal.* 7.1; 24.1-2.

5 Ver Tac. *Ann.* 6.50; Suet. *Cal.* 12.2; 23.2; 26.1

sucedeu Calígula⁶; Adriana Asti, também conhecida por ser a mulher de Bernardo Bertolucci, é Énia Trasilá [Névia], esposa de Macro que chegou a ser pretendente de Gaio Calígula, mas a quem o príncipe acabou por forçar ao suicídio, juntamente com o marido, em 38⁷; o conhecido actor italiano Leopoldo Trieste é Cáricles, o médico grego⁸; Paolo Bonacelli, celebrizado em *Salò* de Pasolini (1975), interpreta Gaio Cássio Quérea, o tribuno da guarda pretoriana que acabou por conspirar contra Calígula (motivado pela troça de ser efeminado) e que veio a ser executado por Cláudio⁹; John Steiner, actor inglês conhecido pelos seus papéis de vilão, interpreta um reptilíneo Lúcio Cássio Longino, o especialista em Direito que foi cônsul sufecto no ano 30¹⁰; e Bruno Brive é Tibério Gemelo, o malfadado filho de Livila e Druso e neto de Tibério¹¹.

A estes nomes, juntam-se ainda os de Anneliese di Lorenzo e Lori Wagner, duas *Penthouse Pets* – entenda-se «actrizes pornográficas» – que interpretam respectivamente os papéis de Valéria Messalina e Agripina Menor, as famosas prima e irmã de Calígula¹².

Uma primeira, e natural, questão a colocar será: o que fazem nomes como O’Toole, Gielgud e Mirren com Anneliese di Lorenzo e Lori Wagner? Na resposta a esta questão está todo o sentido deste *Caligula*, mas também a razão pela qual Peter O’Toole e John Gielgud chegaram a negar terem participado neste filme, maldito para uns, de culto para outros. Num trabalho publicado há já alguns anos, o espanhol Rafael de España referiu-se a esta produção como «uma monstruosidade em todos os sentidos: estética estridente derivada do *Satyricon* de Fellini, actuações histriónicas a cargo de profissionais habitualmente solven-

6 Ver Suet. *Cl. passim*.

7 Ver Suet. *Cal.* 12.2; 26.1.

8 Ver Tac. *Ann.* 6.50.

9 Ver Suet. *Cal.* 56.2; 57.3; 58.2.

10 Ver Tac. *Ann.* 6.45; Suet. *Cal.* 24.1; 57.3.

11 Ver Tac. *Ann.* 6.46.1.

12 Ver e.g. Suet. *Cal.* 7.1.

tes e um guião que não é mais do que uma sucessão de atrocidades sádico-sexuais, sem menor intenção de análise histórica.»¹³ Em parte é assim. Mas a opinião de De España não é inteiramente justa. Será de citarmos Helen Mirren, que definiu o filme numa entrevista durante a rodagem como «an irresistible mix of art and genitals»¹⁴.

Na verdade, o interesse pela figura de Gaio Calígula foi particularmente relevante durante o século XX. Em termos históricos, trata-se de uma figura pouco significativa, quase politicamente irrelevante, com um período de governação curtíssimo na História de Roma (37-41 d.C.). Nascido em 12 d.C., Gaio Júlio César Germânico, conhecido pela alcunha de Calígula (*caligae* ou «sandalinhas»); é conhecida a história da dança que fazia no aquartelamento na Germânia para divertir os soldados do pai e que é evocada no filme¹⁵), era um dos nove filhos de Germânico (filho de Druso e Antónia, neto de Lívia e de Marco António e Octávia) e de Agripina Maior (filha de Agripa e de Júlia, neta de Augusto e de Vipsânia). Calígula radicava assim numa genealogia romana de primeira linha e chegou a príncipe pelas circunstâncias conhecidas no seio da família júlio-cláudia¹⁶.

Nas fontes antigas, a memória de Calígula provém de Tácito e de Díon Cássio¹⁷ mas sobretudo de Suetónio, historiador que escreveu sobre o príncipe cerca de sete décadas depois da morte de Gaio. Com efeito, há que não esquecer que o Calígula de Tácito praticamente desapareceu, com a lacuna dos livros VII a X, que se verifica no que nos chegou dos *Annales*.

