

# Von dem weethumb der zeen/ Das XCIII. Capitel.



# A interpretação do Mestre de Petrarca do *De remediis utriusque fortune*, de Petrarca<sup>1</sup>

Karl Enenkel

Antecipando o neoestoicismo renascentista de intelectuais como Du Vair e Lipsius, o *De remediis utriusque fortune*, de Petrarca (1366), propõe mais de 250 exercícios meditativos que visam a ensinar o leitor a comandar diversas situações da vida quotidiana. Seu enorme sucesso no século XVI deve-se, em grande medida, às 261 gravuras realizadas em 1519-1520 pelo assim chamado Mestre de Petrarca, artista anônimo do sul da Alemanha (Augsburg). O presente artigo examinará um aspecto da relação palavra/imagem nas edições germânicas do *De remediis* contendo as ilustrações do Mestre de Petrarca, a saber, a função e significado da dor física.

Petrarca, Mestre de Petrarca, Renascimento.

O *De remediis utriusque fortune*, de Petrarca, foi certamente um dos livros mais influentes do início da época moderna. A partir da sua publicação, em 1366, foi disseminado por toda a Europa de fala latina, encontrando lugar em bibliotecas de diversos intelectuais, prelados e leigos<sup>2</sup>. Muito à frente do seu tempo, ele representa um exemplo precoce de neoestoicismo renascentista (o qual, geralmente, é associado a intelectuais quinhentistas como Du Vair e Lipsius) e oferece um manual com mais de 250 exercícios meditativos que ensinam o leitor a lidar com diferentes situações da vida. Como demonstra o grande número de manuscritos, edições impressas e traduções, a influência do *De remediis* chegou mesmo a crescer nos séculos XV e XVI. No século XVI, parte do seu enorme sucesso deveu-se a um grande conjunto de ilustrações (261 xilogravuras) realizadas em 1519-1520 por um artista anônimo de Augsburg, no sul da Alemanha: o assim chamado Mestre de Petrarca<sup>3</sup>. As edições alemãs do *De remediis* com suas ilustrações figuram entre os livros bi-mediais mais intrigantes do primeiro período moderno.

As xilogravuras foram frequentemente interpretadas como estando essencialmente em consonância com o texto de Petrarca. Fraenger e Scheidig, por exemplo, veem nelas cenas de gênero realista, ou *Schaubilder*, cujo propósito seria expressar a visão humanista de Petrarca. Interpretações mais recentes de Raupp, Knape e Wohlfeil-Wohlfeil argumentam que elas devem ser lidas como imagens didáticas, ou *Lehrbilder*, destinadas a expressar as doutrinas neoestoicas de Petrarca de forma adequada e eficiente<sup>4</sup>. Análises detalhadas recentes, porém, questionaram essas interpretações. Alguns anos atrás, fiz um primeiro intento de oferecer uma nova interpretação para a relação entre texto e imagem nesse

Tradução Maria Berbara.

1 Este texto é uma versão reduzida do artigo original publicado, em língua inglesa, em *The sense of suffering. Constructions of physical pain in early modern culture*, organizado por K. Enenkel e J. F. Van Dijkhuizen (Brill, 2008, p. 91-164).

2 O texto latino foi disseminado através de um enorme número de manuscritos, dos quais mais de 245 foram preservados, e de várias edições impressas. Cf. Mann N., 'Manuscripts of Petrarca's *De remediis*. A Checklist', *Italia medioevale e umanistica* 14 (1971) 57-90 e Trapp J.B., *Illustrated Manuscripts of Petrarca's De Remediis Utriusque Fortunae*, in \_\_\_\_\_. *Studies of Petrarca and his influence* (Londres: 2003) 118-170. A obra, além disso, foi traduzida para o francês, alemão, italiano e espanhol, entre outros idiomas.

3 As ilustrações do Mestre de Petrarca acompanham, normalmente, traduções alemãs do *De remediis* e se encontram por exemplo nas seguintes edições impressas: Augsburg, H. Steyner: 1532; 1539; Frankfurt, Ch. Egenolff: 1551; 1559; 1572; 1583; 1584; 1596; Frankfurt: 1604; 1620; 1672; Lüneburg: 1637. Sobre as ilustrações, ver Scheidig W., *Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters* (Berlim: 1955); Enenkel K.A.E., *Der Petrarca des Petrarca-Meisters: Zum Text-Bild-Verhältnis in illustrierten De-Remediis-Ausgaben*, in Enenkel K.A.E. – Papy J. (ed.), *Petrarca and his Readers in the Renaissance*, in *Intersections. Year-*

caso. No *Gluecksbuch* ilustrado pelo Mestre de Petrarca, texto e imagem operam discursos extraordinariamente dissímiles. Enquanto o texto de Petrarca situa-se no âmbito do estoicismo cristão, as imagens participam dos discursos do livro doméstico, da sátira moral (*Narrenschiff*), das coleções de provérbios e da polêmica político-religiosa<sup>5</sup>.

