

Lendo a odontologia a partir de textos visuais / *Reading visual texts about dentistry*

Maria Inês Otranto*

RESUMO

Este artigo procura mostrar como, até o século XVII, as representações visuais sobre a Odontologia materializam sua desvalorização em relação à Medicina representada em *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp* (1632), de Rembrandt. A fundamentação teórica que norteia essa análise está ancorada em conceitos expressos em *Marxismo e filosofia da linguagem*. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2004), partindo do princípio de que o texto visual, como o verbal, também reflete e refrata uma realidade sociohistórico-cultural, ideológica, exterior às pinturas.

PALAVRAS-CHAVE: Pinturas; Odontologia; Medicina; Signo ideológico

ABSTRACT

This article aims to show how, until the XVIIth century, the visual representations of Dentistry materialize its devaluation in relation to Medicine represented in Rembrandt's The Anatomy Lesson of Dr. Tulp (1632). The theoretical framework guiding this analysis is anchored in the concepts expressed in Marxism and the Philosophy of Language (VOLOŠINOV, 1986), assuming that the visual text, as the verbal text, reflects and refracts a sociohistorical-cultural – therefore, ideological - reality, exterior to the paintings.

KEY-WORDS: *Paintings; Dentistry; Medicine; Ideological sign*

* Doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, São Paulo, São Paulo, Brasil; miotranto@gmail.com

Introdução

Enquanto as doenças foram consideradas como punições de deuses encolerizados e durante todo o tempo em que conselhos, cuidados e terapêuticas provinham mais de comunidades religiosas que de “cirurgiões”, colocou-se em termos vagos a responsabilidade deles, tanto pelo sucesso como pelo fracasso dos tratamentos administrados, bem como por dor, angústia ou sofrimento que o paciente pudesse vir a sentir.

O código de Hamurabi, no entanto, promulgado por este rei da Babilônia por volta do século XVIII a.C., exigia “que se cortasse a mão de um cirurgião, caso ele fosse responsável por uma morte; e entre 282 preceitos, dedicava três à responsabilidade médica, com um recurso inquietante à Lei do talião”¹ (MEYER, 2002, p. 19). Esses preceitos já indicavam que o erro deveria ser atribuído ao cirurgião e não ao sacerdote ou ao mago.

Os deveres e as normas de conduta para os cirurgiões foram definidos por Hipócrates no texto do Juramento, no século V a.C. A escola hipocrática separou a medicina da religião e da magia; afastou as crenças em causas sobrenaturais das doenças e fundou os alicerces de uma Medicina mais racional e científica. Além disso, deu um sentido de dignidade à profissão médica, estabelecendo as normas éticas de conduta que deveriam nortear a vida do médico tanto no exercício profissional como fora dele, alertando para a necessidade de compaixão, piedade, altruísmo e humanidade no trato com os pacientes.

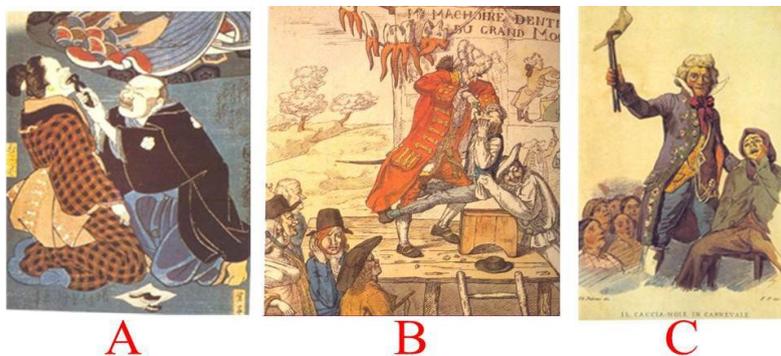
Por volta dessa época, médicos e cirurgiões já não mais exerciam a tarefa de extrair dentes, alegando que havia muitos riscos para o paciente (hemorragias, inevitáveis infecções e possibilidade de morte) e argumentando que, se “arrancassem dentes” suas mãos poderiam ficar pesadas e sem condições para as intervenções mais delicadas de sua atividade médica.