Mas grande parte da fama e popularidade contemporâneas de Calígula deve-se a dois autores que de alguma forma o «ressuscitaram» do *De uita Caesarum* de Suetónio. O primeiro deles é Robert Graves, académico

13 R. de España, (1998) *El Peplum. La Antigüedad en el Cine*, Barcelona, Glénat: 369.

14 Entrevista de H. Mirren no *making of* do filme e citada por D. Liebenson.

15 Ver Suet. *Cal.* 9.1.

16 A bibliografia sobre esta questão é imensa; citamos a título de exemplo A. A. Barrett, (2002) *Caligula: The Corruption of Power*, London, Routledge.

17 Sobretudo o livro 59.

britânico, tradutor da obra daquele historiador romano, que combateu na I Grande Guerra e depois se refugiou em Maiorca, onde escreveu os romances que viriam a celebrizá-lo: *I, Claudius* (1934) e *Claudius, the God, and his wife, Messalina* (1935). Logo em 1937, Josef von Sternberg tentou adaptar *I, Claudius* ao cinema, com Charles Laughton, Merle Oberon e Flora Robson nos papéis principais. Mas o projecto abortou e o filme ficou conhecido como *The Epic that never was* (1966). Só em 1976, a BBC levou avante a realização de uma série de doze episódios que adaptou de forma relativamente fiel os romances de Graves (que teria aliás validado de Graves o célebre comentário «Claudius agrees»). Sian Phillips (Lívia), Derek Jacobi (Cláudio), Brian Blessed (Augusto) e John Hurt (como Calígula) eram então os protagonistas¹⁸. Esta produção da BBC marcou de tal forma o tom que, em 1985, quando Vincenzo Labella produziu *A.D. - Anno Domini*, o Calígula de John McEnery continuava a ser um sucedâneo da interpretação de John Hurt na década anterior.

Mas, além de Graves, outra obra marcou a percepção contemporânea de Calígula. Trata-se da peça homónima de Albert Camus, escrita entre 1938 e 1944 (durante a II Grande Guerra, portanto), cujo tema era, por um lado, a loucura de Calígula, por outro, a sua auto-proclamação como deus, o que estará na base da classificação do texto como existencialista e ao mesmo tempo representante do teatro do Absurdo. As tiranias despóticas, os comportamentos excessivos e desmesurados e as atitudes pueris do príncipe de Camus enquadram-se perfeitamente no espírito de resistência anti-nazi da época e da obra do filósofo (aliás, dita mais filosófica do que teatral, pela quase ausência de efeitos dramáticos e sobretudo presença de reflexão¹⁹). Curiosamente, o filme

143

18 Uma síntese das adaptações de Calígula ao cinema pode ser lida em W. Hawes, 2009: 5-41.

19 A este propósito, note-se a fala da personagem titular no filme: «I have existed from the morning of the world and I shall exist until the last star falls from the night. Although I have taken the form of Cal. Caligula, I am all men as I am no man and therefore I am a God». Sobre o Calígula de Camus, ver o excelente estudo de S. Bastien, (2006), *Caligula et Camus. Interférences transhistoriques*, Amsterdam/New York, Éditions Rodopi.

de Brass é bastante teatral, com ausência quase total de exteriores, criando-se uma Roma onírica e com encenações próprias do teatro, quase evocando a obra de Cecil B. DeMille.

Por outro lado, o tema da loucura de Gaio Calígula radicava na informação histórica da doença que teria atingido o jovem príncipe (que subiu ao trono com 25 anos) no ano 37, e que hoje é debatida entre os historiadores²⁰. Seja qual for a posição que assumamos em relação a esse assunto, o facto é que os sintomas de megalomania, esquizofrenia e outros, que andam associados aos alegados comportamentos de Gaio, facilmente se compreenderão se tivermos em conta que Calígula assistiu desde cedo às mortes violentas de praticamente toda a sua família, tendo inclusive sido implicado em algumas delas. Além de que não deverão ser de desprezar as hipóteses relacionadas com problemas genéticos derivados da excessiva consaguinidade na família imperial²¹.

144

Quase que evocando as reflexões bem posteriores de H. Arendt, a tirania de Calígula manifesta-se na banalização do poder, quando associado à crueldade: o príncipe assina documentos como quem brinca até se fadigar, escarnecendo do que o seu antecessor fizera, ao mesmo tempo que se deleita com a própria imagem no espelho, qual Narciso.

No argumento de Vidal, há claros traços do que lemos no retrato suetoniano de Calígula, como a adoração pela irmã Drusila e as várias acusações de incesto²² ou a promoção do seu cavalo Incitato a cônsul²³.