### Dor física, estoicismo e as ilustrações

O tema deste dossiê oferece uma oportunidade excelente para analisar mais proximamente uma desconcertante característica da relação texto/imagem no ilustrado *De remediis*: a função e significado da dor física. Este artigo não propõe analisar um aspecto marginal do *Gluecksbuch*, mas atinge o próprio âmago do livro, visto que em um grande número de ilustrações o Mestre representa a dor física – por exemplo nas ilustrações dos capítulos II, 7; 19; 27-29; 36; 38-39; 43; 46; 49; 55; 59-60; 65-67; 70-71; 73-74; 77; 81-82; 84-85; 90; 94-98; 100; 102-105; 113; 116-118; 120-124; e 131. Curiosamente, nesses casos o Mestre de Petrarca não amplifica, simplesmente, a mensagem do texto petrarqueano. Em um contraste marcado relativamente às ilustrações, o argumento filosófico de Petrarca minimiza ou mesmo exclui a dor física, concentrando-se na província da mente – sobretudo das emoções, as paixões em seu sentido estoico (*passiones animi*; *pathe*). Em sua tendência a marginalizar a dor física, segue de perto os discursos do antigo estoicismo (como apresentados por Cícero e Sêneca). Os estoicos esforçavam-se para ignorar ao máximo a dor física, enfatizando o poder da razão sobre as afecções corpóreas. Se, por um lado, eles não negavam que o sábio possa sentir dor física, por outro outorgavam à *Ratio* a habilidade fundamental de não “assentir” a essa sensação, isso é, não permitir que ela alcance a alma ou a mente<sup>6</sup>. Eles classificavam sensações corpóreas entre os aspectos essencialmente insignificantes e “indiferentes” da vida humana. Além disso, procuravam viver de acordo com sua visão teórica, oferecendo aos demais seu próprio exemplo. Os estoicos gostavam de cultivar uma atitude de bravura. Posidônio, por exemplo, que na velhice sofria tão intensamente de gota que já não podia levantar-se da cama, não por isso deixava de receber visitantes e de palestrar. Foi visitado por Cipião o Jovem, a quem começou a ensinar sobre o *summum bonum*. Quando, enquanto falava, a dor física tornou-se tão forte que parecia “queimar-lhe como fogo”, ele disse: “Nada conseguirás, dor. Embora incomodes, jamais admitirei que eres má”<sup>7</sup>. Aos olhos contemporâneos, a atitude de Posidônio pode parecer exagerada. A questão crucial, no entanto, é a da *autarkeia*: a independência do indivíduo, a qual só poderia ser salvaguardada se o filósofo fosse capaz de minimizar todo tipo de sensações físicas ou influências “externas”.

Petrarca, que conhecia a fonte da história – as *Tusculanae disputationes* de Cícero, em si mesmas uma espécie de manual de filosofia grega – quase de cor, não só estava familiarizado com o exemplo de Posidônio mas, acima de tudo, com o desprezo estoico pela dor corpórea. Mesmo sem pretender parecer um herói estoico como Posidônio, ele adotou o princípio estoico de ignorar a dor física – a qual, por sua vez, não é considerada um sério perigo, uma vez que não impede a salvação humana. Pelo contrário, a dor pode ajudar-nos a compreender a transitoriedade de todas as coisas terrenas, e, portanto, pode até

book for Early Modern Studies 6 (2006), Brill, Leiden-Boston, 91-169.

4 Scheidig, *Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters*, passim; Fraenger W., *Altdeutsches Bilderbuch. Hans Weiditz und Sebastian Brant* (Leipzig: 1930); Raupp H.-J., ‘Die Illustrationen zu Francesco Petrarca “Von der Artzney bayder Glueck des guten und des widerwertigen” (Augsburg 1532)’, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 45 (1984) 59-112; Knappe J., *Dichtung, Recht und Freiheit. Studien zu Leben und Werk Sebastian Brants 1457-1521* (Baden-Baden: 1992) 271-317; Wohlfeil R. – Wohlfeil T., ‘Verbildlichung ständischer Gesellschaft. Bartholomäus Bruyn d.Ä. – Petrarcameister (mit Exkursen von Marlies Minuth und Heike Talkenberger)’, in Schulze W. (ed.), *Ständische Gesellschaft und soziale Mobilität* (Munich: 1988) 269-331, esp. 308-319.

