

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Departamento de Artes visuais

JOÃO MIGUEL RUBIN CORRALES

O Rapto de Ganimedes:

**Um estudo sobre o homoerotismo na pintura do Renascimento italiano nos séculos
XV e XVI.**

São Paulo
2022

JOÃO MIGUEL RUBIN CORRALES

O Rapto de Ganimedes:

Um estudo sobre o homoerotismo na pintura do Renascimento italiano nos séculos XV
e XVI.

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Artes
Visuais, apresentado ao departamento de Artes Plásticas da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo.

Orientadora: Profa. Dra. Sônia Salzstein

São Paulo
2022

DEDICATÓRIA

Para Isabela, Nenas e Dad. Sem vocês nada é possível

AGRADECIMENTOS

A meus amigos, graças a vocês sou alguém melhor. Especialmente a Tami, Isa e Bea e Nick: pela amizade, pela atenção e por terem me emprestado sua paciência sempre que eu a necessitei, muito obrigado. Nossas conversas me ajudaram mais do que podem imaginar.

Ao professor Frédéric René Guy Petitemange, que em meus anos de monitoria me mostrou como a arte do Renascimento é um campo de estudos vivo e empolgante. Pelo seu carinho e incentivo, obrigado.

A Sônia Salzstein, pela orientação com rigor, mas sempre paciente, das minhas ideias. Obrigado.

Por fim, a minha família, pelo apoio incondicional. Nesses anos difíceis, de altos e baixos mentais, muito obrigado por estarem comigo até o final.

RESUMO:

CORRALES, João Miguel Rubin. *O Rapto de Ganimedes: Um estudo sobre o homoerotismo na pintura do Renascimento italiano no século XV e XVI*. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2022.

O presente trabalho tem como objetivo investigar introdutoriamente as representações de signos homoeróticos envolvendo personagens masculinos no contexto do Renascimento italiano dos séculos XV e XVI. Abordarei, através da exploração de conceitos como sodomia, pederastia e “amor” (este último tal como entendido pelo neoplatonismo de Marsilio Ficino), as muitas e veladas maneiras através das quais conteúdos homoeróticos não raro apareciam principalmente nas narrativas mitológicas da pintura e da escultura de corte do período.

Abordarei, em particular, as narrativas ligadas à figura mitológica de Ganimedes através da qual frequentemente a atração erótica entre homens se manifestava na pintura e na escultura; abordarei como essas narrativas edificam um momento artístico no qual os mitos clássicos centrais ao discurso humanista criaram um espaço cultural propício à enunciação pública da atração erótica entre homens.

Mesmo tendo de reconhecer a dificuldade de acesso a uma literatura especializada no tema, é meu propósito entender como a estética do Renascimento nasceu de um humanismo profundamente preocupado com a noção de masculinidade.

ABSTRACT

CORRALES, João Miguel Rubin. *The Rape of Ganymede: A study on homoeroticism in XV and XVIth century italian Renaissance paintings*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2022.

This work aims at presenting an introductory investigation about the picturing of homoerotic signs related to male characters in the context of Italian Renaissance throughout the 15th and 16th Centuries. I will approach – while exploring such concepts as sodomy, pederasty and love (this last term taken here as it is understood in Marsilio Ficino's Neoplatonism) - the many veiled ways by which homoerotic contents frequently appeared through the mythological narratives present mostly in painting and sculpture, in the courtly milieu of the period.

I will discuss, particularly, the narratives connected to the mythological figure of Ganymede, frequently used in painting and sculpture to signal erotic attraction between men; I shall discuss the way these narratives constitute an artistic moment in which the classic myths which are central to the humanist discourse opened a cultural space auspicious to the attraction between men being publicly enunciated.

While having to emphasise the many difficulties in accessing a literature specialized in this issue, it is my purpose to understand how Renaissance Aesthetics was born from a Humanism deeply concerned with the notion of masculinity

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I: ARTE, GÊNERO E O PROTAGONISMO DA(S) MASCULINIDADE(S).....	9
1. Definindo Homossexualidade, Homoerotismo e Homosociabilidade.....	18
CAPÍTULO II: PEDERASTIA “CLÁSSICA” E RECEPÇÕES MODERNAS NO RAPTO DE GANIMEDES	23
1. Algumas considerações acerca da Pederastia e o Rapto de Ganimedes nos diálogos platônicos.	30
CAPÍTULO III: SODOMIA: O PROBLEMA DA MORALIDADE DO HOMOEROTISMO	34
CAPÍTULO IV: MICHELANGELO E O RAPTO DE GANIMEDES NO RENASCIMENTO.	40
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
BIBLIOGRAFIA	57

INTRODUÇÃO

O estudo do desejo e do amor homoerótico na antiguidade Greco-romana e na Itália do Renascimento tem avançado consideravelmente nas últimas décadas. O estudo dedicado à história da arte clássica é historicamente marcado pelo esquivamento da questão homoerótica. Figuras eminentes desse vasto campo de pesquisa, Winckelmann e Symonds foram no século XVIII e XIX, respectivamente, decisivos para o avanço de uma tópica homoerótica da arte clássica durante um longo ciclo da história europeia, da Grécia antiga ao Renascimento. Similarmente, trabalhos seminais como o de Kenneth Dover, intitulado “*Greek Homosexuality*”, de 1978, prepararam a base para muitos estudos que, apenas nesses últimos 50 anos, revolucionaram o modo como lidamos com sexualidade e como compreendemos a ideia do desejo homoerótico no passado clássico e moderno.

Imerso em um ambiente erótico e propício a expressões de afetos cifrados, o ambiente elitista das cortes do Renascimento italiano nos apresenta uma malha cultural rica em potencialidades eróticas. O presente trabalho busca entender, através do estudo de seletas representações de Ganimedes, como a presença da literatura clássica greco-romana influenciou e informou a representação das relações eróticas entre homens na Itália do Renascimento.

Ganimedes, o príncipe troiano imortalizado nos céus que, por sua beleza incomparável entre os mortais, foi raptado por Zeus na forma de uma águia e transformado no copeiro dos deuses no Olimpo; ele foi, desde a antiguidade, associado com a prática pedagógica e sexual da pederastia. Embora essa ligação íntima entre os dois conceitos tenha sido recentemente questionada por historiadores e classicistas, é inegável que o mito do rapto de Ganimedes propiciou o modelo, se não o ideal, mais recorrente de desejo homoerótico entre homens no âmbito do repertório humanista.

A exploração formal e simbólica do mito de Ganimedes na pintura do Renascimento italiano é uma de nossas melhores fontes para estudar a recepção do homoerotismo nos círculos intelectuais e de elite da Itália. Um primeiro estudo de algumas representações de Ganimedes pode nos elucidar as maneiras sob as quais mitologia e literatura clássica informaram atitudes e percepções sobre a prática de relações sexuais entre homens no período.

Pretendo mostrar como a postura ambivalente e leniente dos humanistas do Renascimento quanto à prática de pederastia entre os gregos, bem como a outros tipos de relações entre homens - aos quais não faltam exemplos na mitologia grega - cultivou um

ambiente no qual a expressão do desejo homoerótico revelou-se entrelaçada à forma permissível da alegoria “classicizante”.

Apontarei, ainda, a academia neoplatônica e os escritos de Marcilio Ficino como elementos fundamentais para a cristalização da linguagem homoerótica recorrente nas representações de Ganimedes na corte de Florença. Ao reinterpretar a instituição da pederastia através dos escritos de Platão, Ficino reafirma a associação entre o cultivo de laços (homo)eróticos entre homens à experiência do “amor divino”.

Nos capítulos I e III examinarei o impacto que exerciam nas esferas letradas determinadas imagens representando figuras masculinas representações de homens no ambiente cultural do renascimento, e como essas imagens podiam ser negociadas, dependendo do seu contexto em que apareciam. Através, em particular, do estudo de um retrato de Cosimo de Medici feitos por Agnolo Bronzino, argumentarei que o contexto classicamente inspirado da corte florentina, possibilita leituras míticas que apontam para a instabilidade de conceitos modernos então vigentes de identidade masculina.

O capítulo II é dedicado à análise do mito do rapto de Ganimedes e de sua relação com a atração homoerótica. O capítulo II focaliza, brevemente, a relação profunda entre esse mito e a instituição social e política da pederastia na Grécia antiga. Nele, tento apresentar como o a associação do mito com a prática de pederastia desde, no mínimo, o século VIII a.C, ajudou a firmar, historicamente, a relação entre homens como simultaneamente marcada por atração homoerótica e por um componente formativo, intelectual para a vida na pólis.

O capítulo IV retoma as interpretações do mito de Ganimedes através da perspectiva dos humanistas e pintores do Renascimento. Defenderei, através de exemplos nas escritas de Dante, Bocaccio e Ficino, que os humanistas compunham um grupo que estava ciente das conexões antigas entre relações homoeróticas e a formação intelectual e, ainda, que essa conexão se consolidava através do mito de Ganimedes.

Por fim, analiso como as representações do mito de Ganimedes nas pinturas de Michelangelo e Coreggio negociavam tensões entre um passado clássico que se descobre cada vez mais mergulhado em homoerotismo, e sua tradição cristã. É meu propósito, ainda, argumentar que, mesmo na carência de trabalhos de referência sobre esse tópico no Brasil, a exploração e o resgate dessas dimensões (homo)eróticas são essenciais, inescapáveis, para entendermos as verdadeiras potencialidades da arte do Renascimento europeu.

CAPÍTULO I: ARTE, GÊNERO E O PROTAGONISMO DA(S) MASCULINIDADE(S)

O Renascimento italiano é repleto de imagens de homens languidamente apresentados e tem na tematização do amor e dos desejos que envolvem a experiência religiosa e mitológica uma de suas mais marcantes características. Cabe notar que homens e mulheres eram sujeitos a uma categorização da beleza por gênero, e esta carregava consigo estruturas severamente segmentadas de identidade sexual¹. Abordar a forma mediante a qual a arte do Renascimento incorporava e negociava as identidades masculinas e o desejo erótico na cultura visual pode nos informar muito sobre as potencialidades eróticas da arte do Renascimento italiano.

As representações artísticas de homens no renascimento, especialmente aquelas que se aproximam do modelo classicizante do mito greco-romano, são intimamente emaranhadas com o cultivo da identidade masculina e com as atitudes da época quanto ao desejo erótico entre homens. Entretanto, autores seminais como Jacob Burckhardt, tradicionalmente abordaram a identidade masculina como axiomática, ocultando propositalmente as várias imagens mediante as quais o gênero era, no renascimento, representado². Em estudos recentes, Kelly Gadol e Geraldine Johnsons³ notam como a ideia de uma masculinidade autoconfiante, que encontra sua completude na esfera pública e política, não somente oculta as muitas imagens que protagonizam outras masculinidades, mas também exclui a iniciativa das mulheres como interlocutoras da sociedade política. O conceito do “nascente no espírito no homem”, que Burckhardt defendia, enquadrava somente o protagonismo masculino como sujeito da ação histórica.

Para exemplificar o tipo de tradição representacional a qual Gadol e Johnsons se referem, irei introduzir o afresco de Domenico Ghirlandaio. Pintado como parte de um conjunto de comissões do artista para a capela da família Tuornaboni, na igreja Santa Maria Novella, em Florença, tal afresco nos abastece com uma singela e, talvez por isso

¹.SCOTT, J. WALLACH, **Gender and The Politics of History**.Columbia University Press, 1999.

² BURCKHARDT, Jacob Christoph, **A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio**. Trad: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia da Letras, 1991.

³ JOAN, KELLY. “**Did Women Have a Renaissance?**”. In Women, history and Theory: The Essays of Joan Kelly. The University of Chicago Press, 1984. Para perspectivas que lidam diretamente com a representações de gênero na pintura do renascimento italiano: GARRARD, MARY. **The Cloister and The Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence**. In Early Modern women, vol. 11, no. 1, Chicago Press, 2016. p.5-44; e Johnson, G.A, Grieco, S.F.M. **Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy**. Cambridge University Press, 1997, serviram como referência para o presente estudo.

mais forte, imagem tradicional de uma masculinidade segura de si mesma, o ideal masculino, como se supõe que era entendido pelos florentinos do século XV, já nas últimas décadas de sua república.

No afresco, homens e mulheres são caracteristicamente definidos por sua relação com o espaço da cidade. A arquitetura é aberta para a praça pública, na qual o conjunto de homens do concílio republicano, *os Signori* de Florença, são testemunhas da revelação religiosa de Zacarias que, aqui, foi deslocada para o presente florentino⁴. Já as mulheres, reservadas à extremidade direita superior da tela, olham passivamente para um espaço - o presente do fazer histórico - que lhes era interditado.



GHIRLANDAIO, D. **Aparição do anjo para Zacarias**. Afresco (c. 330 × 450 cm) — 1486-1490. Capela Turonaboni, Santa Maria Novella, Florença.

Como Nicholas Baker argumenta, a própria identidade masculina perante a cidade é, no afresco, delineada pelo ideal florentino de “*igualdade*” e “*liberdade*”, enaltecidas como princípios masculinos. Igualdade, na maneira como todos os homens são apresentados em seus indumentos de cargo público - os robes vermelhos da cidadania de

⁴ BAKER, S. NICHOLAS, **Power and Passion in Sixteenth-Century Florence: The Sexual and Political Reputations of Alessandro and Cosimo I de' Medici**. In *Journal of the History of Sexuality*, Vol.19, No.3. University of Texas Press. p.432-457.

Florença. E Liberdade, no funcionamento do estado italiano como sendo uma república e, portanto, livre de qualquer dominação estrangeira.

No final do século XV e início do XVI, as repúblicas italianas eram comumente referidas nos textos de direito romano e filosofia de estado como estados independentes⁵, sendo Veneza e Florença o exemplo primo do que os anatomistas de estado denominavam de estado livre e soberano. Embora a república de Florença tenha sido dissolvida com o retorno dos Medici supostamente perante “o clamor do povo” em 1531, Ghirlandaio recupera, ainda que em um contexto cívico, um importante aspecto sobre a natureza da identidade masculina e como ela era percebida no horizonte do Renascimento: a independência, a autonomia e o controle de si como elementos fundamentais para a definição da masculinidade florentina, elementos que nitidamente visavam afastar ideias de subordinação e dominação estrangeira. Essa peculiar assertividade de autonomia e dominância essenciais à expressão da masculinidade encontra paralelos e ressonâncias entre a civilização do Renascimento e a tradição greco-romana.