20 Ver e.g. M. Cazenave, R. Auguet, (1995) *Os imperadores loucos. Ensaio de mito-análise histórica*, Mem Martins, Editorial Inquérito.

21 A este propósito, citamos o polémico mas famoso estudo psico-históriográfico de G. Marañón, (1939), *Tiberio: historia de un resentimiento*, Madrid, Espasa-Calpe, publicado em reeditado em 2004.

22 Suet. *Cal.* 24.1. Aliás, na película vemos frequentes alusões a Ísis e ao Egipto como justificativo da suposta relação incestuosa com Drusila; de igual modo, há a assinalar a presença do cavalo em várias cenas.

23 Suet. *Cal.* 55.3.

Há que ter em conta, todavia, que estes actos encontram facilmente explicações que podem não ficar exclusivamente dependentes do diagnóstico de demência, como uma forte atracção pelos modelos culturais, religiosos e políticos do Egipto (no primeiro caso) ou a rejeição dos magistrados e senadores que o rodeavam (no segundo).

O filme de Tinto Brass, que se inicia com uma citação de *Marcos 8.36*²⁴ como que provocando o espectador *avant la lettre* (uma vez que cita a Bíblia num espectáculo que em breve se descobre pouco ortodoxo), aborda todas estas questões. Mas várias sequências do filme podem ser também apontadas como exemplo de uma procura do rigor histórico, desde a galeria de *dramatis personae* até a pormenores visíveis no guarda-roupa e na cenografia (e.g. cenários de evocação pompeiana) ou a questões maiores de que destacamos: a representação dos escravos (quase sempre apáticos na presença dos seus senhores), os rituais sociais e religiosos (como a reacção dos soldados apenas ao seu comandante, o corte da primeira barba, o augúrio do pássaro negro, a nomeação do segundo cônsul e a adopção de Gemelo, ou ainda a cerimónia do casamento romano protagonizado por uma noiva velada por um véu de cor de açafraão), os episódios tidos como históricos ou pelo menos baseados nos autores antigos, designadamente Suetónio (como a morte de Drusila²⁵, o casamento com Cesónia²⁶, a patética invasão da Britânia²⁷, os passeios de Calígula disfarçado pela urbe²⁸, a doença de Gaio²⁹, o homem que proclama morrer por Calígula³⁰ e a morte do príncipe, da mulher e da filha³¹) ou a evocação de episódios lendários de Roma

24 «De que vale ganhar o mundo se se perde a alma?»

25 Suet. *Cal.* 24.1-2.

26 Suet. *Cal.* 25.3.

27 Suet. *Cal.* 44-46.

28 Suet. *Cal.* 11.1.

29 Suet. *Cal.* 14.2.

30 Suet. *Cal.* 14.2.

31 Suet. *Cal.* 59.

(como o momento em que Macro coloca a mão no fogo por Calígula e em que se evoca a figura lendária de Múcio Cévola).

Ao nível da criação de ambientes, o filme conta também com a contaminação de várias outras fontes e personagens antigas. Assim, logo a sequência inicial, secundada pela belíssima música de Khachaturian, evocam-se as paisagens bucólicas de Teócrito e de Vergílio, quiçá o *Dáfnis e Cloe* de Longo, em que os dois irmãos, Gaio e Drusila, assumem o papel do típico pastor e pastora, inocentes e próprios dessa literatura. Também a morte de Nerva, que no filme se suicida cortando os pulsos numa banheira, sugere a morte não da personagem em causa (que terá morrido de inanição, o que não deixa de ser algo estóico³²), mas a de um filósofo estóico, como Petrônio ou Séneca, tal como Tácito as descreve³³. O próprio diálogo tem aqui algo de senequiano, como mostra a fala de Nerva: «The man to choose the hour of his own death is the closest he will ever come to tricking fate.» De igual modo, o desespero de Tibério por que se atem os pulsos de Nerva recorda a ordem de Nero, tal como Tácito narra, para que se atassem os de Pompeia Paulina, mulher de Séneca, de modo a evitar que ela morresse com o marido, como desejava³⁴. Aliás, este pormenor, associado a outros, comprova também a importância do uso deste historiador, Tácito, no argumento, sendo de notar, sem querer cair em alguma espécie de maniqueísmo, que de Suetónio se colhem, por norma, os aspectos cruéis, sádicos e dementes, enquanto de Tácito se retiram conteúdos que revelam mais objectivos ou de uma maior dignidade humana. A natureza dos escritos em causa não deverá ser por certo estranha a esse eventual padrão.