5 Enenkel, ‘Der Petrarca des Petrarca-Meisters’.

6 Cf. por exemplo Weinkauff W., *Die Stoa. Kommentierte Werkausgabe* 58-62 (“Affektenlehre”); Rist J.M., *Stoic Philosophy* (Cambridge: 1980, 3rd ed.) 37-53.

7 Cícero, *Tusculanae disputationes* II, 61: ‘nihil agis, dolor. Quamvis sis molestum, numquam te esse confitebor malum’.

8 A maioria de 14,5 x 9,8cm.

mesmo contribuir para a salvação. Em suas meditações, portanto, Petrarca poderosamente organiza a mente humana com base em modelos tanto estoicos como cristãos. No caso do *De remediis* ilustrado, confrontamo-nos com o desconcertante fato de termos um tratado neoestoico e cristão, no qual a dor física ocupa, na melhor das hipóteses, uma posição marginal, enquanto um número considerável das imagens maiores<sup>8</sup> precisamente concentra-se, ou enfatiza, na dor física. Isso aponta para um choque entre dois paradigmas: o artista visual e o escritor parecem ter interpretado a dor física de formas radicalmente diferentes. Abaixo examinarei detidamente esses dois paradigmas a partir de uma forma de dor que parece difícil de ignorar – a dor de dentes.

### Dor de dentes

Petrarca escreve sobre dentes apodrecidos em *De remediis*, capítulo II, 94 (“De dentium egritudine”). Supreendentemente, ele não está nada preocupado com a supressão mental de uma sensação corpórea que deve ter sido aguda, uma vez que, principalmente no fim da Idade Média, praticamente não havia analgésicos eficientes contra a dor de dentes. O autor, contrariamente, concentra-se nas emoções, sobretudo a tristeza. No argumento filosófico de Petrarca chama a atenção, acima de tudo, que a tristeza *não* seja causada pela dor física, mas pelas consequências do dente doente: a perda do dente, por exemplo, implica uma perda de beleza na face (*decus oris*), e, além disso, dificuldades em atividades cotidianas como comer, beber e falar.

9 *Petrarch's remedies for fortune fair and foul*, tradução de C.H. Rawski. Indiana U.P. 1991, vol III, 231.

Petrarca desdobra seu argumento consolatório em dois níveis. Primeiramente argumenta, na veia do antigo estoicismo, que os dentes não devem ser considerados como propriedade de um indivíduo, mas como um dom temporário da Natureza/Deus. Um homem deve estar grato pelo que recebeu de Deus, ao invés de reclamar sobre a perda do que ele, erroneamente, considera sua propriedade. Se é somente na velhice que ele perde os dentes deveria agradecer à Natureza por ter-lhe permitido manter até a senilidade esse seu presente, cuja devolução ela exige de muitos quando ainda são jovens.<sup>9</sup> O segundo nível é o do *contemptus mundi* cristão: Petrarca argumenta que a perda dos dentes é, na verdade, desejável, uma vez que nos ajuda a deixar de cometer pecados capitais como a gula, luxúria e orgulho. Aquele que perdeu seus dentes irá comer menos (*minus comedes*), evitar fofocar ou ofender os demais, e não se sentirá tentado a dar ‘beijos voluptuosos’, o que Petrarca considera uma manifestação da proibida luxúria. Além disso, a perda dos dentes irá recordar-lhe fortemente a fraqueza, transitoriedade e debilidade do seu corpo: se mesmo as partes ‘sólidas’ do corpo deixam de funcionar, o que se pode esperar de partes “macias”, como músculos e pele? Além disso, a perda dos dentes impede que o homem se torne demasiadamente alegre, o que poderia levá-lo a cometer o pecado do riso alto (*parcius redebis*, isso é, rirás menos). Segundo valores (medievais) clericais e monásticos, deve-se evitar o riso, especialmente o riso alto (*multus risus et excussus*). De fato, como argumenta a Ratio, a perda dos dentes aproxima o homem da sua desejada futura existência no céu: ao invés de comer, beber e falar imoderadamente, ela lhe ensina a concentrar-se no alimento espiritual (*cibus animae*). Assim, de acordo com o argumento filosófico

petrarqueano, a dor física é, em grande medida, ignorada, enquanto a decadência física é apresentada como uma forma importante de progresso espiritual.