O “arrancar dentes”, por isso, passou a ser uma - entre várias outras - tarefa de barbeiros, profissão considerada – tanto no senso comum como na arte (iconográfica e

¹ A *Lei do talião* (do latim *talis*; tal, parelho) consiste na justa reciprocidade do crime e da pena, sendo frequentemente simbolizada pela expressão *olho por olho, dente por dente*. É uma das mais antigas leis existentes. Os primeiros indícios da Lei do talião foram encontrados no Código de Hamurabi, em 1730 a.C. Ela permitia evitar que as pessoas fizessem justiça elas mesmas, introduzindo, assim, um início de ordem na sociedade com relação à punição de crimes e delitos.

literária – considerando-se os tratados médicos² de então como literatura) menos nobre e de menor prestígio que a dos cirurgiões.

Desde então, ao longo da História e até pouco tempo atrás (menos de 50 anos), a Odontologia tem sido considerada como uma atividade menos valorizada que a Medicina, o que pode ser constatado em representações pictóricas executadas por artistas de várias nacionalidades, em diferentes épocas, como se poderá observar nos exemplos analisados (pinturas feitas até o século XVII) e em obras posteriores, até meados do século XIX, como a xilogravura japonesa (A), de 1800 (RING, 1998, p. 99); a gravura francesa (B), de 1817 (RING, 1998, p. 164); e o quadro italiano (C), de 1842 (RING, 1998, p. 214):



É de se notar, no entanto, que o caráter mais plástico do que literário das obras de arte impõe limites ao analista do discurso, para o qual “as noções de *corpus*, de textualidade, ou ainda de atestação, são instrumentos fundamentais” (KRIEG-PLANQUE, 2010, p.15). Os efeitos de sentido criados pelas marcas enunciativas de tais discursos – “enunciados do tipo emocional, as grandes obras de arte [...] (trazem em si) o “outro” não concretizado, um sobredestinatário, que esfacela fronteiras de espaço e de tempo” (BRAIT & MELO, 2005, p. 72) - apontam um posicionamento ideológico: o que desqualifica a atividade do “arranca-dentes” em relação à do cirurgião.

Visando a mostrar como, até a primeira metade o século XVII, as representações visuais sobre a Odontologia materializam plástica e discursivamente tal desvalorização,

² Tanto as obras do médico e filósofo romano Galeno (129-200) – *Comentários a Hipócrates, Sobre a medicina empírica, De anatomicis administrationibus, etc.*; como a do médico, filósofo, astrônomo e poeta árabe Avicena (980-1037) - *Cânone de Medicina*; como a do médico belga Andreas Vesalius (1514-1564) - *De Humani Corporis Fabrica*; e a do médico inglês William Harvey (1578-1657), não se ocupam de afecções relativas à boca, muito menos daquelas relativas aos dentes, cujas doenças eram “tratadas” por barbeiros.

este artigo se organiza nos seguintes tópicos: 1. Pinturas como signo ideológico; 2. Breve contextualização histórica das obras iconográficas citadas; e 3. *A Lição de Anatomia*: o senso comum transformado em pintura.

1 Pinturas como signo ideológico

Tudo o que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico.
Bakhtin/Volochinov

Na interpretação dos sentidos sugeridos, construídos ou produzidos pela leitura de textos discursivos (sejam eles verbais ou extraverbais – visual, gestual, etc.) há que se considerar a interação entre os sujeitos interlocutores - autor/leitor - e seu contexto sociohistórico-cultural: objetos materiais do mundo recebem função no conjunto da vida social, advindos de um grupo organizado no decorrer de relações sociais, e significam além de suas propriedades materiais intrínsecas. À medida que as interações acontecem e repetem padrões, as representações, as entonações e as enunciações se relacionam e se integram no sistema ideológico de determinado contexto social.

No domínio dos signos, isto é, na esfera ideológica, existem diferenças profundas, pois este domínio é o da representação. [...] Cada campo de criatividade ideológica tem seu próprio modo de orientação para a realidade e refrata a realidade à sua própria maneira. [...] Todo fenômeno ideológico que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2004, p.33).

Nesse sentido, o texto pictórico não apenas reflete o mundo como uma representação ou um decalque da sua realidade externa e contemporânea, mas também o refrata: o processo de traduzir o mundo em matéria iconográfica significativa se dá com a transmutação daquela realidade - construída e perpassada por valores históricos, sociais e culturais - em signo ideológico.

Uma pintura não tem uma significação única e definida, permanente e estável, porque há “sempre uma reavaliação: o deslocamento de um contexto apreciativo para outro. [...] É por isso que a significação, elemento abstrato e igual a si mesmo, é absorvida pelo tema” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2004, p.135 e 136). Este, indissociável da enunciação concreta (expressão de uma situação histórica impregnada

de apreciação social) é instável e dinâmico; ele recria e renova significações, ao associar os elementos extraverbais que integram a situação particular, única e não reiterável de recepção do enunciado concreto que é o quadro. Se a significação diz respeito ao signo, o tema de uma pintura diz respeito ao signo ideológico, resultado da interação autor/pintor/obra - leitor/espectador e da compreensão ativa deste interlocutor.