Mas no filme há também outras liberdades artísticas, como a da inclusão de Milónia Cesónia entre as sacerdotisas de Ísis, a morte de Macro e o exílio de Énia³⁵ ou ainda a de chamar Gaio de «Calígula» em

32 Tac. *Ann.* 6.26.

33 Tac. *Ann.* 15.60-64; 16.17-19.

34 Tac. *Ann.* 15.64.

35 Cf. Suet. *Cal.* 26.

momentos oficiais, o que não deveria ser de todo prática, uma vez que, apesar da origem militar, esse nome era uma alcunha.

Gostariamos de destacar ainda algumas sequências do *Calígula* de Brass e Guccione pela sua relevância. A sequência de Mnester, por exemplo, talvez remanescente de Fellini, é sintomaticamente didáctica, pois o mimo encenado pelo actor compõe a pirâmide social de Roma e funciona como metáfora da desagregação/destruição da mesma por intervenção do príncipe. Outro aspecto a salientar é a utilização da sexualidade no espírito próprio da Antiguidade (na que poderíamos considerar ser uma leitura de Foucault), a que de certo modo podemos chamar de «gramática da submissão». Com efeito, na sequência do casamento de Prócuro e Lúvia (talvez estas personagens joguem com as do casal estóico no *Satyricon* de Fellini, apesar de Suetónio mencionar um Aésio Prócuro que teria sido vítima dos caprichos aleatórios do imperador³⁶), o filme recorre ao tópicos da violação hetero e homossexual, adensados pelo excesso do sadismo, cujo objectivo é mostrar como o poder corrompe. Calígula manifesta-se assim como entidade divina superior aos outros, jogando com a vida de todos (note-se que em Tácito, reconhecemos o tópicos na relação entre Nero e Britânico³⁷).

Em relação ao facto de, ao nível da criação dos ambientes, o filme dever e muito ao seu predecessor *Satyricon* de Fellini (1969), há que não esquecer que o director artístico, Danilo Donati, foi o mesmo. Este aspecto está particularmente presente em sequências como a da piscina/gruta de Tibério (talvez uma evocação da Espelunca ou Gruta referida por Tácito e por Suetónio e que se localizava em Sperlonga, perto de Terracina, na costa entre Roma e Nápoles³⁸), em que predominam representações parafílicas e bizarras, que vão da pedofilia à teratofilia, num verdadeiro «circo dos horrores», que passa ainda pela composição de um Tibério sifilítico. Estas imagens parecem-nos claramente decalcadas do

36 Suet. *Cal.* 35.2.

37 Tac. *Ann.* 13.17.

38 Tac. *Ann.* 4.59; Suet. *Tib.* 39.

filme de Fellini, em particular do passeio pela Subura. Uma vez mais, há a destacar que os gostos de Tibério ali representados são sobretudo os que Suetónio assinala na sua biografia desse imperador³⁹. Por outro lado, não podemos deixar de estabelecer o contraste entre tais bizarrias e a imponência e beleza das esculturas descobertas em 1957 e que no tempo do imperador habitaram a gruta de Sperlonga⁴⁰.

Além de Fellini, notam-se influências de outros realizadores coevos, de quem se recuperam inclusive actores: e.g. Visconti, no tema da peste que mata Drusila (*Morte em Veneza*, 1971); Nagisa Oshima, no tema da morte e erotismo (*Império dos Sentidos*, 1976); Pasolini, que está particularmente presente em sequências fortes, evocativas de *Salò ou os últimos dias de Sodoma* (1975), que recuperam temas e imagens como o sadismo, as coleiras, a nudez crua. Já a nudez inocente (porque efectivamente há a não-inocente, num diálogo que poderia ser expresso pela fórmula inglesa *naked/nude*) sugere algo do *Sebastiane* de Derek Jarman (1976). Há, aliás, neste filme, cenas de uma inegável beleza em que o nu está particularmente presente, como aquela, além da sequência de abertura, em que Calígula pega no corpo morto e desnudo da irmã, evocando uma *pietà*.

Mas o filme de Brass não podia deixar de respeitar alguns lugares-comuns, no que diz respeito às representações da Roma Antiga no Cinema. Um deles, é sem dúvida o excesso sexual, a que voltaremos. Outro é a herança de tópicos, classicamente anacrónicos, como os penteados femininos em topete, próprios dos períodos flávio e antonino, mas presentes em filmes como *Calígula* e *Satyricon*, que todavia pretendem representar a época júlio-cláudia⁴¹.