Como o Mestre de Petrarca ilustrou essas reflexões? Em primeiro lugar, criou uma representação da dor física que leitores contemporâneos teriam reconhecido imediatamente. Ele apresenta um dentista – ou, antes, um cirurgião ambulante<sup>10</sup>, “curando” uma mulher ao arrancar-lhe um dente [figura 1]. Cirurgiões dentistas viajavam de aldeia em aldeia e ofereciam seus serviços, principalmente em mercados públicos. A imagem do Mestre de Petrarca recorda um certo tipo de cena de gênero – a saber, a do charlatão (*kwakzalver; tandentrekker; Zahnbrecher*), espécie de curandeiro figurado com frequência em pinturas holandesas e flamengas, e desenhos e gravuras, um século mais tarde. Maria Elisabeth Wasserfuhr, em sua monografia sobre essa pintura de gênero na arte holandesa, reuniu cerca de quarenta exemplos do *Zahnbrecher* (‘tirador de dentes’), e há mais ainda<sup>11</sup>. Surpreendentemente, Wasserfuhr não menciona a imagem do Mestre de Petrarca como um possível precursor desse tipo de cena de gênero holandesa, apesar de que a sua invenção pictórica esteja mais próxima dela do que as de Lucas van Leyden, apontado pela estu-  
diosa como um pioneiro no gênero.

Não é minha intenção, naturalmente, limitar minha interpretação da imagem do Mestre de Petrarca associando-a exclusivamente às suas contrapartidas holandesas e flamengas. Há, no entanto, muitos aspectos que a ilustração do Mestre de Petrarca e exemplos holandeses têm em comum: primeiramente, a cena, que representa uma experiência dividida por muitas pessoas, é caracterizada por uma tendência satírica, por vezes conectada à fraude e ao engano; em segundo lugar, apesar de representar um processo médico curativo, a imagem se concentra, precisamente, na dor *causada pela cura*. Na pintura do caravaggista de Utrecht Gerard van Honthorst (1628), por exemplo, o paciente agita seus braços em resposta à dor, enquanto seus olhos abrem-se amplamente sinalizando a tensão pela qual está passando (*O dentista*, 1628, Paris, Louvre). Três passantes observam-no com grande compaixão. Jan Victors expressa a dor que o jovem paciente experimenta representando-o com pernas cruzadas, punhos cerrados e olhos fechados (*O dentista*, 1654, Amsterdã, Rijksmuseum). Jan Steen, o pintor de Leiden especializado em cenas humorísticas, representa a dor física do paciente ao fazê-lo bater os pés no chão e cerrar os punhos (*O dentista*, 1651, Haia, Mauritshuis).<sup>12</sup>

A expressão da dor física tem um papel importante na retórica pictórica do Mestre de Petrarca. As pessoas que vêm consultar-se com o cirurgião sofrem, obviamente, de uma dor severa. Essa se expressa, por exemplo, nos braços agitados da segunda e quinta figuras à esquerda (respectivamente um patricio e um camponês). Além disso, o camponês aponta seu dedo em direção a sua boca – evidentemente, a fonte da intensa dor de que padece. Assim como nas imagens holandesas e flamengas, o Mestre de Petrarca enfatiza que a cirurgia – a extração do dente – causa, de fato, uma forte dor: a face da paciente ao centro está contorcida, enquanto suas mãos crispadas expressam a mesma sensação.

10 No original, “strolling practitioner”. O inglês diferencia os termos “médico” (*doctor*) de “practitioner”, esse último frequentemente associado aos “cirurgiões” ambulantes, por vezes charlatões, que praticavam, durante a Idade Média e Moderna, pequenas intervenções, como por exemplo, a extração de dentes. Neste artigo, traduziremos “practitioner” por “cirurgião” ou “cirurgião dentista” (n. da t.).

11 *Der Zahnarzt in der Niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (Cologne: 1977) (Kölner medizinhistorische Beiträge 1); Maar F.E.R. de, *Vijf eeuwen tandheelkunde in de Nederlandse en Vlaamse kunst* (Nieuwegein: 1993).

12 Cf. Brown Ch., *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert* (Amsterdã: Munique: 1984) 67-70; 98-99.

13 Scheidig, *Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters*, 297.

Como “ler” essa invenção pictórica? Scheidig considera-a um exemplo perfeito de *Schaubilder*, isso é, cenas realistas extraídas da vida diária com uma mensagem moralista. De acordo com ele, a mensagem moral da imagem é a de que “vor dem Schmerz sind alle Stände gleich; Bauern, Landsknechte, Patrizier und ihre Frauen suchen einträchtig Hilfe bei dem Zahnbrecher.”<sup>13</sup> Curiosamente, essa mensagem responde muito bem à moral socialista da República Democrática Alemã, isso é, o contexto em que Scheidig trabalhava; o Mestre de Petrarca e o próprio Petrarca aparecem como os veneráveis precursores da filosofia marxista. Como já foi visto, porém, o argumento petrarqueano nada tinha a ver com esse tipo de mensagem.