O estilo de um discurso é a forma empregada pelo enunciador para transmiti-lo, e embora o naturalista e escritor francês George-Louis Buffon (1707-1788) afirmasse, no discurso que proferiu quando foi admitido na Academia das Ciências, que *o estilo é o homem*, tal estilo é, no mínimo, dois sujeitos, conforme ensinam Bakhtin e Voloshinov: sem interação - a relação com o outro, social, histórica, cultural e/ou esteticamente constituída - e sem orientação de caráter apreciativo não há criação artística. O estilo, portanto, também tem a ver com o gênero e o plano de expressão da obra artística (neste caso, a materialidade da tela), e evidencia um discurso imbricado tanto à comunicação interativa com o outro, como aos valores ideológicos que o autor queira fazer circular.

As operações produtoras de sentido são sempre dialógicas e mantêm relação com vários outros discursos, de universos discursivos diferentes (as artes plásticas, a literatura, a música, as ciências naturais, etc.):

no sentido amplo de conjunto coerente de signos, também as ciências da arte (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) se relacionam com textos (produtos da arte). [...] Há uma complexa inter-relação do texto (objeto de estudo e reflexão) e do contexto emoldurador a ser criado pelo pesquisador que interroga, faz objeções, etc. (BAKHTIN, 2003, p. 311).

A inteligibilidade/interpretação de obras de arte se relaciona com as condições sociais da comunidade que as produziu e à qual se destinavam, e o texto – a palavra, a pintura, o desenho, o gesto, o som musical, etc. -, “constitui um fato objetivo e uma força social, ambos ideologicamente impregnados” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2004, p. 118).

Assim, o texto visual - como o texto verbal - se torna um signo ideológico, cuja produção de sentido pode se estabelecer tanto a partir do nome do artista e/ou do título da obra, como da possibilidade de sua ancoragem em diferentes horizontes sociais de valores, conforme o momento histórico: “pelo fato de a semiose sempre refratar, o signo é necessariamente pluriacentuado e plurívoco; ele pode ser sempre outro” (FARACO,

2003, p. 23), dependendo da interação estabelecida entre os vários (outros) interlocutores possíveis.

A colocação/distribuição de personagens e objetos no texto visual; a intensidade das cores; o fundo claro ou escuro, tudo isso expressa acento valorativo e constitui, discursivamente, a entonação de um quadro. Essa sintaxe visual diz respeito à esfera ideológica na qual se insere o enunciado concreto considerado; à subjetividade do autor; e ao contexto sócio-histórico-cultural (contemporâneo ou não) dos interlocutores em interação.

2 Breve contextualização histórica das obras pictóricas

No trabalho de análise dos discursos e da cultura, quando conseguimos identificar o cronotopo de uma determinada produção discursiva, poderemos dele inferir uma determinada visão de homem.

Marília Amorim

A matriz espaço-temporal dimensiona a transformação histórica, a metamorfose, o movimento e a alteração de valoração a que é submetido um tema. Construção e produção de sentido estão ligadas aos gêneros e são decorrência da História e de um lugar coletivo: “diversidade de personalidades, pontos de vista, posições ideológicas, religiosas, nobreza, vilania, gostos, manias, franquezas, excentricidades, violência, timidez, exibicionismo [...]” (BEZERRA, 1997, p. IX) são mostradas de maneira a constituir, visualmente, os valores socioideológicos do autor/pintor.

Nos textos visuais selecionados, as representações sobre a Odontologia feitas até o século XVII em diferentes culturas e sociedades constroem plasticamente sentidos que traduzem interpretações ideologicamente impregnadas: o título, a disposição espacial dos elementos figurativos, as luzes e sombras, as cores, etc. revelam não apenas estilo e entonação – “a situação e os participantes mais imediatos determinam a forma e o estilo ocasionais da enunciação” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2004, p. 114) -, como também a apreciação valorativa do artista, e são uma forma de reflexão-refração para além da realidade “retratada”, de modo a que o interlocutor (que observa a pintura, a serigrafia, a iluminura) seja induzido a reconstruir o sentido estereotipado, do senso comum, sobre o trabalho do barbeiro/dentista.