O exemplo de afrescos como o de Ghirlandaio, como explorados por Kelly e Gadol, não se limitam às representações que se encontram disponíveis ao olhar público. Quando Cosimo de Medici, entre os anos de 1537 e 1539, comissionou Agnolo Bronzino para realizar um retrato seu em imagem da personificação da figura mitológica de Orfeu, ele seguramente estava protagonizando uma imagem de si longe de qualquer esfera pública ou cívica. Despido e musculoso, Cosimo nos é apresentado como o mitológico poeta e músico que, tendo encantado o guarda do submundo Cérbero com sua música, prossegue em direção a Hades em busca de sua amada Eurídice.

O olhar em três-quartos, favorito dos retratistas em meados do século XV, os dedos e músculos alongados e a pose lânguida, finalizada com a presença da sugestiva flauta de Orfeu – o instrumento do seu sortilégio - pintam uma imagem repleta de alusões eróticas que decisivamente o colocam distante do ideal de masculinidade cívica apresentado acima. Como Patricia Simons nos lembra, para os integrantes da corte de Cosimo de Medici, Orfeu não era apenas o músico, poeta, amante devoto, mas também o mortal responsável pela descoberta do amor sexual entre homens⁶.

⁵ SKINNER, Quentin, 1940- **Uma genealogia do Estado Moderno** / Quentin Skinner; trad. Monica Brito Vieira – Lisboa : ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2011.

⁶ SASLOW, J.M. **Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society**. Yale University Press, 1986. p.47.



BRONZINO, Agnolo (Agnolo Di Cosimo di Mariano), **Retrato de Cosimo I de Médici Como Orfeu**. (93.7 × 76.4 cm). Museu de Arte de Philadelphia.

Dentro do espaço da corte em Florença, na qual circulavam artistas e escritores instruídos em retórica e mitologia clássica, a principal fonte para os episódios míticos eram “As Metamorfoses” de Ovídio. Particular à interpretação Ovidiana é a resolução da jornada de Orfeu ao submundo com a proclamação de que o músico teria “introduzido os prazeres do amor entre homens” ao mundo.⁷ Embora a jornada de Orfeu ao submundo carregasse uma representação da fertilidade e fidelidade, decorrente de seu amor por Eurídice, sua morte⁸ sob as mãos de mulheres após introduzir homens a prática da sodomia teriam-lhe atribuído a fama de “o primeiro sodomita”.⁹

⁷ . MILLS, R. **Seeing Sodomy in the Middle Ages**. University of Chicago Press. 2015

⁸ A morte de Orfeu tem múltiplas versões. Aquela contada pelo trágico Agostino diz que Orfeu teria sido morto às ordens de Dionísio por Ninfas durante um bacanal como suposta punição por adorar o deus Apolo. Já a versão Ovidiana da narrativa, a mais disponível aos italianos no séc XVI, coloca a sua morte nas mãos de mulheres na Trácia por ter, supostamente, introduzido os homens da Trácia a sodomia. Disponível em: <https://library.artstor.org/#/asset/24887826;prevRouteTS=1659303895604>

⁹ WATSON, B. Sarah. **Orpheus's Erotic Mysteries: Plato, Pederasty, And The Zagreus Myth in Phanocles F1**. In Bulletin of the Institute of Classical Studies, Vol.57, No.2 2014. P 54-56. Watson nota

Através de Ovídio, portanto, a conexão entre o mito de Orfeu com a origem da prática da sodomia - o termo que teria sido usado para esse tipo de relação entre dois homens na época - não pode ser descartada como apenas acidental à imagem de Cosimo. Em *Il libro del cortegiano* (1528), um dos personagens de Baldassare Castiglione, Bernardo Dovizi, vê razão em comentar, ao cruzar-se com um grupo de jovens na rua: “*sua Roma tem tantos catamitas quanto os pastos têm crianças*”¹⁰. Similarmente, em Sátira VI de Orlando Furioso (1517-25), um comentário da tradição cavaleiresca europeia, o poeta Ferrarense Ludovico Ariosto (1474-1533) escreve que: “*Few humanists are without that vice which did not so much persuade, as forced, God to render Gomorrah and her neighbor wretched!*”¹¹. Ambos os comentários se fundam na reputação italiana sobre a recorrente e popular prática de sodomia que data desde o tempo de Dante, ele mesmo já havia proscrito, condenando seu antecessor, Brunetto Latini, ao círculo do inferno designado para os sodomitas.¹²

A fala de Ariosto particularmente associa esse tipo de comportamento ao grupo que ele denomina de humanistas. A maneira de Ariosto de retratar os humanistas como lenientes ao que ele aponta serem vícios do corpo ecoa para nós uma importante percepção pública acerca dos humanistas que povoavam as cortes de Mantua, Pádua e Florença. Estes constituíam um grupo de escritores e artistas que estavam cientes das potencialidades (homo)eróticas que os exemplos clássicos sugeriam e, desse modo, tais referências certamente não passavam despercebidas aos que podiam ter acesso ao retrato de Cosimo feito por Bronzino.

que versões antigas do mito, Orfeu tinha conotações ligadas a grupos masculinos e que sua ligação com a sodomia é atribuível, principalmente, a sua conexão com o “revelar das verdades” atribuídos a sua música.

¹⁰ “*Pascua quotque haedos, tot habet tua Roma cinaedos*”. CASTIGLIONE, B. BULL, G. (Trad). **The Book of the Courtier**. Penguin Publishing Group, 1976. P.136. (Tradução Minha). O Comentário de Dovizi é uma alusão texto Ovidiano *Ars Amatoria* (Sobre a Arte de Amar): “*Quot caelum stellas, tot habet tua Romapuellas*”. James Saslow e Geroige Bull traduzem a seguinte passagem entre Dovizi e Girolamo Donato como: “*Your Rome has as many homosexual ad the meadows have kids*”. A tradução de *Cineaedos* por Homossexual ainda é questão de debate entre estudiosos. A tradução brasileira de BRITO,.(de). A. Carlos. **O livro do Cortesão**. Campo Das Letras, Editores S.A, 2008, p.140. optou por deixar a passagem em questão sem tradução.

¹¹ SASLOW, J.M, 1986. P.73.

¹² Ibid. p.48



DÜRER, Albrecht. **A Morte de Orfeu.** 1494. Kunsthalle, Hamburg.
https://www.wga.hu/html_m/d/durer/2/11/1/05orpheu.htm

Partindo dessa leitura, o Cosimo “à lá Orfeu” de Bronzino, não pode ser reduzido a um simples apelo a leituras hétero ou homoeróticas da tela. Ao contrário, como argumenta Simons, o erótico no retrato de Bronzino vem de sua capacidade de seduzir, não somente à sua mulher com a sua promessa de amor incondicional e fertilidade, mas a seus colegas de corte também¹³, com sua alusão ao patrocínio das artes, músicas e da paz. Desse modo, a exploração calculada das potencialidades homoeróticas presentes,

¹³ SIMONS, Praticia. “**Homosociality and Erotics in Italian Renaissance portraiture**”, pg.29. In WOODALL, J. *Portraiture: Facing the Subject*, 1997; Manchester University Press.

mas não discutidas no retrato de Cosimo e sua negociação com outras múltiplas identidades incorporadas pelos Medici durante seu longo processo de absorção dos símbolos culturais e cívicos de Florença servem aqui, mais uma vez, como exemplo de como não podemos ver a representação do modelo físico, o corpo masculino, na arte do renascimento, como uma simples destilação de um reencontro com o passado clássico, mas como um sistema de representação deliberado que tematizava e incorporava certos ideais de masculinidade e (homo)erotismo.

Ao movermo-nos para longe das esferas da performance pública, a imagem de Cosimo associada à de Orfeu é apenas uma de muitas imagens que, ao contrário de sua imagem militar destinada aos olhos públicos, nos revelam uma identidade masculina que não é imóvel, mas sim imbricada em pilares que transcorrem a experiência masculina na Itália do renascimento, seja ela pública ou privada, familiar ou cortês, (homo)erótica ou não. São muitos os recortes possíveis para se explorar os elementos visuais representativos, ou indicativos, de identidade masculina na arte do renascimento, demasiados para o presente estudo. Portanto, limito-me apenas aqueles exemplos que apontam para os momentos em que essa identidade incorpora elementos visuais e narrativos que apontam para o homoerotismo, em particular, ao mito de Ganimedes.

Ao invés de tomar a masculinidade como uma perspectiva axiomática na análise de gênero nas artes, mas sim como uma identidade posta para regulamentação e negociação dentro de espaços nos quais as imagens de homens podiam se tornar objetos de consumo por outros homens, abordarei a maneira pela qual homens podiam protagonizar sua masculinidade e sua “sexualidade” de maneiras que apontam para um espectro maior do que nós, com nossas sensibilidades modernas, estamos acostumados a lidar. Como Patrícia Simons afirma:

*Male sexuality was performed across a wider spectrum of sensualities than modern standards usually allow, collapsing any clear boundaries between an essential 'gayness' and a straightforward 'hetero sexuality'. A complex sense of sexuality and erotics can be gleaned through a reading of certain Italian Renaissance images of men.*¹⁴

De acordo com os exemplos explorados nessa breve introdução, não coincidentemente, todos nos apresentam identidades masculinas que podiam ser atoladas em conceitos de dever público ou alcançadas por meio de uma fusão de imagens míticas e seculares de masculinidade - como no retrato de Bronzino - de modo que se torna clara

¹⁴ SIMONS.1997. p.29

a ideia de Simons que masculinidades no Renascimento foram definidas dentro de uma estrutura muito mais ampla do que a história da arte parece sugerir.

Ainda, a ressonância peculiar que se construiu no Renascimento entre as sociedades italianas e seu imaginário passado clássico, composto pelo topos de redescobrimto da antiguidade, significou o confronto entre uma longa tradição judaico-cristã com o “re-nascimento” de instituições greco-romanas de pensamento que, por sua vez, engendram percepções vastamente contraditórias sobre gênero, sobre a relação entre pessoas do mesmo sexo e a natureza da atração sexual¹⁵. Apresentando, dessa forma, o primeiro período moderno como um momento no qual a expressão do desejo sexual estava em constante negociação e disputa entre influências contraditórias. O Renascimento italiano vai, em mais do que uma maneira, ser marcado por essa aparente contradição entre religião cristã e o exemplo greco-romano de civilização, mas, em última instância, permitiu a criação de uma retórica permissível a expressão homoerótica.

Parte do presente trabalho se propõe, então, a examinar um contexto estético e cultural em que eram frequentes as representações (homo)eróticas de corpos masculinos, seja na pintura ou na escultura, inclusive naquela realizada para espaços públicos nas cidades italianas dos séculos XV e XVI. Uma primeira análise desse contexto nos permite conjecturar que o público privilegiado dessas obras era masculino, composto majoritariamente pelos chamados humanistas, círculos intelectuais que frequentavam as cortes italianas.

Aqui, a esfera de interpretação sincrônica de mito e da relação do m com o passado greco-romano cria possibilidades simbólicas fundamentais para o estudo da arte italiana. Barkan argumenta:

*(...) antiquity becomes a past that is simultaneously present, in figuratively unproblematic relationships [...]. It's (classical past's) failure to occupy real political space that turns classical antiquity into ,ein weintes land, a far country of personal, and synchronous space (...)*¹⁶

¹⁵ ROCKE Micheal. **Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence**. Oxford University Press, 1988. Em seu estudo pioneiro, Rocke demonstra como a relação afetiva e/ou erótica entre homens não dispensava a participação do homem em relações com o sexo oposto mas, ele aponta, a diferenciação altamente segmentada entre indivíduos baseados em sua atividade sexual tem um lastro na tradição Greco-romana de relações homoeróticas. Para uma perspectiva sobre a mulher, me apoiei em GABRIELLE, L. **Medici Women: Portraits of Power, Love, and Betrayal in the Court of Duke Cosimo I**. University of Toronto Press, 2006.

¹⁶ Ibid. p. 25.

A constante presença do mito clássico na arte do Renascimento se torna evidente quando consideramos, então, esse processo de engajamento síncrono, ao invés de cronológico, que o humanismo do Renascimento cultivou com o legado clássico, por mais imaginativo que ele tenha sido

O *topos*, que é a relação entre arte clássica e do Renascimento com a expressão de desejos eróticos latentes em qualquer dada cultura, é um que nasceu no discurso arte-históricos, ainda que inconscientemente, nas próprias origens da história da arte como uma disciplina¹⁷. De Johann Winckelmann a John Symonds, o desejo de entender as (homo)sexualidades latentes do passado moderno europeu esteve presente desde o romantismo alemão até o esteticismo inglês do século XIX. Entretanto, é a partir do século XX, em particular nas suas últimas décadas, que se nota uma renovação, um não irônico Renascimento do interesse naquilo que hoje pode se categorizar como o estudo de identidades sexuais e de gênero. Primeiramente nos anos 1970, na crítica do sexismo e do patriarcalismo internalizados na história da arte. O movimento gay – principalmente o norte-americano – emergiu como força cultural expressiva nos Estados Unidos na década seguinte, de 1980, e incorpora conquistas do movimento feminista no campo de estudos denominados na academia norte-americana como *gay e queer studies* em arte.

Desde Foucault, muito do fôlego analítico se propôs a entender como, e em que medida, existem estruturas que operam na institucionalização dos desejos¹⁸ - e desvios - sexuais modernos e, ainda, como nós, numa realidade ainda mais fragmentada do que a que Foucault viveu, incorporamos essas estruturas em nossos modos analíticos de pensar sexualidade, identidade e gênero. Nesse âmago, a atenção particular com que nas últimas décadas se tem reavaliado noções de gênero e sexualidade no passado histórico, no mínimo, revitalizou o estudo de diversas áreas das humanidades.

Todavia, parte da dificuldade inerente a essa natureza de estudos é o desafio de situar as realidades sexuais do passado em estruturas de análise tão embricadas em noções modernas de identidade e sexualidade. Desse modo, antes que possamos analisar os temas propostos acima, é necessário delimitar claramente o recorte histórico e analítico deste breve estudo. Afinal, este trabalho depende intimamente de três conceitos que são notoriamente difíceis de assentar com qualquer nível de certeza histórica: o(s)

¹⁷ O'DONELL, K. O'ROURKE, M. ROUSSEAU, G. **Queer Masculinities, 1550-1800: Sitting Same-sex Desire in The Early Modern World**. Palgrave Macmillan, 2006.