14 Aqui não se trata, contudo, de um juízo teleológico do ponto de vista dos nossos padrões contemporâneos.

Mas e o Mestre de Petrarca? Em minha opinião, sua invenção pictórica dista muito da mensagem ingênua, simplista e politicamente correta de Scheidig. Considere-se, por exemplo, o enorme número de dentes sobre a mesa do cirurgião. Se eles tivessem sido extraídos no mesmo dia, o cirurgião teria atendido cerca de 100 pacientes. Esse número assombroso de dentes, porém, não era nem um detalhe “realista” nem um elemento comum a outras representações de dentistas. O número exagerado parece querer indicar ao observador que o dentista é, na verdade, um charlatão<sup>14</sup>. Seus muitos pacientes, contudo, obviamente não sabem disso, e caem na armadilha. Possivelmente, o Mestre de Petrarca tenha querido enfatizar isso posicionando camponeses e mulheres como os primeiros a ser enganados.

A xilogravura do Mestre de Petrarca, portanto, não é nem uma representação neutra de uma cena cotidiana, nem uma descrição meramente realista de um tratamento dental contemporâneo, mas possui uma dimensão satírica clara. A imagem é caracterizada, de fato, por uma retórica mordaz e agressiva de *desmascarar* tanto o dentista quanto os pacientes. Ela desmascara o dentista enquanto perigoso charlatão e os pacientes como, no limite, estúpidos. Na verdade, ela transforma a meditação estoica petrarqueana em um argumento no âmbito da nau dos insensatos, a *Narrenschiff*. Esse tipo de sátira é um dos elementos mais importantes da retórica pictórica na qual as invenções do Mestre de Petrarca se baseiam. Como se pode demonstrar a partir da análise de diversas imagens, o Mestre conhecia muito bem a *Narrenschiff* de Sebastian Brant. Por exemplo, em sua invenção pictórica para a ilustração no capítulo II, 107 do *Gluecksbuch*, ele imita a ilustração de Dürer no capítulo 35 da *Narrenschiff* (figurando o provérbio ‘den Esel reiten’ ou ‘sich auf den Esel setzen lassen’, que literalmente significa “montar um asno” e proverbialmente refere-se a um ataque de fúria).

Em suas ilustrações do *De remediis*, o Mestre de Petrarca usa o discurso da Nau dos Insensatos por várias razões e tipos de argumento. No caso do capítulo II, 94, ele pode ter convidado o leitor a entender a mensagem como uma espécie de conselho prático ou aviso: “se você sofre de dor de dentes, evite um cirurgião dentista. Eles não são confiáveis, interessam-se somente por dinheiro, e não irão curá-lo corretamente”. A ilustração pode ser proveitosamente comparada ao *Augsburger Monatsbild* (“inverno”) de 1532, onde se



representa o dentista como um homem gordo, cruel e míope. Que sangue esteja saindo da boca da vítima sugere que não se deve confiar na habilidade técnica do dentista. De fato, em 1532 registraram-se reclamações em Augsburg contra cirurgiões sem licença<sup>15</sup>.

Um aviso ainda mais eloquente contra o *Zahnbrecher* aparece em uma gravura de Lucas van Leyden, realizada apenas alguns anos depois da imagem do Mestre de Petrarca [(1523) figura 2]. Enquanto o tolo paciente está sendo tratado, uma mulher, vinda de trás, rouba-lhe o dinheiro. Aqui, a dor física é apresentada como algo ridículo e, mesmo, humilhante. A posição social do paciente, assim como suas roupas rasgadas e cabelos desarrumados, parece apontar essa direção: trata-se de um camponês inculto que não se pode levar a sério. Que ele se deixe enganar pela mulher sublinha sua estupidez. Todos esses elementos contribuíam para que o observador contemporâneo não pudesse, realmente, identificar-se com a pessoa que sofria a dor física.

O mesmo vale para diversas representações holandesas do *tandentrekker*. Os pacientes são jovens ignorantes, como nas pinturas de Jan Victors e Jan Steen, ou camponeses, como na gravura atribuída a Pieter van de Borcht<sup>16</sup>. Esta última caracteriza todos os envolvidos como pessoas de baixo intelecto, que se deixam enganar pelo *tandentrekker*. Elementos satíricos semelhantes expressando alteridade social podem ser detectados na imagem do Mestre de Petrarca, por exemplo o camponês que aponta sua boca aberta.

Lucas van Leyden. *Dentista*. Gravura, 1523, 11,6 x 7,5 cm.