A grande marca de *Calígula* é, todavia e sem dúvida, a dialéctica sexo/violência ou violência/sexo. E com esta afirmação chegamos

39 Ver e.g. Suet. *Tib* 44.

40 Ver e.g. B. Conticello, B. Andreae (1976) “Die Skulpturen von Sperlonga”, *AJA* 80/1, 99-104.

41 Sobre esta questão, ver o nosso estudo “**A mulher de Milreu: anatomia de um penteado**”, *O Arqueólogo Português* 2014 (no prelo).

ao ponto fulcral da resposta à questão inicialmente colocada: o que fazem «shakespereanos» como Gielgud e Mirren ao lado de actrizes de cinema «underground» para não dizer pornográfico mesmo? A justificação parece estar nos extraordinários anos 70 do século passado, quando a experiência cinematográfica não só acumulava casos como os dos já referidos Derek Jarman, Nagisa Oshima, Pierpaolo Pasolini e Federico Fellini, mas também assistia à emergência do que alguns autores chamaram o *porno chic* e de que o filme *Deep Throat* (1972) deverá ser um dos exemplos mais paradigmáticos. Uma das chaves para compreender este fenómeno está no factor económico, visto que, à época, havia um interesse particular em chamar gente ao cinema, em particular aos espectáculos mais alternativos, que estavam a transferir-se para a cumplicidade do lar do espectador, protegido pelos então modernos sistemas de vídeo (falamos, naturalmente, de uma época pré-*internet*) e, portanto, a arruinar a indústria da pornografia e até do cinema como espectáculo de sala pública. Por isso, terá o produtor B. Guccione (associado à célebre revista *Penthouse*) decidido intervir no filme e fazer a sua própria montagem, introduzindo assim as sequências pornográficas, rodadas sem a concordância de T. Brass, o que resultou na recusa deste em assinar o filme enquanto realizador. Explica-se assim o «mistério» da autoria do filme⁴². Esse período coincidiu com um também contemporâneo aceso debate nos EUA sobre o que era «pornografia» e «obscenidade»⁴³. Além disso, aquela era a década pós-Vietname e pós-Maio de 68 e, mais importante ainda, pré-SIDA, em que, ao nível da «moral e dos costumes» tudo parecia possível.

Caligula também se explica assim: através da caracterização de um anti-herói narcísico (repare-se nas vezes que o príncipe se olha

42 R. Freixas, J. Bassa (2000) *El sexo en el cine y el cine de sexo*, Barcelona, Paidós: 175.

43 Ver e.g. N. S. Rodrigues, (2003) “Messalina ou *Aphrodita tragica in Vrbe*” in A. Ventura, org., *Presença de Victor Jabouille*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: 513-534.

ao espelho), rejeitado pelos deuses, que passa por ser um símbolo da liberdade e criatividade artística dos anos 70 do século XX. Por isso, lá encontramos o «eterno» equívoco da orgia romana, que dá motivo ao sexo para aparecer, sem que, todavia, ele necessite sempre de motivo para se manifestar. Aliás, a orgia romana em *Caligula* alimenta a ideia/fantasia ocidental e contemporânea, errada mas difundida, de que se tratava de homens e mulheres em práticas sexuais desenfreadas de todo o tipo e natureza: cópula hetero e homossexual, feleção, parafilias dos mais variados tipos (urofilia, necrofilia, teratofilia, gerontofilia), sexo em grupo, etc. Neste sentido, a tradição transmitida por Suetónio, quiçá ainda mal interpretada, segundo a qual Calígula, qual *leno*, teria transformado o Palatino num bordel em que as «funcionárias» eram as matronas de Roma, resulta na perfeição para o argumento que se pretende⁴⁴. De igual modo, e fazendo jus a uma determinada tradição que radica na própria Antiguidade (a da «depravação» das romanas e destas romanas em particular), Messalina e Agripina Menor apenas aparecem no filme para dar corpo a personagens deste enquadramento, numa sequência de tribadismo e fantasia lesbiana *hardcore*⁴⁵. O mesmo é válido para o inusitado banho de sémen de Énia Trasilá [Névia] (evocando talvez outros famosos banhos antigos) ou para os soldados que no filme combatem nus. Poucas coisas seriam mais estranhas para um romano...