¹⁸ FOUCAULT, M. Trad. HURLEY, R. **The History of Sexuality: Na Introduction**. Vintage Books, 1990.

renascimento(s), humanismo e “homossexualidade”. Tal como está, para que possamos compreender as maneiras pelas quais o discurso humanista renascentista possibilitou representações do amor entre pessoas do mesmo sexo, devemos primeiro determinar com propriedade o que quero dizer quando, daqui em diante, opero esses conceitos.

1. Definindo Homossexualidade, Homoerotismo e Homosociabilidade

A dificuldade de analisar um conceito como a “homossexualidade” na arte reside, sobretudo, no fato de que simplesmente não se pode falar de algo como “homossexualidade” no período moderno, ao menos não como a entendemos hoje. Isso não significa que a expressão sexual e erótica entre indivíduos do mesmo sexo não existia no passado pré-moderno, muito pelo contrário, virtualmente todas as culturas pré modernas institucionalizaram a prática de relações entre o mesmo sexo de alguma maneira¹⁹.

Longe de se enquadrar como um “desvio” ou, para emprestar o termo da psicanálise, “inversão”, notamos que certos tipos de relações “homossexuais” não somente eram institucionalizadas, como no caso da grécia antiga, mas também podiam coexistir com certas relações heterossexuais como o casamento religioso, como em Florença. Michel Foucault elabora em *History of Sexuality*, sobre como a criação da identidade moderna do “homem homossexual” esta assentada na empreitada capitalista e organicista moderna de categorizar indivíduos em características desejáveis e indesejáveis, a patologização de “desvios” de comportamento aceitáveis, a instituição de manicômios, prisões, e a marginalização de determinadas minorias são apenas algumas das faces desse processo. Nesse cenário, homossexualidade surge como uma categoria de desvio sexual, comparável à necrofilia e a pedofilia, e logo passa a constar como uma patologia em manuais médicos dos sécs. XIX e XX.

Subjacente a essa categorização está a denominação de uma identidade comum e estável embriada na experiência de atração sexual masculina, o termo “homossexual” passa então a compor uma estrutura de significação *a priori* da experiência individual de atos sexuais. Denominar para si, ou para um grupo sub-representado, a categoria de

¹⁹ SASLOW, James; *Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts*, p.48.

“homossexual” é aceitar o conjunto de traços psíquicos “essenciais” que determinam uma inevitável expressão sexual homoafetiva.²⁰

A artificialidade inerente a esses processos de categorização descritos acima consequentemente internalizou um certo tipo de discurso que se sente presente até hoje: de que a sexualidade - e os polos categóricos de hétero ou homossexual - é individualmente assumida como parte da identidade de uma pessoa. Enquanto isso, na sociedade italiana do Renascimento esse conceito individual de uma identidade codificada nas bases de comportamento sexual não poderia existir. Primeiramente, a Europa medieval em grande medida manteve a prática pederástica entre homens mais velhos e meninos como um processo essencial de aprendizado: em cidades como Florença foi sugerido que a prática marcava a transição da adolescência para a vida adulta²¹.

Ainda, antes do fim do Concílio de Trento, em aproximadamente 1563, casamentos eram, em sua grande maioria, assuntos familiares, informais, requeriam pouco por parte do casal, não eram regulados com a mesma rigidez e, principalmente, não eram excludentes de outros tipos de relação sexual. Antes de 1549, a falta de um corpo institucionalizante para casamentos significava que, contanto houvesse acordo entre as famílias constituintes, o processo do casamento não poderia ser considerado como nada mais do que ele era: uma transferência altamente “formulaica” da noiva, de sua família para a família do seu noivo, normalmente com o fim de assegurar um bom dote ou uma aliança entre as famílias²². Existe um colapso dos limites entre identidades hétero ou homossexuais, pois essas categorias não eram constituintes da realidade masculina no Renascimento. Michael Rocke, elaborando sobre a “homossexualidade” em Florença no séc XV, diz:

*The highly structured form of these relations helped to distinguish boyhood from manhood and to mark out the transition from the one to the other; correspondingly, the respective sexual roles (active or passive, dominant or subordinate) were perceived according to conventionally denned gender dichotomies as manly or womanly. In the ways in which it was enacted and understood, then, homosexual sodomy in Florence was intimately bound up in notions of male status and identity and played an important role in the cultural construction of masculinity.*²³

²⁰ COSTA, F. Jurandir. **A Inocência e o vício: Estudos sobre o Homoerotismo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992. p.20-24.

²¹ ROCKE, 1988.

²² BAYER, Andrea (org.). **Art and Love in Renaissance Italy**. Metropolitan Museum of Art, 2008. p.376.

²³ ROCKE Micheal. **Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence**. Oxford University Press, 1988.

Portanto, com o colapso do edifício que separa as identidades homossexuais autossuficientes com as quais associamos nossas personalidades sexuais, nos restam apenas as dificuldades de se conjecturar sobre a linguagem de possibilidades, em vez de fatos, sexuais no Renascimento.

Diferente de um termo politicamente carregado como homossexualidade, homoerotismo é, por sua vez, um termo que se propõe a descartar qualquer modelo pré-determinado de configuração pragmática acerca da relação entre dois homens. Se as potencialidades inerentes à incorporação de gênero e ao cultivo de objetos de atração erótica são determinadas justamente pela especificidade da sua configuração histórica, a única possibilidade de significação possível é aquela mais abrangente. Como José Carlos Barcellos postula:

O próprio fato da palavra só existir na forma de substantivo abstrato (homoerotismo) ou de adjetivo (homoerótico/a), impede a atribuição arbitrária de uma identidade ou de uma tipologia previamente construída aos personagens em questão (...) Ainda que se possa alegar que a adoção de “homoerotismo” no lugar de “homossexualidade” possa representar algum tipo de perda política (...) a abertura dada pelo conceito de homoerotismo é imprescindível para qualquer trabalho que não se atenha exclusivamente a uma forma específica e bem delineada de relação ou identidade (...)²⁴

Apropriadamente, dentro dos espaços das cortes italianas, habitadas e protagonizadas principalmente por homens, é difícil, se não impossível, determinar com certeza até que medida as prescrições e escritos dos humanistas em relação ao homoerotismo transgrediam, de fato, para a prática sexual. Portanto, o termo homoerotismo simultaneamente visa evitar o erro etnocêntrico e anacrônico que o conceito moderno de homossexualidade apresenta para o estudo do renascimento, bem como admite a existência de linguagens e afetos entre homens que não se limitavam a termos modernos como “atração sexual” e na aglutinação de identidades subjetivas baseadas em, apenas, um desejo físico.

Outro termo que acredito ser relevante é: “homossociabilidade”. Esse, por sua vez, foi cunhado originalmente por Eve Kosofsky Sedwick, ao analisar as forças homoeróticas inerentes à narrativa de escritores do séc. XX, como Marcel Prost e Charles Dickens. Posto simplificadamente, o termo postula a existência de práticas socialmente cultivadas, “performances” propriamente ditas, que delineiam relações de sociabilidade, desejo e

²⁴ BARCELLOS J. C. **Literatura e Homoerotismo Em Questão**. Rio de Janeiro; Dialogarts, 2006. p 23.

competição entre homens em espaços masculinos.²⁵ Numa sociedade como a Italiana nos sécs. XV e XVI, cujo espaço público é reservado para a performance dessa masculinidade conjunta, quem se torna o desejado? E quem exerce o ato de desejar? Essa é tanto uma pergunta sobre a política do desejo, quanto sobre a natureza (homo)social dos afetos no Renascimento.



²⁵ SEDWICK, K. Eve. **Epistemology of The Closet**. University of California Press, 1990. Sobre as ideias e de Sedwick aplicadas para pensar gênero e sexualidade na arte italiana, ver: BASKINS, L. Cristelle. **Gender Trouble In Italian Renaissance Art History: Two Case Studies**. *Studies in Iconography*. 1994, Vol. 16 (1994), p. 1-36.

DÜRER, ALBRECHT. **The Men's Bath**. Xilogravura (38.7 x 27.9 cm). Data n.d.²⁶

É importante dizer que “homossociabilidade” não pressupõe, tampouco fatalmente aponta para um desfecho homoerótico de desejo. Apenas concebe a existência de uma estrutura que emaranha a concepção de uma masculinidade moderna com o cultivo de laços entre homens. Embora seja complexa a argumentação de que existe uma “homossociabilidade moderna” que estruturou as relações do gênero em sua concepção do séc. XX, Sedwick certamente acredita que sim, que existe uma continuidade entre homossociabilidade e a construção do desejo homoerótico. Ao adotar esse pressuposto, um lugar em que isso é evidente é na Itália do renascimento, o espaço por excelência no qual as redes “homossociais” que estruturavam a exclusão e dominação política das mulheres sob o patriarcado eram diretamente conectadas à legitimação do desejo (amor, na linguagem neoclássica) homoerótico.

Tendo em vista a natureza aglutinadora das identidades sexuais e de gênero modernas, o conceito de “Homossociabilidade” posiciona-se, entre os três termos discutidos acima, como uma alternativa mais sensível à realidade cultural vivida por homens no renascimento. Um termo que, como no retrato de Cosimo, leva em conta as influências que tornavam a expressão, muitas vezes pública, de afeto entre homens algo socialmente desejável. O termo se mostra, acredito, particularmente apto para abordar as potencialidades eróticas em estruturas de linguagem clássicas imbuídas na pintura, escultura e literatura do renascimento. Homossociabilidade não é, todavia, sem seus problemas, como aponta Cavallo:

Homosociability” serves to “deflect... a search for the truth about sexual actors and sexual acts, point[s] ... to the realm of social structures as well as to that of cultural ideas.”²⁷

Rocke similarmente demonstra-se descontente com qualquer categorização moderna para o que, a seu ver, era um tipo de relação homoafetiva constituinte da própria identidade masculina, mas aquiesce ao fato de que não existe nenhuma palavra que representa a instituição homoafetiva do renascimento. É necessário atentar-se com a possibilidade de se equivaler, mas não confundir, instâncias histórico sociais de representação sexual.

²⁶ HOLLSTEIN F. W. H.. **German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400–1700**. Amsterdam, 1954.

²⁷ BRADLEY, J. Cavallo. **Albrecht Dürer's The Men's Bathhouse of 1496–1497: Problems of Sexual Signification**. *Journal for Early Modern Cultural Studies*, Vol.16 n.4, 2016, p.12.

CAPÍTULO II: PEDERASTIA “CLÁSSICA” E RECEPÇÕES MODERNAS NO RAPTO DE GANIMEDES

A arte do Renascimento não carecia de referências classicizantes ao desejo, quando não à prática, (homo)erótica, alguns deles já aludidos, como: as figuras Hércules, Apolo, Orfeu e outros exemplos que, devido à delimitação do presente recorte, não terei a possibilidade de abordar aqui (*e.g.*, representações da fonte da juventude, as casas de banho, dentre outros). Todavia, a tônica constante na análise dos discursos desse período, tanto quanto os estudos acadêmicos sobre o Renascimento italiano, posicionam o mito de Ganimedes como o pedaço de mitologia mais influente na representação do desejo (homo)erótico e pederástico. Saslow chega, inclusive, a postular que o mito de Ganimedes pode ser singularmente considerado “O” mito da homossexualidade no renascimento”²⁸. A história da relação do mito de Ganimedes com os amores de homens a “jovens e belos” meninos é nada se não extremamente problemática e tensionada por debates e delimitações, entrelinhas e minúcias que datam desde sua origem na Grécia pré-arcaica.

As representações, literárias ou visuais, do mito de Ganimedes que, dentro da realidade italiana moderna, se apresentam como inequivocadamente espirituais e/ou sexuais são apenas as últimas entradas em um processo de negociação simbólica de um mito. O episódio mítico em sua essência é simples: Ganimedes, o príncipe troiano, mais belo de todos os heróis que, enquanto atendia a um rebanho nas montanhas é raptado por Zeus na forma de uma águia e é carregado para Olimpo, onde então ele serve como copeiro dos deuses.

²⁸ SASLOW. 1986 p.1-16.



Zeus Raptando Ganimedes, que segura um galo em sua mão esquerda. (c. 475-425), Cerâmica de figuras vermelhas. Museo Nazionale di Archaeologico Spina, Ferrara, Itália.

Existem diversas variações do episódio contadas por Homero, Píndaro, Theognis, Platão, Virgílio e Ovídio²⁹, para listar apenas os mais importantes. Em algumas versões Zeus não se transforma, mas sim comanda uma águia (que, diga-se de passagem, é o animal simbólico de Zeus) para raptar o jovem efebo. Algumas versões apontam a presença de um cachorro que presencia o rapto, outras para uma resolução astrológica na qual Ganimedes é, em última instância, imortalizado na forma da constelação de aquário, o copeiro “das estrelas”. Na narrativa de Homero, observamos:

De Tróis provieram três filhos, de forma e intelecto perfeitos:
Ilo, depois deste, Assáraco e, alfim, Ganimedes deiforme,
que entre os mortais foi, sem dúvida, o herói de mais bela
aparência.
Os deuses a este raptaram, por causa de sua beleza,
para que a Zeus de copeiro servisse e vivesse no Olimpo³⁰

²⁹ Uma compilação completa das narrativas envolvendo o rapto de Ganimedes carece de ser feita até o momento. O trabalho seminal feito por James Saslow é o mais completo compendio disponível de leituras traduzidas.

³⁰ HOMERO, *Ilíada*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996, p. 312.

Notoriamente ausente dos versos homéricos é qualquer menção à prática sexual, ou sequer a algo como pederastia. O silêncio homérico quanto ao caráter sexual do mito de Ganimedes nos aponta para duas possíveis resoluções: que Homero propositalmente suprimiu a esfera (homo)erótica e pederástica do episódio do rapto ou que a associação identitária do mito de Ganimedes como a prática da pederastia é uma alteração posterior, desconhecida a Homero.

A ideia de que Homero propositalmente suprimiu o caráter pederástico e (homo)erótico do episódio do rapto é altamente improvável. Vernon Provençal³¹ aponta para as particularidades da linguagem empregada por Homero nos dois poemas que mencionam o episódio do rapto: A Ilíada e o Hino a Afrodite, como uma linguagem carregada de subtons eróticos.

Provençal argumenta que o termo “*glukus himeros*”, traduzido por ele como “*Sweet longing*”, é empregado somente em referências às relações de Zeus com suas amantes mulheres (Sêmele, Iole etc.). O termo alude àquela atração que na sua consumação desbasta a honra (Timê) dos deuses, pois engendra um rebaixamento do deus aos amores de um mundo humano, a transgressão dos limites entre mortais e o divino. Esse aspecto torna-se ainda mais evidente quando, como no Hino de Afrodite, a própria deusa se vê vítima, na figura de Anquises, dos tormentos aos quais ela frequentemente submetia a Zeus. Outro aspecto importante é que o termo, e subsequentemente a perda de Honra, é associado a encontros que resultaram em procriação.