15 Gensthaler G. *Das Medizinalwesen der freien Reichsstadt Augsburg bis zum 16. Jahrhundert* (Augsburg: 1973) 78-79.

16 Nova York, Metropolitan Museum of Art.

## Der Zahnbrecher.



Jost Amman, "Zahnbrecher". In *Eygentliche Beschreibung Aller Staende auff Erden [...]*, de Hans Sach. Frankfurt am Main, 1568, nr. 52.

No entanto, eles não produzem o mesmo efeito da gravura atribuída a Pieter van den Borcht. A maioria dos pacientes representados pelo Mestre de Petrarca não é de camponeses. Isso significa que o Mestre de Petrarca fez um *Leseangebot* que convidava os leitores do *Gluecksbuch* a identificar-se com os pacientes do dentista. Nesse *Leseangebot* o Mestre de Petrarca utilizava a dor como uma forma de persuasão relativa aos aspectos práticos da vida cotidiana.

No caso do capítulo II, 94, a retórica pictórica do Mestre de Petrarca é ainda mais sofisticada e complexa, no sentido de que transcende o nível da interpretação literal e acrescenta à sátira sobre a prática do dentista na época uma dimensão política ou, mesmo, propagandística. Alguns elementos apontam nessa direção. Em uma espécie de cartaz sobre a mesa do cirurgião, vê-se um brasão com a águia de duas cabeças do imperador germânico apoiada em leões heráldicos. Sobre o brasão é representada uma coroa. Em um brasão, a águia bicéfala segura as armas da Áustria (esquerda) e Antiga Borgonha (direita). O Mestre de Petrarca, assim, relaciona o sedutor charlatão ao imperador. À primeira vista, isso pode ter sido interpretado por observadores contemporâneos da seguinte forma: o charlatão vende seus duvidosos serviços sob a proteção ou autorização do imperador. Cartazes "publicitários" eram usados por cirurgiões para atrair pacientes e persuadi-los da sua confiabilidade<sup>17</sup>. Esses cartazes celebravam o êxito médico do cirurgião ao mostrar partes operadas de corpos ou pedras de rins, como por exemplo em um desenho de Lambert Doomer, ou em uma gravura atribuída a Pieter van den

17 Cf. Andel M.A. van. Kwakzalver-reclames in vroeger eeuwen, in *Nederlands tijdschrift voor geneeskunde* 5 (1912) 297-310.

Borcht<sup>18</sup>. Além disso, cirurgiões poderiam apresentar cartas de autorização, como por exemplo na supracitada pintura de Jan Steen na Mauritshuis ou no *Zanbrecher* de Jost Amman, em seu *Ständebuch* [figura 3].

18 Brown, *Holländische Genremalerei* 99 (Oxford, Ashmolean Museum).

Não era comum que os cirurgiões, contudo, apresentassem a si mesmos com o mais venerável dos escudos de armas, isso é, o do imperador. Na imagem do Mestre de Petrarca, ainda, o escudo não aparece em uma carta de autorização ou algo similar, mas pintada diretamente em seu cartaz. É preciso ter em mente que era, naturalmente, estritamente proibido utilizar o escudo de armas imperial. Assim, para observadores contemporâneos, a estranha associação do charlatão com o imperador do Sacro Império Romano Germânico deve ter parecido um elemento extraordinário que requeria explicações específicas. A corrente usada pelo dentista, assim como a estranha decoração de seu manto, pode ter reforçado essa identificação. Em uma “leitura” literal da imagem, naturalmente, os pendentis da decoração e a corrente representam dentes. Em algumas imagens, os dentistas usavam correntes com dentes, como em uma pintura de Theodoor Rombouts. Estas podem ter sido concebidas como uma caricatura das práticas publicitárias do charlatão.

Conectados ao brasão do imperador, contudo, os pendentis na imagem do Mestre de Petrarca exibem uma notável semelhança com uma das principais marcas de identidade do imperador, a saber, o velo de ouro. Desde Maximiliano I, o predecessor de Carlos V, o imperador fora o presidente da Ordem do Velo de Ouro. Como na gravura de Lucas van Leyden, o dentista do Mestre de Petrarca utiliza vestimentas nobres, como a boina. É um elemento satírico introduzido para expressar as pretensões do charlatão. Na imagem do Mestre de Petrarca, contudo, o dentista leva em sua boina as armas da Áustria.

Aqui o Mestre – como em outros momentos – utiliza expressões proverbiais. Nesse caso específico, ele se refere, por um lado, ao provérbio alemão “die Zähne ziehen”, o qual significa algo como “fazer mal a alguém”, ou, mais precisamente, “tirar dinheiro de alguém”. Se o imperador extrai os dentes do povo (‘zieht dem Volk die Zähne’), isso significa que ele pretende fazer-lhe mal e tirar-lhe dinheiro. Por outro lado, o Mestre de Petrarca alude à expressão popular “wie ein Zahnbrecher lügen”, isso é, mentir como um “tirador de dentes”. Assim, ao referir-se ao imperador, a imagem sugere que ele é um mentiroso e um farsante.