Associado ao sexo está, claro, a violência. Esta manifesta-se em episódios recuperados dos autores antigos, em particular de Suetónio, como referimos, mas é aqui também elevada a um grau de sofisticação digna dos ambientes nacionais-socialistas, como é o caso da sequência em que vemos a «máquina da morte» com que todos os que não

44 Suet. *Cal.* 41.1; sobre esta questão, ver o nosso estudo (2009) “Nas margens da sexualidade em Roma: do *lupanar* à *lupa*” in Ramos, J. A. et al: 383-406.

45 Ver e.g. N. S. Rodrigues (2003), “Messalina ou *Aphrodita tragica in Vrbe*” in A. Ventura, org., *Presença de Victor Jabouille*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: 513-534.

são condenados se divertem. Não é inverosímil que esta cena tenha a função de substituir a tradicional cena de jogos romanos, omnipresente nos filmes sobre a Roma Antiga e que neste está de facto ausente. As coordenadas por que a sequência se rege coincidem com as que conhecemos nas representações dos *ludi*⁴⁶. A sequência final do filme é, neste sentido, paradigmática: vestida de branco, como se fosse totalmente inocente, a família imperial é massacrada nas escadarias alvas do palácio – um exercício de paradoxos que artisticamente resulta muito bem⁴⁷.

Guccione considerou o seu filme «paganografia». No entanto, parece-nos que essa ideia vai ao encontro da de «pornotopia», conceito que desenvolvemos num outro lugar, recuperando aspectos já tratados por outros autores⁴⁸. Trata-se, por conseguinte, de uma representação moderna da Antiguidade que todavia está longe do valor e função da sexualidade no Mundo Antigo. A cultura material, os objectos e artefactos próprios desse espaço mental (e.g. os falos) estão lá todos. Mas no filme, a sexualidade é totalmente des-sacralizada e descontextualizada, e por isso inadequada como interpretação da Antiguidade. Nesse sentido, o *Caligula* de Tinto Brass e Bob Guccione não passa de uma experiência artística, de gosto duvidoso é verdade, mas sobretudo marcada como uma leitura e representação pertinentes da Antiguidade Clássica, feitas pelo e no século XX, dizendo mais sobre este do que sobre aquela. Não deixa, por isso, de ser irónico que, nas entrevistas que deu à imprensa da época, Guccione sinta a necessidade de frisar tanto que pretendia dar uma imagem da «vida romana tal como era» ou falar de «como era exactamente Roma».

151

46 Sobre esta problemática, ver o nosso estudo “Representações dos *ludi* romanos no cinema” (no prelo).

47 Apesar de algumas fontes antigas referirem que o episódio ocorreu durante os jogos, e.g. J. AJ 19.98-113. Cf. Suet. *Cal.* 59.

48 Rodrigues 2013, 55-69; ver ainda G. Nisbet, (2009), “‘Dickus Maximus’: Rome as Pornotopia” in D. Lowe, K. Shahabudin eds., *Classics for All. Reworking Antiquity in Mass Culture*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing: 150-171.

BIBLIOGRAFIA

- Barrett A. A. (2002), *Caligula: The Corruption of Power*, London, Routledge.
- Dauzat, P.E.,(2002), *Suétone. Vie des Douze Césars: Tibère-Caligula*, Paris, Les Belles Lettres.
- Hawes W. (2009), *Caligula and the Fight for Artistic Freedom. The Making, Marketing and Impact of the Bob Guccione Film*, London, Jefferson, McFarland & Company: 5-41.
- Howard W. (1979), *Gore Vidal's Caligula*, New York, Warner Books.
- Maurin, J. (2002), *Suétone. Vie des Douze Césars: Claude-Néron*, Paris, Les Belles Lettres.
- Rodrigues, N. S. (2009), “Nas margens da sexualidade em Roma: do lupanar à lupa”, Ramos, J. A.; Fialho M. C.; Rodrigues N. S., coords., *A Sexualidade no Mundo Antigo*, Lisboa/Coimbra, Centro de História da Universidade de Lisboa, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra: 383-406.
- 152 Rodrigues, N. S. (2013), “Roma Antiga no Cinema: Utopia, Distopia e Pornotopia”, Acciaiuoli, M.; Rodrigues A. Duarte et al., *Arte & Utopia*, Lisboa, FCSHUNL, DINÂMIA'CET – IUL, CHAIA/EU: 55-69.
- Wuilleumier, P. (1979), *Tacite. Annales: Livres IXVI-*, Paris, Les Belles Lettres.