Como em Hesíodo, é da natureza de um hino que os acasalamentos heterossexuais apresentados terminem na procriação, seja um ato de criação cósmica como em Teogonia ou, como no Hino a Afrodite, a concepção dos Heróis. Provençal aponta, todavia, que no Hino de Afrodite a linguagem usada para se referir a Ganimedes expressa um amor pela beleza divina que compele Zeus, especificamente, não mais todos os deuses, a raptá-lo para Olimpo. “*God-like Beauty*”, acoplado com o acasalamento de Zeus com Ganimedes na narrativa é suficiente para apontar para uma resolução erótica e/ou sexual para o mito, uma dimensão notoriamente ausente da Ilíada.

³¹ PROVENÇAL, Vernon. *Glukus Himeros: Pederastic Influence on The Myth of Ganymede*. Em: Same Sex Desire and Love in Greco-Roman Antiquity and in The Classical Tradition of The West (org. VERSTREATE Beert. e PROVENÇAL. Vernon). Harworth Press, 2005 p 87-136.

For Zeus's affair with Ganymede did not fall within zero-sum situation of time that governed heterosexual unions of gods and mortals. Rather, the union increased the time of both. Such love as that which Ganymede's beauty inspired in Zeus would seem to have this extraordinary potential, not for procreation semi divine heroes, but for the elevation of the human to the divine.³²

A narrativa de Ganimedes parece operar uma inversão, uma antítese das relações sexuais de Zeus com mulheres. Ao invés de enfatizar a descida de um Deus para o mundo mortal, o seu rapto é apresentado como uma elevação, um transporte para o habitat dos imortais e uma causa de grande adoração de todos os deuses. Essa antítese entre os anseios que desbastam a honra de Zeus, marcados por sua procriação com esposas mortais e a elevação de Ganimedes para o plano divino, como aponta Provençal, descarta a possibilidade de que em tempos homéricos o mito, em sua forma “pura”, seria ausente de interpretações (homo)eróticas. Ao contrário, as leituras homoeróticas do mito ressurgem, ainda no período arcaico, na Poesia de Píndaro e Teógnis. A linguagem homérica ainda rege as estruturas interpretativas da potência erótica em Ganimedes como uma economia de Honra e a elevação da honra através da beleza.

Todavia, mitos não são só o efeito da cultura, mas também sua causa e o episódio mítico do rapto de Ganimedes é rico em transformações hermenêuticas que podem validar ou legitimar certas práticas e comportamentos³³. Pelo episódio ser o único no corpo mitológico grego em que Zeus rapta um homem, a relação entre o mito de Ganimedes e a prática de pederastia pode ter suas origens para justificar uma prática social anterior: a prática ritualística de iniciação de jovens meninos à vida política e coletiva da cidade, ponto que voltará a ser abordado mais adiante.

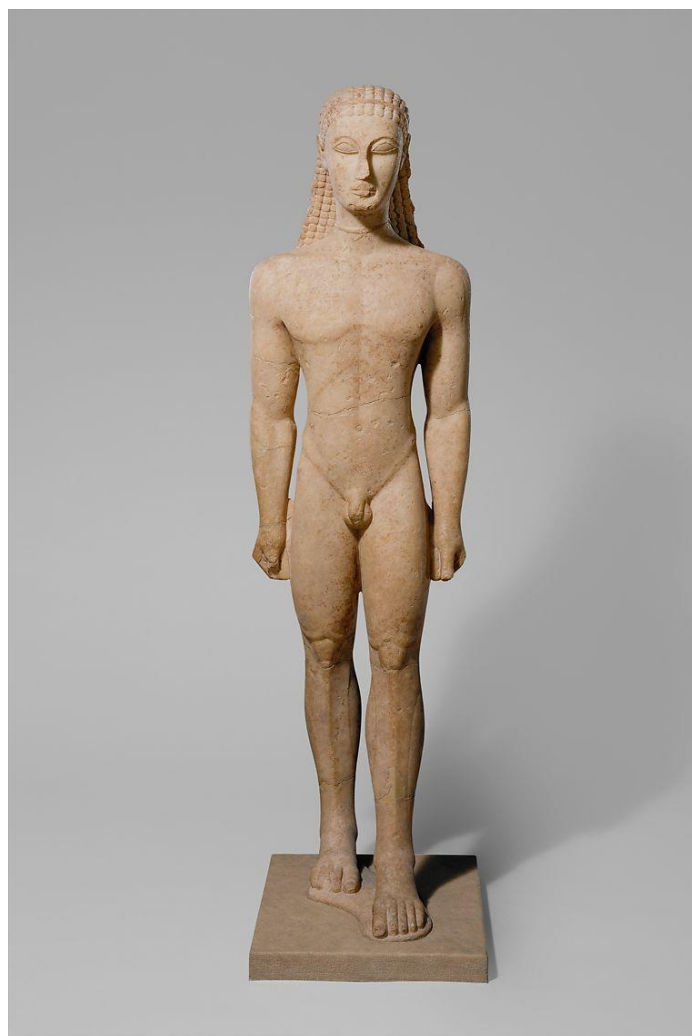
No mundo antigo, a origem da pederastia era frequentemente atribuída aos habitantes da ilha de Creta ou na cidade de Tebas. A historicidade dessa crença parece surgir do costume militaríssimo dos povos Dóricos, ocupantes do Peloponeso, de nudez atlética e nos ginásios como um constante incentivo erótico para homens e meninos cultivarem a contensão dos apetites sexuais - o que é referido como *sophrosyne*.³⁴

³² PROVENÇAL. 2005, p.127

³³ BARKAN, 1991, p. 28.

³⁴ NORTH, Helen. **SOPHROSUNE: Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature**. Cornell Studies in Classical Philology. Cornell University Press. Ithaca, New York, 1966.

O incentivo militar e cívico que os laços homoeróticos reforçavam nos territórios de Sparta durante o séc. VII a.c. se espalharam, segundo Thomas Scanlon,³⁵ para as outras cidades estados a partir dos jogos pan-helênicos. O que ele apelida de “*athletic revolution*” aponta para os *Kourói*, esculturas que celebravam a vitória de jovens atletas nos jogos, como primeiras instâncias de uma idealização de corpos masculinos dentro de um contexto cívico e institucionalizado e, no caso de Sparta, de atração e admiração entre homens. Essa prática é o que viria a constituir o modelo espartano do cultivo dos apetites sexuais entre homens redirecionados para o gerenciamento de um bem-estar coletivo. Aptidão e Fortitude física e moral, o cultivo daquilo que se denomina *areté*, que é tão característico no período clássico, se constitui, dentre outros fatores, através do incentivo de laços pederásticos entre homens que se originou no Peloponeso.



Estátua de Mármore de um Kouros. Circa 590–580 a.C. Mármore. The Metropolitan Museum of Art.

³⁵ SCANLON, Thomas. **The Dispersion of Pederasty and the Athletic Revolution in Sixth- Century BC Greece.** 64-65. Em: *Same Sex Desire and Love in Greco-Roman Antiquity and in The Classical Tradition of The West* (org. VERSTREATE Beert. e PROVENCAL. Vernon). Harworth Press, 2005.

Originalmente, a introdução da pederastia em Atenas, atribuída a Sólon, é caracterizada como um “costume aristocrata”, uma prática livre sem nenhuma regulamentação institucional³⁶. Durante o período clássico, nos deparamos com uma regularização da prática da pederastia que encontra respaldo em dois pontos fundamentais: primeiramente, nas instituições políticas governamentais e, segundo, na malha cultural de Atenas. No primeiro ponto, atinente às instituições políticas, refiro-me simplesmente às leis que regulavam a prática de sexo entre homens e a prostituição de um homem para outro. Posta de maneira simplificada, sexo entre homens era uma prática exclusiva a homens livres com cidadania (*i.e.*, excluídos os homens livres, porém sem cidadania) e escravos. Já a prostituição de um homem era somente permitida se ele não fosse cidadão da *Pólis*.

O segundo ponto é mais difícil de acessar para nossas sensibilidades modernas. A categorização de práticas sexuais na Grécia clássica era singularmente dependente do ato da penetração e do desejo erótico masculino. Kenneth Dover apresenta a terminologia para descrever uma relação pederástica como uma relação entre um *Erastai* e um *Eromenos*³⁷. Reforçando o caráter cívico, educador e, em algumas instâncias, civilizatório que uma relação pederástica assumia, em termos gerais, o *Erastes* (o que deseja) assumia o papel de mentor e guardião de seu *Eromenos* (o objeto de desejo). O *Eromenos* usufruía dos benefícios de sua instrução cívica, suas conexões sociais e, muitas vezes, do seu franqueamento político para a vida na *Pólis*. Em troca, o desejo sexual do *Erastes* era reconhecido e legitimado por seu *Eromenos*, com a consumação sexual sendo algo supostamente feito em ambientes privados.³⁸

Sendo uma sociedade estruturalmente patriarcal, na qual a diferença de idade entre os participantes de relações hétero e homoafetivas era a norma, a linguagem empregada para se referir a essas relações é particularmente indicativa não apenas de seu caráter

³⁶ PROVENCAL, 2005, p.115

³⁷ DOVER, Kenneth James. **Greek Homosexuality**. Harvard University Press, 1989. p.12 -24

³⁸ Ibid. pg. 47. O empréstimo dos termos *Erastai* e *Eromenos* neste trabalho dentro de sua significação atribuída por Dover em “Greek Homosexuality”, a despeito de sua significância histórica, tem sido amplamente reavaliado em estudos recentes. Os trabalhos de Percy W. Armstrong “**Reconsidering Greek Homosexualities**”. e T. K. Hubbard “**The Irreducibility of Myth: Plato's Phaedrus, Apollo, Admetus, and the Problem of Pederastic Hierarchy**” apontam para como a instituição da pederastia dentro do modelo hierárquico de protagonismo sexual, sugerido pela binariedade de *Erastai/eromenos*, falham em identificar as subjetividades dos agentes em uma relação pederástica. O meu emprego nesse estudo se atém a identificação dos termos em questão como elementos contituentes da pederastia e com uma linguagem preocupada com a categorização da atividade sexual masculina.

sexual (o penetrante e o penetrado) mas também da sua particularidade com o aparente “benefício coletivo” proveniente dessa relação.

Voltando agora para o mito de Ganimedes, se essas são as características marcantes de uma relação pederástica, desde sua primeira institucionalização em Sparta no séc. VII a.c., até o período clássico, o mito do rapto de Ganimedes possui todas as características necessárias em uma narrativa para atuar como a justificativa mítica e, por consequência divina, para a pederastia.

Na narrativa geral, somos apresentados a um jovem menino em idade pubescente que é removido, literalmente, da sociedade para um período de reclusão, durante o qual ele adquire o conhecimento necessário ao amadurecimento através de um homem mais velho e é “elevado” para uma posição de relevância junto aos deuses. Barkan aponta, ainda, para a semelhança entre a troca de presentes com o pai do menino, contada em algumas versões do mito, e a “troca de presentes” de um ritual da passagem:

The “sacred” form of the myth thus may be the original form. The story of Zeus and Ganymede, (...). The pederastic dimension of the story may have been created to domesticate a mysterious practice handed down from time immemorial. The pederasty would then represent and reflect changes in the ritual of retrospective re-imaginings of what lay at the heart of the ritual. ³⁹

O que ele identifica, similar a Provençal, é a hipótese que a narrativa mítica da abdução de Ganimedes apenas se tornou explicitamente pederástica a partir de sua assimilação à cultura de pederastia já bem estabelecida na Grécia arcaica. Nessa linha de pensamento, a hipótese de que as dimensões pederásticas do mito foram parte de uma reinterpretação tardia para justificar a divindade da relação pederástica já é proposta por Platão, que culpa os Cretenses pela sua criação. Em “*As Leis*”, ele discorre:

E faça-se a observação em tom sério ou a título de gracejo, seguramente não se deixa de constatar que quando o macho se une à fêmea para procriação o prazer experimentado é considerado decido à natureza, porém contrário à natureza quando o macho se une ao macho ou a fêmea de une à fêmea, sendo que os primeiros responsáveis por tais enormidades foram impelidos pelo domínio que o prazer exercia sobre eles. E todos nós acusamos os cretenses de terem inventado a fábula de Ganimedes, visto que se acreditava que suas leis provinham de Zeus, eles haviam acrescentado, diz-se, essa história

³⁹ BARKAN. 1991, p.31-32..

envolvendo Zeus de maneira a justificar o gozo desse prazer tendo o deus como modelo. (636c7-d4)⁴⁰

Seu comentário sobre o mito de Ganimedes e sobre pederastia como um todo merecem atenção específica. Não somente ele se mostra consciente dos potenciais hermenêuticos do mito de Ganimedes como um lastro mitológico para as instituições políticas, como também caracteriza uma relação homoerótica como algo “contra a natureza”. Os comentários platônicos são importantes por adicionarem uma camada de ambivalência ateniense à prática da pederastia e, principalmente, por servirem como a principal fonte de interpretações sobre o amor (homo)erótico para os leitores do renascimento, ainda que indiretamente.

1. Algumas considerações acerca da Pederastia e o Rapto de Ganimedes nos diálogos platônicos.

É imperativo lembrar que Platão, nascido em 428 a.c., escrevia durante o que categorizamos como o fim do período clássico, no qual a relação entre filosofia, história e mitologia era marcadamente diferente dos autores e artistas aos quais nos referimos até então. Mesmo assim, não devemos superestimar os discursos platônicos sobre a pederastia e, sobretudo, sobre a prática sexual.

Plato's right to speak even for Greek philosophy - to say nothing of a right to speak for Greek civilization - was not conceded by other pupils of Socrates, and although Plato gave great impetus to philosophy, neither his own pupils nor the philosophical schools which arose in the two following generations accorded his teaching the status of revelation.⁴¹

O que ele tematiza particularmente bem, a meu ver, é o estado “degenerativo” que vê na prática da pederastia em Atenas. Os escritos de Platão sobre a natureza do amor se preocupam, para os nossos propósitos, com esse tipo de “amor”, que surge através do estímulo visual, como operante na base de um processo que estimula, no admirador, o entendimento da beleza “imutável”, a ideia abstrata de “Beleza” em si. O emaranhamento dessa filosofia do amor com o mito de Ganimedes - e consequentemente com a pederastia - é inevitável. O impulso amoroso de Zeus, ao visualizar a beleza do príncipe, e a elevação

⁴⁰ PLATÃO. *As Leis*. (Trad. Edison Bini). Edipro, 2010. p. 82

⁴¹ DOVER. 1989, p.13.

aos planos mais divinos da existência correspondem ao caráter teofânico do amor ideal na filosofia platônica, ou seja, o conceito da aparição do divino no outro.