O contexto de seu ataque satírico é a situação política na Alemanha em 1519-20, período no qual as xilogravuras foram produzidas – especificamente a eleição do novo imperador após a morte de Maximiliano I (1519). Augsburg – precisamente onde o Mestre de Petrarca trabalhava – financiou a eleição do neto de Maximiliano, Carlos, através de enormes quantias doadas pelos célebres banqueiros Fugger (543.585 guildas) e Welser (143.333 guildas).<sup>19</sup> Conrad Peutinger, conselheiro de Estado de Augsburg, o apoiou com o objetivo de promover uma aliança entre o novo imperador e o papa, aliança essa que permitiria combater o luteranismo. Peutinger alcançou seu objetivo; no verão de 1520, foi enviado

19 Cf. o manuscrito Augsburg, Staats – und Stadtbibliothek, 2º Cod. Aug. 126.

20 Cf. Lutz H. Conrad Peutingen. *Beiträge zu einer politischen Biographie* (Augsburg: 1958) 160-163.

21 Enenkel, Der Petrarca des Petrarca-Meisters. Cf. M. Lanckoronska, Der Petrarcameister und die Reformation, in *Imprimatur* 11 (1952/53) 162-174.

22 "Die politische Tendenz des Petrarca-Meisters. Seine Stellungnahme gegen die Wahl Karls V. und sein Verhalten zu den Ereignissen in Württemberg", *Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte* 6 (1964) 40-90.

23 Edwards M.U. *Printing, propaganda, and Martin Luther* (Berkeley: 1994); Faulstich W., *Medien zwischen Herrschaft und Revolte. Die Medienkultur der Frühen Neuzeit (1400-1700)* (Göttingen: 1998); Hamm B. Die Reformation als Medienereignis, in *Jahrbuch für Biblische Theologie* 11 (1996) 138-166.

aos Países Baixos para receber Carlos enquanto se preparava para sua coroação<sup>20</sup>. Seu discurso foi publicado pelo amigo de Erasmo de Roterdã, Petrus Aegidius. Como a análise de suas xilogravuras revela, o Mestre de Petrarca era um ardente luterano. Ele ataca repetidamente o papa, a Igreja Católica, clérigos, ritos católicos<sup>21</sup>, assim como o imperador. Sua oposição à eleição de Carlos V já foi observada por Ulrich Steinmann.<sup>22</sup> É esse contexto que ajuda a compreender a polêmica agressiva na imagem que acompanha o capítulo II, 94, do *De remediis*.

Qual era, então, a função da dor física nessa imagem? Por que ela tem um papel tão importante? É notável, naturalmente, que a imagem do Mestre de Petrarca tenha tão pouca relação com o argumento do autor da obra. Em seu capítulo, Petrarca não oferece nenhum conselho prático relativo a visitas ao dentista, nem se envolve em polêmicas políticas, e nem discute a dor física. Por que o Mestre de Petrarca, então, enfatiza tão marcadamente a dor? É possível que ele tenha quase automaticamente associado problemas dentais à dor de dentes. A associação, no entanto, já tinha sido feita pelo tradutor alemão, que traduziu "doença do dente" como "dor de dentes" ('Von dem wehtumb der zeen'). Em outras palavras, o tradutor alemão já modifica o tom do argumento petrarqueano ao outorgar à dor física uma posição proeminente. Poderíamos interpretar isso como uma característica no discurso vernacular, o qual, de certa forma, era alheio ao pensamento estoico humanista. No discurso vernacular, a "dolor" mental, a *pathe* estoica, era provavelmente difícil de ser compreendida como um fenômeno fundamentalmente distinto da dor física. Uma vez que correspondia melhor ao discurso vernacular, o tradutor a introduziu onde Petrarca falava exclusivamente sobre o sofrimento mental. Isso sugere que a dor física assumia diferentes papéis em discursos latinos e vernaculares.

A função e significado da dor torna-se ainda mais interessante se consideramos a dimensão política e propagandística da retórica da dor no Mestre de Petrarca. Aqui, a dor física funciona como um meio importante de construir uma mensagem política. A Alemanha em 1520 estava mergulhada em tensões políticas nas quais estratégias de propaganda agressivas tornavam-se necessárias. O início da Reforma, sobretudo, conferiu uma nova utilidade à mídia impressa. Lutero esteve entre os primeiros a utilizar o panfleto impresso e imagens impressas como forma de propaganda<sup>23</sup>. Em II, 94 e em diversos outros capítulos, o Mestre de Petrarca utilizou a dor física predominantemente de forma propagandística comparável.