Esse emaranhamento com a pederastia toma forma na parábola dos dois cavalos e da carruagem do auriga em Fedro:

Uma vez admitida e aceita a companhia do apaixonado, bem como a conversa, de perto a benevolência advinda dele perturba o amado, levando-o a reconhecer que os demais amigos e familiares nem mesmo juntos oferecem qualquer parcela de estima comparável ao amigo tomado por um deus. E então logo o tempo passe, agindo assim e mantendo-se junto, com o tocar – quer no ginásio, que rem outros lugares de companheirismo-, a fonte daquele fluxo já mencionado uma vez – que Zeus apaixonado por Ganimedes chamou de atração-, levada em abundância para o amante (...) E quando se deitam juntos, então, o cavalo licencioso do amante sabe o que dizer ao auriga, pretendendo merecer um pequeno proveito de tantas labutas. O do favorito, por sua vez, nada tem a falar, mas, entumecido de desejo e confuso, abraça e beija o amante, acolhendo-o por tamanha benevolência. E, sempre que se deitam juntos, está pronto a não recusar a parte dele no prazer concedido ao apaixonado, caso calhe de ser solicitada. Mas seu companheiro de jugo, pelo contrário, resiste com o Auriga a tudo isso com palavras e pudor. Ora, se de fato vencerem então as melhores parte do pensamento, conduzindo para a filosofia e um modo de vida regulada, levarão uma vida abençoada e em concórdia(..). (255c-256b)⁴²

O impulso sexual de um erastes é reorganizado no discurso platônico e descrito como o conflito entre os dois cavalos do cocheiro. O cavalo preto é o elemento carnal, o desejo de satisfação e gratificação sensual e sexual imediata, são os desejos base que, repercutindo o julgamento homérico, desbastam a honra e a moral do homem. O cavalo branco é o elemento espiritual, o autoconhecimento e autocontrole adquirido pelo convívio entre o *Eromenos* e o *Erastai*. Quando “vencerem então as melhores parte do pensamento”, ou seja, quando a relação pederástica resiste à consumação carnal, eles desenvolvem uma reciprocidade (*anteros*) que permite que os dois cresçam filosoficamente a partir da contemplação da beleza um no outro.⁴³

Platão simultaneamente localiza a relação pederástica como uma na qual idealmente existe o amor recíproco entre *Erastes* e *Eromenos*, mas também em que elementos paradoxais do desejo necessariamente precisam coexistir: “*Zeus and Ganymede should be thought of as exploring the implications of na erotic desire which has for its end a divine enjoyment*”⁴⁴. Em luz disso, retornemos para seu comentário na Legislatura. O que Platão abomina não é a prática e a natureza “homossexual” do

⁴² PLATÃO. **Fedro**. (Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis). São Paulo; Penguin Classics Companhia Das Letras, 2016. P 109-111.

⁴³ PROVENÇAL, 2005, p.118.’

⁴⁴ Ibidem, p.127

acasalamento entre dois homens. Para ele, inclusive, o *anteros* na relação pederástica é o que possibilita a existência de um amor recíproco e ideal que é, na sua visão, impossível de existir em uma relação entre homem e mulher. O que Platão adverte é o que ele vê como sendo a falta de “contenimento” entre os pares e a ambivalência do espaço social que ele ocupa quanto a pederastia.

Em “Leis”, Platão demonstra certa ansiedade quanto à perspectiva das origens pederásticas do pacto social da cidade grega. Se na visão platônica a pederastia deveria ser entendida como método de condução da energia da libido por caminhos que beneficiariam a pólis, na prática, o ato pederástico era, para ele, apequenado por um senso egoísta de autopromoção às custas de outrem.

É essa irrevocabilidade da esfera sexual que, a despeito de sua primazia pedagógica em Platão, marca a relação entre a Pederastia e as explorações hermenêuticas (homo)afetivas do mito de Ganimedes. Em “As metamorfoses” de Ovídio, as possibilidades sexuais não conseguem mais ser sublimadas, o mito é diferente da situação Homérica, acoplado à sessão dedicada aos “amores de Zeus”. Para Ovidio, como para Virgílio, Zeus inequivocadamente se apaixona pelo jovem Ganimedes e, impulsionado por sua paixão, o rapto - que carrega consigo o significado duplo de estupro - é feito por ele mesmo, para que Ganimedes fique ao seu lado.

O rei dos deuses apaixonou-se outrora pelo frígio Ganimedes, e surgiu alguma coisa que Júpiter desejaria ser, em vez de ser o que era. Não se digna, entretanto, de transformar-se em nenhuma outra ave a não ser a que pode transportar os seus raios. Sem demora, batendo as falsas asas, rapta o filho de Ilo, que até hoje prepara a bebida e, apesar da relutância de Juno, serve o néctar a Júpiter.⁴⁵

A relação pederástica e o amor ideal que transporta o homem para o plano mais divino das formas, a verdadeira beleza e o verdadeiro amor se tornam emaranhados à narrativa do rapto de Ganimedes.

Do fim da antiguidade tardia para frente existem então dois mundos clássicos: o passado grego moldado por nossos estudos atuais e, em contraposição, aquele moldado pelos recursos escritos e pela imaginação dos artistas e escritores do Renascimento italiano. Abordarei adiante como a prática da pederastia dentro de sua realidade política

⁴⁵ OVIDIO, *As Metamorfoses*. (trad. David Gomes Jardim Júnior) Editora Tecnoprint S.A. 1989 p.186-187.

e social na Grécia antiga ressurgem no discurso humanista como um instrumento central para legitimação dos discursos neoplatônicos sobre o amor entre dois homens.

CAPÍTULO III: SODOMIA: O PROBLEMA DA MORALIDADE DO HOMOEROTISMO

O aparecimento durante a idade média e o subsequente emprego do conceito de sodomia durante o Renascimento italiano é difícil de se localizar com precisão. O termo como um substantivo não ocorre antes do século XI e sua origem dentro da teologia cristã é notoriamente ampla em seus possíveis significados. Como justifica V. Kolve:

“The history of the word is wildly various, embracing, in any full survey of medieval contexts not only sexual love between men but inhospitality to strangers, intercourse with animals, ordinary masturbation, sex between men and women when they do not mean to make a baby, even sex between men and women with the women on top (...)”⁴⁶

O conceito abstrato de “sodomia” referia-se a qualquer conjunto de comportamentos considerados danosos às virtudes cristãs. Entretanto, referências ao pecado cometido por Sodoma e Gomorra, bem como o uso adjetivo dessa palavra ocorrem muito anteriormente ao substantivo. Preocupar-me-ei, então, somente com o uso identificável do adjetivo “Sodomítico” ou “sodomítico” dentro do contexto italiano dos séculos XV e XVI em que ele era empregado significando: a denominação e censura do engajamento de atos sexuais entre dois homens.⁴⁷

Nos últimos séculos da Idade Média, em particular do séc. XIII adiante, observase as primeiras tentativas estatais em grande escala de regular a concupiscência das práticas sexuais masculinas. Silvia Fredericci aponta para a crescente regulamentação de banhos e saunas públicas na Itália e nos reinos germânicos bem como a instrumentalização do corpo feminino através da institucionalização de bordéis⁴⁸. No caso de Veneza, a partir do séc. XIV, bordéis financiados pela república através de dinheiro público eram destinados para o uso de homens proletariados dentro do contexto de capitalismo agrário emergente⁴⁹. Prostituição, pederastia, casamentos entre homens, dentre outros exemplos, passam a ocupar uma posição altamente ambivalente na cultura

⁴⁶ KOLVE, V. A. **Ganymede/ Son of Getron: Medieval Monasticism and the Drama of Same-Sex Desire**. Speculum, Vol. 73, No. 4. The University of Chicago Press. p. 1014.

⁴⁷ MILLS, R. **Seeing Sodomy in the Middle Ages**. University of Chicago Press. 2015

⁴⁸ Federici, S. (Trad. Coletivo Sycorax). **Calibã e a bruxa: Mulheres, corpos e acumulação primitiva**. Editora Elefante, 2019.

⁴⁹ WOOD, Ellen Meiksins. **A Origem do Capitalismo**. (trad. Vera Ribeiro). Editora Zahar, Rio de Janeiro, 2001.

moderna como atividades heréticas, porém ainda um instrumento de controle político e biológico cultivado por estados como Florença e Veneza.

O impulso capitalista agrário de destituir o corpo feminino dos frutos do trabalho é, de fato, um elemento determinante do primeiro período moderno. Todavia, igualmente influente para as dinâmicas de gênero no Renascimento é o desafio que o desejo homoerótico apresentava para esse “projeto” de institucionalização das capacidades reprodutoras. No séc. XIII, o estatuto civil de Siena já agrupava sodomitas junto a assassinos e outros heréticos, justamente por sua capacidade de desestabilizar a “ordem natural” dos apetites sexuais masculinos⁵⁰.

Tão pervasiva era a prática que nos sermões de Bernardino de Siena encontramos mais de uma referência explicitamente direcionada aos sodomitas:

*Vocês [a população da cidade de Siena] que essa [a prática de sodomia] é a razão de porque perderam metade de sua população nos últimos vinte-e-cinco anos. A Toscana tem menos pessoas do que qualquer território no mundo.*⁵¹

As condenações de Bernardino são particularmente elucidativas, pois apontam para uma conexão para ele, e imagino que para seu público também, entre a prática de sodomia e o rápido declínio populacional nos sécs. XIII e XIV na Itália, consequência da peste negra que assolou o continente europeu desde o séc. XIII ao XV. Para Bernardino, se a prática de sexo entre homens configurava uma transgressão da ordem natural e divina do mundo, o sofrimento gerado pela perda populacional era consequência natural frente à inversão da vida civil.

⁵⁰ ROMANO, Denis. **A Depiction of Male Same-Sex Seduction in Ambrogio Lorenzetti's "Effects of Bad Government" Fresco.** Journal of the History of Sexuality Vol.21, n.1. 2012, p.15.

⁵¹ “You don't understand that this [sodomy] is the reason you have lost Half your population over the last twenty-five Years. Tuscany has the fewest people of any country in the world” ROCKE, 1996, p.36. (tradução livre).



LORENZETTI, Ambrogio(ca.1290-1348) **Alegoria do mau governo ou os efeitos da má governança na vida da cidade.** (1338-40). Afresco Palazzo Pubblico, Siena.

Dennis Romano demonstra que nos afrescos de Ambrogio Lorenzetti intitulados “Alegoria do bom governo” e “Alegoria do mal governo” (c.1337-1340), no palácio público de Siena, incluem representações alegóricas que ecoam as admoestações de pregadores como Bernardino de Siena. “*O city of Siena! In what darkness you are, that a small boy can’t be sent out on the street without being seized and corrupted*”⁵². Em “Alegoria do mal governo” a inclusão de dois homens às margens da cena pictórica que, a despeito do rapto de uma mulher que acontece a sua frente, olham “intensamente aos olhos um do outro”⁵³ sugere uma cena de sedução entre um homem mais velho e um homem jovem.

Comparativamente, a “Alegoria do bom governo” nos apresenta apropriadamente uma cena matrimonial. Na procissão que acompanha a noiva, a presença de dois homens que, na mesma posição ao casal de sodomitas, acompanham juntos um jogo de xadrez, destaca-se, na minha opinião, como os equivalentes divinamente sancionados do afresco anterior.

⁵² MORMANDO, Franco. **The Preachers Demons: Bernardino of Siena and the Social Underworld of Early Renaissance Italy.** University of Chicago Press, 1999. p.129.

⁵³ ROMANO, 2012. p.8.



LORENZETTI, Ambrogio(ca.1290-1348) **Alegoria do bom governo ou os efeitos da boa governança na vida da cidade.** (1338-40). Afresco Palazzo Pubblico, Siena. (Detalhe).

Embora Romano sugira que a cena reforça a inexistência do aspecto sexual na proximidade dos homens no afresco⁵⁴, as possibilidades hermenêuticas da filosofia platônica, através, mais uma vez, de Ganimedes, associando a admiração da atividade intelectual, representada pelo jogo de xadrez, e o cultivo de espaços cívicos homoafetivos e pederásticos, permitem dizer que a cena pode não se referir a sodomia de maneira tão unidimensional como Bernardino faz crer em seus sermões.

O casal na “alegoria do bom governo” encontra-se no centro da vida cívica de Siena, integrado ao plano das ideias tanto quanto ao cultivo dos valores cívicos do matrimônio e da fertilidade, que preside a cena. Acima de tudo, o que a presença equivalente do par de homens nos dois afrescos sinaliza é que as atividades intelectuais associadas à educação humanista eram altamente valorizadas em repúblicas como Siena e Florença dentro de uma retórica alegórica de bom governo.

⁵⁴ ROMANO, 2012. P.10

O que uma leitura das possibilidades (homo)eróticas sugere nos afrescos de Lorenzetti é a diferenciação, já sugerida por Platão, entre a atração provocada pela admiração da beleza do outro através do cultivo intelectual - na boa alegoria - e o casal de sodomitas - na alegoria má - que se apresentam indiferentes ao rapto da noiva à sua frente, absorvidos pelo egoísmo homoerótico que Platão ansiosamente tentava expelir de sua república ideal.

Se partirmos desse ponto de vista, a existência, no séc. XVI, de um pintor ativo em Siena cujo apelido era “*Il Sodoma*” pode nos vir com certa surpresa e, principalmente, confusão. Acima, já elaborei sobre as maneiras pelas quais a sociedade italiana do Renascimento se mostrava singularmente preocupada com o problema da moralidade da atração sexual (seja essa atração externalizada e/ou comprovada), e talvez em nenhum lugar essa preocupação se manifeste de maneira tão curiosa quanto no caso de “*Il Sodoma*”, cujo nome de nascença foi Giovanni Antonio Bazzi (1477- 1549).