Em termos de propaganda a dor serve, sobretudo, para atrair a atenção do observador através do apelo às emoções. Isso ocorre porque sensações físicas são "identificadores" extremamente poderosos. A sensação da dor física provoca, além disso, reações como medo, inquietação, tristeza, pânico, vergonha e embaraço. Essas reações podem ser utilizadas de forma retórica, por exemplo para tornar a audiência receptiva a certas mensagens, conselhos e avisos. Imagens da dor física podem provocar um sentimento de identificação, ainda, através da compaixão – a qual, por sua vez, pode também incitar ódio no observador contra aqueles que a provocam. A produção de sentimentos negati-

vos, naturalmente, é um instrumento propagandístico importante. Finalmente, imagens de dor física são especialmente úteis para propaganda política e religiosa, uma vez que podem expressar relações de poder e hierarquia: aqueles que causam a dor física são os poderosos; os que a sofrem, as vítimas.

No caso de II, 94, a imagem da dor física atrai imediatamente a atenção do observador. Seu olhar é diretamente atraído para a boca aberta e face contorcida da mulher ao centro da composição. A imagem pode ativar no observador suas próprias memórias de dor de dentes, assim como situações desagradáveis ou mesmo humilhantes, como a de ter seus dentes extraídos em um local público. O observador se identifica com a imagem da dor, e, dessa forma, torna-se receptivo ao aviso que a imagem do Mestre de Petrarca procura transmitir. Ele compreende que é perigoso cair nas mãos de um charlatão por causa de uma dor de dentes. Contudo, uma vez que o observador também descobre a dimensão política da imagem, ele transfere seu medo do charlatão ao imperador. Conseqüentemente, ele sentirá ódio desse torturador charlatão, e sentir-se-á envergonhado por ter sido enganado por ele. Dessa forma, ele facilmente aceitará a mensagem: “evite ser ferido por Carlos. Não seja estúpido a ponto de confiar nele. Se o fizer, acabará pagando caro por sua ingenuidade, assim como os tolos que confiaram nos dentistas”<sup>24</sup>.

### Conclusão

O Mestre de Petrarca atribuía à dor física significados e funções que diferiam marcadamente do texto petrarqueano. Em suas imagens, o artista não procurou “ilustrar” o pensamento de Petrarca ou explicá-lo aos iletrados, mas demonstrou uma notável independência do humanista ao exprimir ideias radicalmente diferentes das suas. Para tal, ele inventou uma poderosa retórica da dor física, a qual funcionava como um meio de atingir vários objetivos. Através da sua utilização, a luta estoica contra as emoções – *passiones animi* – é sobrepujada por outros discursos de natureza moral, religiosa ou política. O Mestre de Petrarca faz com que o observador sinta a violação e/ou humilhação do corpo humano, em parte, para fazê-lo questionar determinadas estruturas de poder. Nesse sentido, a ênfase na dor física nas imagens do Mestre de Petrarca vincula-se às crescentes tensões nas esferas políticas, religiosas e sociais na Europa em torno de 1520, ano crucial na história da reforma protestante.

24 O texto integral de Karl Enekel prossegue analisando outras gravuras do Mestre de Petrarca em *De remediis*, a saber, II, 96, fol. CXXIV; II, 120, fol. CLVIIIr; II, 65, fol. LXXIV; II, 7, fol. VIIIv; II, 29, fol. XXXVIIIr; II, 67, fol. LXXXIXr; II, 46, fol. LVv; II, 122, fol. CLXIIr; II, 103, fol. CXXXr; II, 60, fol. LXXIIr; II, 7, fol. VIIIv, II, 29, XXXVIIIr, e II, 97, fol. CXXIIIr (n. da t.).

**Karl Enekel** (Universidade de Leiden, Leiden, Holanda) é professor de literatura neolatina na Universidade de Leiden. Suas linhas de pesquisa incluem o humanismo internacional, a emblemática e a história das ideias. É autor, entre outros, de *Francesco Petrarca: De vita solitaria, Buch 1. Kritische Textausgabe und ideengeschichtlicher Kommentar* (1991), e *Die Erfindung des Menschen. Die Autobiographik des frühneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius*, 2008, e coeditor, entre outros, de *Petrarch and his readers in the Renaissance* (2006), *Early modern zoology. The construction of animals in science, Literature and the visual arts* (2007). É editor geral da série *Intersections* (Brill). / K.A.E.Enekel@hum.leidenuniv.nl