Menos conhecido e veiculado que seus colegas próximos, como Rafael Sanzo, muito da vida de Giovanni Antonio Bazzi é marcada por obscuridade e incertezas. Se é que podemos acreditar no relato tendenciosamente florentino de Giorgio Vasari, *Il Sodoma* era, ao que parece, um pintor temperamental, preguiçoso e que tinha dificuldades em entregar seus trabalhos no prazo, seu apelido prontamente atribuído pela sua aparente preferência exclusiva pelos afetos de jovens meninos. A maneira pela qual Vasari nos proporciona seu breve comentário sobre *Sodoma* parece reforçar, ecoando as advertências de Filipe IV, a aparente separação entre a imagem da vida pública e a enunciação de desejo homoerótico, um não pode conviver com o outro. Apesar disso, o relato de Vasari infelizmente permanece, como é frequentemente o caso, o mais completo comentário sobre a vida de *Il Sodoma* e reforça a narrativa mais veiculada sobre o pintor.

Dentro das cortes de Siena e de um papado liderado por Leão X, no auge da influência “pagã”, o cultivo, por Giovanni, dos afetos de “meninos e de jovens efêbos, pelos quais seu amor transgredia a decência”⁵⁵, tornou-se uma questão, como muitas coisas no discurso humanista, de decência, de *temperantia*, daquilo que no excesso era um vício, mas que, em suas quantidades moderadas, era tolerável e relevado pelas

⁵⁵ VASARI, Giorgio. **The Lives of The Artists**. (Trad. Julia Conaway Bondanella). Oxford University Press, 1991. p.378.

autoridades. Toleráveis o suficiente para Giovanni Bazzi assumir seu apelido e frequentemente compor *stanzas* para seus amados⁵⁶.

Sodomia nunca perde totalmente seu caráter negativo, aparecendo frequentemente em acusações judiciais em Florença. Como Micheal Rocke nos lembra, sodomia e suas potenciais ameaças para a ordem pública continuam a ser uma preocupação política das repúblicas italianas no séc. XVI. Existem condenações datando desde 1527 e a prisão de Cellini, documentada em sua autobiografia, atesta para a continuação dessas tensões.

Mas a incompatibilidade total com a esfera pública e, principalmente, masculina de comportamento vai ser paulatinamente substituída por aquela da advertência do excesso de desejo (homo)sexual incontido, pelo recurso ao “amor que não ousa revelar seu nome”⁵⁷. Quando Bienvenuto Cellini foi acusado publicamente de ser um “Sodomicitto” na frente do Duque de Florença Cosimo de Medici, foi através do recurso ao discurso e legitimidade mitológica - um discurso síncrono que reside no mito de Ganimedes - que Cellini compõe sua defesa: “*Que não pediria a deus para que eu entendesse a arte tão nobre quanto a que te referes; é dito que Júpiter a usou com Ganimedes no paraíso*”⁵⁸.

A partir de então, esse equilíbrio entre a contenção das vontades e o cultivo da *virtú* humanista será uma tônica recorrente na discussão dos termos Sodomia e Pederastia, sendo fundamental manter essas características em mente ao se operar esses termos. Trata-se, por fim, de medir o equilíbrio entre uma sociedade que cultivava atitudes ambivalentes quanto ao exercício da sexualidade masculina.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Conviria familiarizar-se com o poema “Two Loves”, de Lord Alfred Douglas, igualmente com o seu subsequente emprego no julgamento de Oscar Wilde em 1895. A frase, alternativamente aparece em um poema controverso de James Kirkup publicado em 1976.

⁵⁸ SASLOW, 1986. *Yet would to God that I understood so noble an art as you allude to; they say that Jove used it with Ganymede in paradise*. A interação é recontada por Baccio Bandinelli, ver Cellini, B. (1995), **La Vita**. (trad.. J. Addington-Symonds) London: Everyman.

CAPÍTULO IV: MICHELANGELO E O RAPTO DE GANIMEDES NO RENASCIMENTO.

Guido Ruggiero e Leonard Barkan sugerem que o processo de acultramento de jovens homens no Renascimento ainda envolvia o cultivo de relações pedagógicas que tendiam ao desenvolvimento de relações homoafetivas . Até o momento procurei sugerir que existe uma associação profunda entre o aprendizado humanista, ou pelo menos como era percebido pelo público, e as potencialidades homoeróticas nele embricadas e, ainda, que essa associação se dá através um processo hermenêutico e epistemológico de interpretações que circulam sempre de volta à centralidade do mito do Rapto de Ganimedes.

Quando prescrevendo seu mentor Brunetto Latini ao círculo dos sodomitas do inferno, Dante nunca explicitamente nomeia o pecado que ele e os demais homens cometeram, apenas caracterizando-os como “homens das letras”, “renomados por fama” e “sofredores do mesmo pecado” ⁵⁹. Essa omissão, evidentemente proposital, aponta para o fato de que Dante e seu público são suficientemente familiarizados com a associação entre “atividades das letras” e a retórica humanista com a prática de sodomia nesses círculos.

Quando eu, que em mim portava algo de Adão, em fundo sono me deitei na grama onde os cindo sentávamos então. Na hora antes d'alva, quando triste clama, no primeiro gorjeio, um andorinha, quiçá em memória do antigo seu drama; e em que mais nossa mente daninha carne se alheia, e os cuidados dispensa, pra nos sonhos ficar quase adivinha veio-me em sonho aparece, suspensa uma águia de áurea plumagem no céu, de asas retensas, a baixar propensa; e no mesmo lugar achava-me eu donde, raptado de seus companheiros, Ganimedes à mor corte ascendeu. [...] Depois de um pouco no alto rodear, terrível qual coriso ela desceu, para até o fogo então me arrebatar. Aí no fogo ardemos ela e eu, até o incêndio ideal tão verdadeiro ficar, que à força o sono se rompeu.⁶⁰

As aparições de Ganimedes no sonho de Dante no nono canto do purgatório, no qual a figura de Ganimedes está sendo transportada para os céus pela águia - Júpiter -, são multifacetadas. Em primeira instância, Dante se imagina o humano - aquele que tem Adão dentro de si - sendo transportado para o topo da montanha purgatório pela águia até

⁵⁹ BARKAN, 1991, pg.55

⁶⁰ ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia: Purgatório**. (trad. Italo Eugênio Mauro). Editora 34.1998, p.60-63

que, acometido pelo queimar divino, desperta. Seu companheiro Virgílio, que presenciou todo o evento, nos relata que o rapto de Dante ocorreu de fato agora, não por Júpiter, mas por Luzia, sua divina amada e quem viria a guiá-lo na última etapa de sua jornada no purgatório. A revelação por Virgílio desse “*double entendre*” paraleliza os eventos do sonho de Dante com os do mundo “desperto”, na qual a rigorosa essência divina do mito é trabalhada por Dante ao associar o “revelar das verdades” da sua jornada de ascensão do monte Purgatório com a elevação de Ganimedes por Júpiter, como sendo o alçar da alma em direção ao conhecimento divino. Todavia, para Dante, a subida extática para o Paraíso não pode ser consumada pela experiência do encontro com uma cultura pagã, afinal, no Paraíso não pode existir Virgílio ou Júpiter, figuras externas ao cânone cristão, e assim a águia se transforma na figura de Luzia, a virgem pura e o receptáculo do amor de Dante.

Que a equivalência do próprio Dante com Ganimedes ocorre num sonho também não é mera coincidência. A filosofia neoplatônica do Renascimento posiciona o sonho, tanto o da embriaguez quanto o do sono, como o momento de revelação e inspiração artística. Marcillio Ficino, renovando o conceito platônico através da *vocatio*, postula que “quanto mais o movimento exterior cessa, maior se torna a atividade [do] interior”⁶¹. Assim, a autoidentificação com Ganimedes sinaliza a capacidade de Dante de figurar as possibilidades sociais e culturais que não podem ser ditas ou, nesse caso, escritas: a resolução paradoxal de inspiração intelectual divina e consumação sexual do mito.

Sejam nas ansiedades de Platão sobre a associação pederástica e a origem da ordem civil grega, ou nos sonhos de Dante no purgatório, a apoteose climática do rapto de Ganimedes é entendida como central às atividades retóricas e à atividade paradoxal que é o resgate da cultura clássica pelos humanistas e a prática da pederastia⁶². Ganimedes se encontra então no centro de uma encruzilhada que atrela o resgate das práticas educacionais platônicas e as formas linguísticas e sexuais que essa prática engendra. Homoerotismo, portanto, torna-se homólogo à atividade retórica.

A academia neoplatônica, principalmente sua filosofia do amor, influenciou profundamente o lastro retórico e teofânico do mito de Ganimedes. O amor profano e divino, como sendo os dois rostos irmãos de um mesmo desejo - o da experiência divina

⁶¹ GARRARD, D. Mary. **Michelangelo in love: Decoding The Childrens's Bacchanal**. The Art Bulletin. Vol.96, No.01.p.29.

⁶² BARKAN, 1991. p.49.

através da consumação do amor - exercia influência sem precedentes dentro do discurso homossocial do renascimento. Os pensamentos dos neoplatonistas, mas principalmente de Marsilio Ficino, emolduram-se perfeitamente aos ambientes culturais seculares que estavam sendo cultivados nas cortes dos Medici em Florença e Montefeltro em Urbino, como o de um humanismo “cívico”, preocupado com o cultivo do belo e das virtudes no espaço urbano. Ganimedes se torna o exemplo primo para os neoplatonistas como Ficino do rapto “ascendente”, aquele que sobre para a experiência do amor divino, intelectual.



ALCIATI, Andrea: **Livret des emblemes** (1536). Glaslow University Emblem Website: <https://emblems.arts.gla.ac.uk>

⁶³ A Legenda da emblemata de Alciati lê: “Aspice ut egregius puerum Iouis alite pictor/ Fecerit Iliacum summa per astra vehi./Quis ne Iovem tactum puerili credat amore?/ Dic haec Maeonius finxerit unde senex? / Consilium mens atque Dei cui gaudia praestant, / Creditur is summo raptus adesse Iovi.”. Encima do emblema se encontra a passagem: “In Deo laetandum” (Prazer em Deus, ou alternativamente, O prazer se encontra em Deus) (tradução minha).

O tipo de neoplatonismo praticado em Florença na corte dos Medici é consideravelmente diferente do platonismo das(s) antiguidade(s) tardia(s) (o tipo que vemos refletido na filosofia de Santo Agostinho) e, ainda, igualmente distinto do neoplatonismo sistemático de Plotino da Idade Média. Brevemente, o neoplatonismo renascentista acreditava que todos os humanos têm uma alma e que essa alma era atestada, comprovada, pelo uso da razão e da palavra - daqui para frente referida como retórica. Assim, o uso da razão e da retórica são a expressão exterior dos movimentos interiores da alma.

Verdadeiro ao platonismo, todas as almas partilham da esfera divina, de uma espécie de verdade cósmica que não pode ser percebida por causa das limitações da matéria. Portanto, o mundo das experiências concretas é apenas um reflexo do mundo ideal e, assim, nossas almas almejam retornar para a união com o divino, retornarem ao seu estado de perfeição. Para o neoplatonismo de Ficino, esse retorno era apenas possível através do cultivo do amor e da beleza. A beleza é um reflexo do ideal e, portanto, a contemplação da beleza é a força que movimenta os desejos de união com o divino, uma maneira de escapar as limitações da matéria e progredir no movimento ascendente da alma em direção ao amor perfeito e na consumação da beleza na união com o divino. Se o mundo das ideias era homólogo à experiência do divino na cristandade, esse neoplatonismo de Ficino desejava aprofundar o emaranhamento do dogma cristão com a metafísica platônica, algo já precedido por Plotino e Santo Agostinho, porém, dessa vez, através do cultivo da beleza.

Saslow argumenta que o Ganimedes de *Emblemata* (1548 – 1551), de Alciati, é o melhor veículo pelo qual a interpretação tradicional neoplatônica do mito, a de um Ganimedes completamente dessubstanciado de qualquer aspecto terrestre, pode ser analisado⁶⁴. O rapto é translocado para um passeio prazeroso sob o mundo e a elevação é metaforizada pelo anseio puramente intelectual da mente.

É, todavia, apenas com os desenhos de Michelangelo que as potencialidades interpretativas definitivas e mais potentes de Ganimedes vão ser exploradas. Em 1532, Michelangelo encaminha dentro de uma correspondência pessoal uma série de desenhos destinados ao seu jovem admirado, Tommaso de Cavalieri, que então tinha vinte e três anos. Cavalieri teria causado uma impressão tão duradoura em Michelangelo que, ao

⁶⁴ SASLOW, 1986. p. 25

longo dos anos seguintes, ele comporia vários poemas dedicados ao jovem. Ambos Giorgio Vasari e Benedetto Varchi escreveram em mais de uma ocasião sobre a paixão de Michelangelo ao jovem Tomasso, como Varchi afirmou em 1547, em um discurso para a academia de Florença: *“besides his incomparable physical beauty, had such charming ways, a mind so brilliant, and manners so winning that the better one knew him the more one loved him!”*⁶⁵

Sobre os desenhos que Michelangelo enviou em sua correspondência para Cavalieri, embora não exista consenso entre os estudiosos sobre os títulos, ou ausência de títulos, seus nomes populares são: “A punição de Tício”, “o Rapto de Ganimedes”, “O Precipício de Faetonte”, “O Sonho” e “O Bacanal das Crianças”.

Na interpretação de Michelangelo, Ganimedes é transportado pela personificação de Zeus em forma de uma águia que segura firmemente o príncipe com suas garras. Na cena de Michelangelo, somos testemunhas não do voo de Alciati, mas do momento no qual, ao topo do monte Ida, Zeus rapta Ganimedes. Existe um imediatismo no rapto feito por Michelangelo que enfatiza o súbito abandono do mundo físico. Embora o original de Michelangelo tenha sido perdido, as duas versões posteriores, cópias fiéis do original, incluem um cachorro como testemunha da cena, posicionado no canto inferior esquerdo. O cachorro é, dentro da lógica platônica, a alegoria dos impulsos base carnaais que nos embriacam na experiência terrena. Sua inclusão por Michelangelo aponta, ainda, para uma resolução neoplatônica do rapto divino, porém sem a jovialidade e leveza do Emblema de Alciati.

⁶⁵ BUONAROTTI, Michelangelo. (trad. John Frederick Nims) **The Complete Poems of Michelangelo**. University of Chicago Press. 2000; p.38.



BUONAROTTI, Michelangelo. **O Rapto de Ganimedes**. (c.1550). SASLOW, J.M. Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society. Yale University Press, 1986.

Acredito que essa elevação “repentina” (e evidentemente violenta), característica apenas da representação de Michelangelo, tem uma origem dupla e síncrona: neoplatônica e cristã. Primeiramente, as leituras cristãs do mito, já presentes em minha passagem sobre Dante e Petrarca, são talvez aqui mais bem lembradas pelas releituras moralizantes que se encontram no poema anônimo francês do século XII, intitulado “*Ovid Moralisé*”. Consistindo em vernizes cristãos aplicados aos contos da Metamorfose de Ovidio, o poema captura o crescente interesse da Idade Média no resgate e tradução de poesia latina mas, simultaneamente, transforma-os em contos sobre o dilema moral cristão e revelação divina.

Jupiter saw him, young and fair,

*And abducted him from Tros, his Father;
Carried him off to his realm
And enjoyed himself with him
Many times, voluptuously,
Against law and Against nature.*⁶⁶

A segunda influência se embriaga no conceito neoplatônico da teofania, revivido através de Masilio Ficino, como a “ruptura” extática que leva ao transporte para o divino. Intimamente relacionada com a lógica cósmica de Ficino, na qual as três graças, a Beleza (Pulchritudo), o amor (Amor) e o prazer (Voluptas), acionam o transporte para o divino através do prazer, estímulo físico intenso causado pelo testemunhar da beleza⁶⁷.

Que Michelangelo estava familiarizado com ambas as tradições retóricas de Ganimedes já é atestado por Panofsky em *“The neo Platonic movement and Michelangelo”*, contido em *“Studies in Iconology: Humanistic themes in The Art of the Renaissance”*. O ambiente da academia em Careggi, frequentada por Michelangelo em sua juventude, ter-lhe-ia proporcionado ampla familiaridade com o Ganimedes cristão, neoplatônico e, acredito eu, também com seus subtons transgressores herdados da experiência antiga.

Em seu texto, Panofsky parece estar contente em relegar o trabalho de Michelangelo - com o conjunto de desenhos para Cavalieri incluso - como pura manifestação da profunda influência neoplatônica, na qual os desejos expressos pelos desenhos são puramente ideais, reflexos do conflito interno de Michelangelo com sua identidade e imperfeição humana.

Todavia, devido a esses “espelhamentos” hermenêuticos do mito de Ganimedes para seu público, ou talvez a despeito deles, a literatura recente aponta como o Ganimedes de Michelangelo parece operar em níveis que respondem a seus desejos pessoais tanto quanto a apenas o neoplatonismo classicizante de Ficino. Afinal, o propósito desse trabalho é explorar as maneiras síncronas na qual diferentes estruturas interpretativas se espelham para construir uma espécie de “arqueologia” de Ganimedes no renascimento.

O ímpeto da internalização neoplatônica atesta para o desejo de Michelangelo de apresentar para Cavalieri os objetos de sua admiração intelectual e de, nesse processo, identificar o seu desejo e sua contemplação de Cavalieri como o *“sweet longing”*, retomando aqui o termo homérico, de Zeus pelo príncipe troiano. Tanto no desenho

⁶⁶ SASLOW, 1986 p.42.

⁶⁷ CASSIRER. Ernst, KRISTELLER. O. Paul, RANDALL. H. John. P.215-223

quanto em sua poesia, Michelangelo não mede esforços para enfatizar o paralelismo entre seu amor por Cavalieri e a ruptura divina da ascensão da alma através da beleza. No soneto 89⁶⁸, ele escreve:

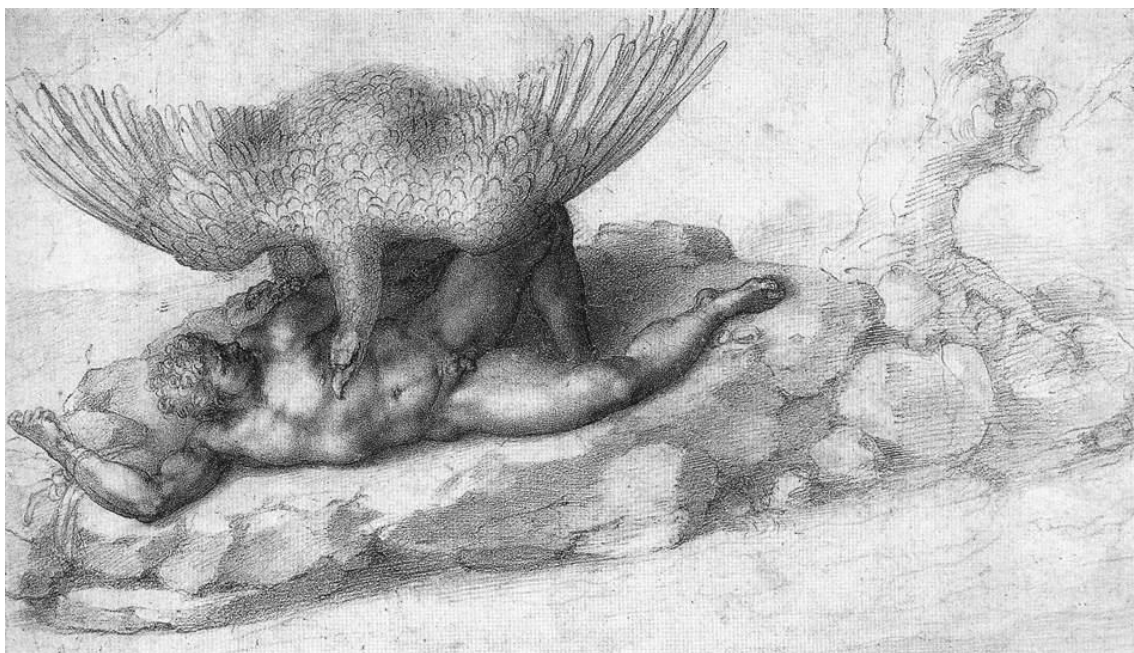
*Through your fine eyes I see such mellow light
as my own clouded ones could never see
on your own feet I bear such weight with me
as my own laggard limbs aren't equal to.
Wingless myself, on yours I'm buoyant through
the skies toward heaven itself your mind directs me
I blush, go pale, as your sweet will affects me
chilly in sunlight, scorched on winter nights.
My will is in your will as wheel in wheel
your heart moulds every thought, my least one even
my words, without your breath in them, expire.
Like the moon, lone rock in space, is how I feel
without you-the moon that none can see in heaven,
except where the sunlight touches-there it's fire.⁶⁹*

De acordo com as narrativas biográficas de Fredrick Nims e George Bull (1995), a produção poética de Michelangelo parece ter início durante sua convivência no Palácio Medici, antes da morte de Lorenzo Medici em 1492. Durante as décadas entre 1480 e 1490, seu período de formação intelectual teria sido profundamente influenciado pelos círculos neoplatônicos cultivados por Lorenzo. Talvez por consequência dessa extensa formação neoplatônica, seus poemas carregam um forte lastro de de-substanciação da experiência através da dialética entre ideal e carnal, amor sensual e divino, morte e êxtase.

Quando visto em conjunto com o desenho mais próximo em termos de composição: “A Punição de Tício”, é tentador ver Ganimedes como o equivalente purificado e divino de Tício. No episódio mitológico, também recontado por Ovidio, Tício é incapaz de conter seu desejo por Leto, a mais reservada das deusas, e a assedia sexualmente. Como punição, o titã é acorrentado a uma pedra e é condenado a todos os dias, ter seu fígado comido por dois abutres que, na versão de Michelangelo, se transformam na mesma águia que rapta Ganimedes.

⁶⁸ A numeração dos poemas segue a numeração de John Frederick Nims em sua tradução da obra completa de Michelangelo. Optei por não traduzir os poemas daqui em diante utilizados e apenas disponibilizar a tradução em inglês feita por Nims. Até o presente, que eu saiba, não existe uma tradução completa da obra de Michelangelo para o português.

⁶⁹ BUONAROTTI, M. NIMS, J. 2000. p. 68.



BUONAROTTI, Michelangelo. **A Punição de Tício**. (c.1550). SASLOW, J.M. Ganyমেদে in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society. Yale University Press, 1986.

Michelangelo enfatiza sua autoidentificação com o amor de Zeus ao contrapô-lo com uma cena de castigo imposto em cima de uma transgressão sexual. No esquema de ascensão ao divino da interpretação neoplatônica, especialmente aquela de Pico de la Mirandola, existe uma escada com níveis de proximidade ao divino e, dentro dessa estrutura, a consumação sexual era a menos preferida por ser demasiada distante da verdade ideal do amor⁷⁰.

A condenação de, ou identificação com Tityos em seus sonetos, a alusão constante ao “amor que queima” e um destino “fulgurante” que o estímulo da beleza lhe provoca, similarmente espelham as ansiedades de Michelangelo que se vê “sem asas” para sua jornada ao divino. No Soneto 39:

*For a wound from the searing arrows Love lets fly
one cure: that they lodge the deeper in my heart.
None but my lord, though, has that archer's art
to make life exquisite through his exquisite pain.
Though mortal that first blowt to make all plain
Lovet ever kindt sent with it his own squire
who saidt IIBe in love! Be on fire with love! That fire
feathers the flight to heaven when you die.
Love is the one that turnedt from childhood on
your eyes toward all the beauty theytd endure
beauty that takes you straight from earth to heaven.*

⁷⁰ CASSIRER. Ernst, KRISTELLER. O. Paul, RANDALL. H. John. **The Renaissance Philosophy of Man: Petrarca, Valla, Ficino, Pico, Pomponazzi, Vives**. University of Chicago Press, 1956.

Similarmente, no Soneto 97:

*With heart of sulphur, flesh of tinder too,
bones like kindling, over these a soul
with no direction, none, and no control,
panting toward each impulse, each loveliness,
limping, with vision dim, mind under stress
in a world of noose and snare, all laid for me,
no wonder one such as I flares instantly
at the first blithe fire by chance come into view.
If high art filters down from heaven to Earth
through our human hands, so that nature bows to art
(nature: authority in its own estate),
and if I, all ear and eye for this since birth,
feel affinity for the thief who scorched my heart,
then the fault's His who foredoomed it: fire's my
fate.⁷¹*

Culpa e ansiedades em relação à consumação de um encontro sexual estão no cerne da dialética entre os desenhos Ganimedes e Tytios presenteados a Cavalieri. A circularidade entre os topos neoplatônico e psicológico estimulado pelo paralelismo formal dos desenhos convida o fluxo de um para o outro. Que seu desempenho poético tenha “quadruplicado” após conhecer Tomasso tampouco é mera coincidência, Michelangelo teria escrito, em 1526, que: “*since the pen was bolder than the tongue, he was putting into written words what he dared not say*”⁷². Se essa máxima se mantém constante, os desenhos de Michelangelo para Cavalieri seriam a maneira de figurar aquilo que não pode ser dito: A natureza dual e dialética do amor que ele sente por Cavalieri. Saslow coloca perfeitamente ao afirmar que:

The swooning ecstasy of the Ganymede and the fevered, often tortuous language of his writings are the outpourings of a passionate man who feels he has at last satisfied a deep longing for an earthly love that foreshadows the divine⁷³

A despeito da vontade de Michelangelo de querer identificar seu anseio por Cavalieri em termos emprestados do vocabulário classicizante dos círculos humanistas e neoplatônicos, a forma e o potencial iconológico do desenho parecem contar outra história. Como argumentei acima, o significado duplo de um Ganimedes pederástico e (homo)erótico não foram, na mente humanista, sublimados pela experiência de teofania

⁷¹ BUONAROTTI, M. NIMS, J. 2000. p. 72.

⁷² Ibid. p.4.

⁷³ SASLOW, 1986 p.38.

e da ascensão ao divino, ou, talvez, ele tenha resistido a essa sublimação. E ainda, ater-nos à interpretação puramente neoplatônica de seus desenhos talvez seja enfrentar o trabalho de Michelangelo dentro dos seus próprios termos ideológicos.

A cena que Michelangelo nos apresenta é explicitamente violenta e a representação composicional alude ao ato sexual da penetração, com as posições relativas dos corpos replicando a posição iconográfica para a penetração sodomítica, na qual o parceiro mais velho se posiciona atrás do jovem efebo. A posição de Ganimedes, com seu corpo aberto e virado para nós, cúmplices de seu estupro, enfatiza simultaneamente seu sexo masculino e sua “passividade” sob as garras de Zeus. Ganimedes aqui nos é apresentado como um homem performando um papel “feminino” e convida a nós, o espectador, a identificar-nos com o papel “masculino” do olhar penetrante

Se na representação de Michelangelo a colisão de Ganimedes com a categorização e, portanto, transgressão dos sexos, é identificável como embrionária, na pintura de Antonio da Coreggio, para o Duque de Mântua, essa tensão entre identificação e autoidentificação do desejo sexual é extrapolada, apresentando um Ganimedes cuja identidade sexual é totalmente e explicitamente oblíqua. Virado de costas para o espectador, o convite do deleite sexual de Ganimedes na pintura de Coreggio abertamente negocia a incerteza transgressora do olhar.



COREGGIO, (da) Antonio. **Ganimedes raptado pela Águia**. c. 1531–1532. Kunsthistorisches Museum.
<https://www.khm.at/en/objectdb/detail/41/?lv=detail>

Sua influência na figuração de Ganimedes pode ser em parte explicada pela preferência sexual masculina de homens no Renascimento italiano. Locke, em seu estudo sobre os registros legais envolvendo acusações de sodomia, aponta que homens raramente tinha relações sexuais com meninos jovens demais ou homens que já tinham passado a idade de vinte anos, a maioria dos objetos de desejo sexual eram os que se chamavam de

Fanciuli, em italiano, *puereri* em latim: meninos entre doze e dezoito anos.⁷⁴ Para homens mais velhos, isso significa que a prática contínua de sodomia envolveria assumir para si o papel “ativo” de penetrante.

Isso reforça a sublimação normativa das conotações sexuais que Ganimedes possuía para seus espectadores no séc. XVI. De acordo com a “triangulação do desejo” de Sedgwick, figuras femininas, ou aparentemente femininas, são frequentemente exploradas para solidificar a relação afetiva entre dois homens. Portanto, poder-se-ia dizer hibridização dos sexos e das conotações sexuais no Ganimedes de Michelangelo, e especialmente em Coreggio, servem, dentre outras possibilidades, para transpor o desejo homoerótico na forma palatável, e permissível, de atração por uma figura feminina⁷⁵.

Em última instância, o que Michelangelo e Coreggio operam aqui é uma economia das dinâmicas de gênero informada pelas experiências dele na Itália do séc. XV e XVI; na corte neoplatônica de Lorenzo de Medici; e ainda na constante preocupação que instituições como o Tribunal da Noite impunham sobre a concupiscência da atividade sexual de homens durante as primeiras décadas do séc. XVI⁷⁶. É, ademais, uma dinâmica de gênero na qual o agente central se torna a própria conotação sexual de Ganimedes como um menino usado para prazeres sexuais.⁷⁷

As tensões, formais e psicológicas, do Rapto de Ganimedes e de seu contexto imediato feito por Michelangelo, portanto, vividamente capturam as ambiguidades que o episódio mítico e, por extensão, a tênue divisa entre o que a experiência do “alçar” divino e consumação sexual homoerótica representavam na mente de seus espectadores no renascimento. Eternamente fadado a um movimento de auto-referenciação, o episódio de Ganimedes no Renascimento exemplifica perfeitamente esse movimento pendular, aquém as marés de Huizinga⁷⁸, que navega entre o verniz classicizante da linguagem neoplatônica que exalta o alçar da alma ao plano mais divino da existência e, simultaneamente, a permissividade dessa linguagem e desse espaço cultural a externalização do desejo (homo)erótico.

⁷⁴ SIMONS, Patricia. **Hercules in italian Renaissance art: Masculine labour and homoerotic libido**. Art History Vol.32 NO.5 p.637.

⁷⁵ BASKINS, Cristelle L. **Gender trouble in italian Renaissance art history**. In Studies in Iconography, Vol. 16, 1994, p.14.

⁷⁶ ROCKE, 1996, p.47.

⁷⁷ SASLOW, 1986. p.62.

⁷⁸ HUIZINGA, **The problem of the Renaissance**. In Men & Ideas — History, the Middle Ages, the Renaissance, trad., Londres, Eyre & Spottiswoode, 1960

Tendo em vista a pluralidade das possibilidades que o Rapto de Ganimedes possui em seu valor para o estudo do renascimento, bem como quão pervasiva foi a influência da iconografia do rapto de Ganimedes por Michelangelo, não deve vir como surpresa que sua composição se tornou a *de facto* fonte iconológica para as seguintes imitações e interpretações do tema por outros artistas. À despeito de sua incongruência com a passagem mítica “original”, artistas ao longo do século XVI como Bienvenuto Cellini, Antonio Bacci, Annibale Carracci e Batista Franco todos vão produzir versões do rapto de Ganimedes que imitam a composição de Michelangelo ou a referenciam em alguma capacidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os topos do rapto de Ganimedes flutuam à medida que se alteram seus interpretadores e seu contexto cultural imediato, de modo que as formas do discurso que compõem seu mito sempre se reconstituem ao redor das estruturas que detêm o poder discursivo. O primeiro olhar sobre seu papel no Renascimento italiano que ofereci neste trabalho surgiu do desejo de estudar e analisar de que maneiras as pinturas do Renascimento representavam as identidades e corpos masculinos dentro da linguagem classicizante empregada pelos humanistas.

Nesse processo inicial de pesquisa, o que rapidamente capturou minha atenção foi a pletora de exemplos na iconografia renascentista que constituíam um imaginário erótico e, especificamente, homoerótico. Não obstante, o que a literatura indicava era que essas representações que poder-se-ia dizer (homo)eróticas eram circunscritas pelo emprego de uma retórica classicizante que legitimava seu conteúdo iconográfico. Não é perdida em mim a consciência de que este trabalho foi, então, resultado tanto das escolhas interpretativas adotadas, quanto aquelas que, não por desconhecimento, foram deixadas de lado. Portanto, acredito necessário explicitar algumas dessas escolhas.

Primeiramente, nunca tive a pretensão de esgotar ou catalogar as instâncias de um único mito na arte. O foco deliberado em uma única narrativa mítica, a do Rapto de Ganimedes, foi uma escolha necessária para produzir um recorte de pesquisa manejável para um trabalho que é introdutório em seu escopo. Isso significou que muitas outras instâncias de representações homoeróticas que dialogam diretamente com a narrativa de Ganimedes não foram abordadas em detalhe, como exemplo o mito ovidiano de Orfeu como o “primeiro sodomita”. Já outras não foram sequer abordadas: os mitos de Apolo de Jacinto, Apolo e Ciparisso, Hercules e Antaeus, Hercules e Caco, são apenas alguns exemplos. Todas as narrativas listadas acima aparecem na arte do Renascimento italiano e, assim como o Rapto de Ganimedes, constituem ricas possibilidades interpretativas para se estudar a questão do homoerotismo na arte renascentista.

Espero ter aludido, mesmo que introdutoriamente, para a centralidade do episódio de Ganimedes na representação de relações e sentimentos homoeróticos no vocabulário humanista da arte no Renascimento. Todavia, as transformações hermenêuticas pelas quais o mito de Ganimedes passa no Renascimento não são definitivas e tampouco são

circunscritas apenas a esse período. Como bem demonstra Saslow, o rapto de Ganimedes continua a aparecer na arte Italiana no século XVII e na arte das academias francesas do século XVIII e XIX, mesmo que sua forma se transforme com o tempo.

O estudo das dinâmicas e políticas de gênero no Renascimento italiano é um assunto que, embora fortemente emaranhado com o estudo do homoerotismo, não constitui o mesmo recorte temático. O que me refiro com isso é que, apesar de o campo de estudo das sexualidades masculinas e expressões eróticas terem herdado muito dos escritos feministas de historiadoras e historiadoras da arte pós 1970, os dois assuntos necessariamente divergem em seus respectivos enfoques e conclusões.

Consequentemente, acredito que um trabalho como este, que se debruça sobre uma interpretação homoerótica construída sobre prescrições segmentadas de gênero que hoje reconhecemos como sexistas e misóginas, tem como responsabilidade apontar para a importância de se estudar a perspectiva da mulher no renascimento. O destino das mulheres que não se submetiam aos tipos de prescrições e narrativas eróticas promulgadas dentro dos círculos humanistas fechados ainda permanece pouco documentado. Igualmente, um estudo como esse necessitaria ser precedido por uma análise das representações das mulheres na arte e que tipos de discursos eram ali negociados entre essas imagens e suas interlocutoras⁷⁹.

Por fim, admitidamente, este trabalho originou-se de uma inquietude, talvez fruto de inexperiência, de se estudar a representação de categorias eróticas e sexuais pré-modernas. Reconheço que representação do homoerotismo na arte do Renascimento não consegue englobar as vastas implicações que um termo como “sexualidade” posa para todo o primeiro período moderno. Todavia, essas dificuldades acopladas à histórica falta de documentação sobre minorias trouxeram uma tendência a minimizá-la, escondê-la e até descartá-la como irrelevante ao discurso acadêmico. O presente estudo acredita, ecoando Sedgwick e Locke, que é justamente porque as possibilidades homo(eróticas) latentes do Renascimento são pouco exploradas e pouco documentadas é que devemos prestar mais atenção a elas.

⁷⁹ LANGDON, Grabielle. **Picturing Women Portraits of Power, Love, and Betrayal from the Court of Duke Cosimo I.** University of Toronto Press, 2007. É um estudo recente sobre a representação de mulheres na pintura que me auxiliou no decorrer na pesquisa. Similarmente, as referências de JOAN. K. e JOHNSONS, G. citadas na página 9 desse trabalho são igualmente relevantes.



FRANCO, V. Bastista. **Alegoria da Batalha de Mortemurlo**. (c. 1537-1541). Galeria Palatina, Palácio Pitti. Florença. SASLOW, J.M. *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society*. Yale University Press, 1986.

BIBLIOGRAFIA

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia: Purgatório**. (trad. Italo Eugênio Mauro). Editora 34.1998.

BAKER, S. NICHOLAS, **Power and Passion in Sixteenth-Century Florence: The Sexual and Political Reputations of Alessandro and Cosimo I de' Medici**. In Journal of the History of Sexuality, Vol.19, No.3. University of Texas Press.

BARCELLOS J. C. **Literatura e Homoerotismo Em Questão**. Rio de Janeiro; Dialogarts, 2006. p 23.

BASKINS, Cristelle L. **Gender trouble in italian Renaissance art history**. In Studies in Iconography, Vol. 16,1994, p. 14.

BAYER, Andrea (org.). **Art and Love in Renaissance Italy**. Metropolitan Museum of Art, 2008. p.376

BUONAROTTI, Michelangelo. (trad.John Frederick Nims) **The Complete Poems of Michelangelo**. University of Chicago Press. 2000; p.38

_____. BRITO,.(de). A. Carlos (Trad). **O livro do Cortesão**. Campo Das Letras, Editores S.A, 2008, p.140

BRADLEY, J. Cavallo.**Albrecht Dürer's The Men's Bathhouse of 1496–1497: Problems of Sexual Signification**. Journal for Early Modern Cultural Studies, Vol.16 n.4, 2016

BURCKHARDT, Jacob Christoph, **A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio**. Trad: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia da Letras, 1991.

CASSIRER. Ernst, KRISTELLER. O. Paul, RANDALL. H. John. **The Renaissance Philosophy of Man: Petrarca, Valla, Ficino, Pico, Pomponazzi, Vives**. University of Chicago Press, 1956

CASTIGLIONE, B. BULL, G. (Trad). **The Book of the Courtier**. Penguin Publishing Group,1976. P.136.

CELLINI, Bienvenuto. (1995), **La Vita**. (Trad. J. Addington-Symonds) London: Everyman.

- COSTA, F. Jurandir. **A Inocência e o vício: Estudos sobre o Homoerotismo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992. p.20-24
- DOVER, Kenneth James. **Greek Homosexuality**. Harvard University Press, 1989.
- FEDERICI, S. (Trad. Coletivo Sycorax). **Calibã e a bruxa: Mulheres, corpos e acumulação primitiva**. Editora Elefante, 2019
- FOUCAULT, M. Trad. HURLEY, R. **The History of Sexuality: Na Introduction**. Vintage Books, 1990. (Cap 1)
- GARRARD, D. Mary. **.Michelangelo in love: Decoding The Childrens's Bacchanal**. The Art Bulletin. Vol.96, No.01
- HOMERO, **Ilíada**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- HUUBARD. T. K. **The Irreducibility of Myth: Plato's Phaedrus, Apollo, Admetus, and the Problem of Pederastic Hierarchy**.
- HUIZINGA, **The problem of the Renaissance**. In Men & Ideas — History, the Middle Ages, the Renaissance, trad., Londres, Eyre & Spottiswoode, 1960.
- JOAN, KELLY. **“Did Women Have a Renaissance?”**. In Women, history and Theory: The Essays of Joan Kelly. The University of Chicago Press, 1984
- JOHNSONS, G.A, GRIEGO, S.F.M. **Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy**. Cambridge University Press, 1997
- VASARI, Giorgio. **The Lives of The Artists**. (Trad. Julia Conaway Bondanella). Oxford University Press, 1991. P.378
- KOLVE, V. A. **Ganymede/ Son of Getron: Medieval Monasticism and the Drama of Same-Sex Desire**. Speculum, Vol. 73, No. 4. The University of Chicago Press.
- LANGDON, Grabielle. **Picturing Women Portraits of Power, Love, and Betrayal from the Court of Duke Cosimo I**. University of Toronto Press, 2007
- MILLS, R. **Seeing Sodomy in the Middle Ages**. University of Chicago Press. 2015
- MORMANDO, Franco. **The Preachers Demons: Bernardino of Siena and the Social Underworld of Early Renaissance Italy**. University of Chicago Press, 1999. p.129

NORTH, Helen. **SOPHROSYNE: Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature**. Cornell Studies in Classical Philology. Cornell University Press. Ithaca, New York, 1966

O'DONELL, K. O'ROURKE, M. ROUSSEAU, G. **Queer Masculinities, 1550-1800: Sitting Same-sex Desire in The Early Modern World**. Palgrave Macmillan, 2006

OVIDIO, **As Metamorfoses**. (trad. David Gomes Jardim Júnior) Editora Tecnoprint S.A . 1989 p.186-187

PANOFSKY, Erwin. **Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental**. Lisboa: Presença, 1981

_____, Erwin; FRITZ, Saxl. **Classical Mythology in Mediaval Art**. In Metropolitan Museum Studies, Vol. 4, No. 2 (Mar., 1933), pp. 228-280

PLATÃO. **As Leis**. (Trad. Edison Bini). Edipro, 2010. P. 82

_____; **Fedro**. (Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis). São Paulo; Penguin Classics Companhia Das Letras, 2016. P 109-111

PROVENCAL, Vernon. **Glukus Himeros: Pederastic Influence on The Myth of Ganymede**. Em: Same Sex Desire and Love in Greco-Roman Antiquity and in The Classical Tradition of The West (org. VERSTREATE Beert. e PROVENCAL. Vernon). Harworth Press, 2005

ROCKE Micheal. **Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence**. Oxford University Press, 1988

ROMANO, Denis. **A Depiction of Male Same-Sex Seduction in Ambrogio Lorenzetti's "Effects of Bad Government" Fresco**. Journal of the History of Sexuality Vol.21, n.1. 2012

SASLOW, J.M. **Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society**. Yale University Press, 1986.

_____, **Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts**, p.48.

SCANLON, Thomas. **The Dispersion of Pederasty and the Athletic Revolution in Sixth- Century BC Greece**. 64-65. Em: Same Sex Desire and Love in Greco-Roman

Antiquity and in The Classical Tradition of The West (org. VERSTREATE Beert. e PROVENCAL. Vernon). Harworth Press, 2005

SCOTT, J. WALLACH, **Gender and The Politics of History**. Columbia University Press, 1999

SIMONS, Praticia. “**Homosociality and Erotics in Italian Renaissance portraiture**”, pg.29. In WOODALL, J. Potraiture: Facing the Subject, 1997; Machester University Press.

_____. **Hercules in italian Renaissance art: Masculine labour and homoerotic libido**. Art History Vol.32 NO.5

SKINNER, Quentin, 1940- **Uma genealogia do Estado Moderno** / Quentin Skinner; trad. Monica Brito Vieira – Lisboa : ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2011

SOUZA, Laura de Mello e. **Idade Média e Época Moderna: fronteiras e problemas**, *Signum*, Revista da Associação Brasileira de Estudos Medievais, 2005, n. 7, pp. 223-248

WATSON. B. Sarah. **Orphurus’s Erotic Mysteries: Plato, Pederasty, And The Zagreus Myth in Phanocles F1**. In Bulletin of the Institute of Classical Studies, Vol.57, No.2 2014

WOOD, Ellen Meiksins. **A Origem do Capitalismo**.(trad. Vera Ribeiro). Editora Zahar, Rio de Janeiro, 2001