A Fig.1 faz parte da tradução turca de um manuscrito persa do séc. XII (cf. RING, 1998, p. 68): embora o procedimento cirúrgico esteja sendo feito na boca do imperador, a se dar crédito ao título *Cirurgia Imperial*, e talvez pela própria importância hierárquico-social do paciente, ela não é executada por um barbeiro, mas por um cirurgião árabe. Se o texto foi feito para construir o sentido de estoicismo próprio dos orientais, o autor dessa ilustração o sugere pelo fato de o imperador aguentar a dor do tratamento de cauterização da polpa dental de um dente inferior posterior (feita com ácido introduzido através de uma cânula protetora) sem expressão contraída, com as mãos apoiadas sobre as pernas, sem tentar afastar as mãos do cirurgião. O procedimento parece estar sendo feito em aposento particular fechado e os personagens se acomodam sobre um tapete. Na cena representada, não há observadores, e o único outro participante dela é um servo que apenas apoia a cabeça do imperador, sem restringir-lhe os movimentos.

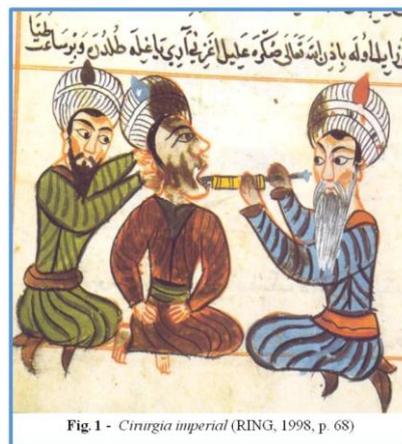


Fig. 1 - Cirurgia imperial (RING, 1998, p. 68)



Fig. 2
A inicial D - manuscrito *Omne bonum* (RING, 1998, p. 111)

Na Fig. 2, a inicial **D** do manuscrito em latim *Omne bonum*, de Jacobo, o inglês, escrito no século XV (cf. RING, 1998, p. 111), está decorada com a cena de um dentista arrancando dentes de um paciente que, com a mão direita, tenta segurar a mão do profissional. [O fórceps desenhado nessa iluminura é uma tenaz, o mesmo instrumento de tortura usado para arrancar a língua dos condenados a esse suplício.]

Por muito tempo, o tratamento odontológico se restringiu a procedimentos cruentos e dolorosos, praticados por barbeiros³: em geral, uma pessoa ignorante e tida em baixo conceito pela comunidade, ele também exercia o ofício de “arranca-dentes”, atividade aprendida com alguém mais experiente. Auxiliados por “assistentes” que ajudavam na contenção mecânica do paciente, os barbeiros/dentistas deviam ser fortes, impassíveis e rápidos porque, além de não haver o recurso da anestesia, seu instrumental era inadequado e suas

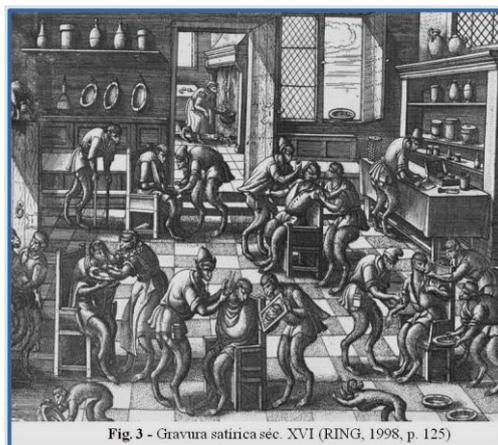
³ O significado de “barbeiro” pode ser avaliado conferindo-se a quarta edição do *Novo dicionário da língua portuguesa*, de Eduardo de Faria, publicado em 1859, no Rio de Janeiro: *Barbeiro*: s. m. - o que faz barba; (antigo) “sangrador”, cirurgião pouco instruído que sangrava, deitava ventosas, saijas, punha cáusticos e fazia operações cirúrgicas pouco importantes, entre as quais se incluíam extrações dentárias (ROSENTHAL, 1995).

técnicas, rudimentares. O risco de contaminação e morte era grande, em virtude da falta de higiene e da consequente infecção.

Assim, a associação da identidade do dentista ao menos qualificado barbeiro (e a representação satírica⁴ dessa atividade de barbeiro-dentista) reforça a ideologia circulante até aquela época da desvalorização desse profissional em relação aos cirurgiões médicos:

Apropriando-se de normas sociais representadas nos discursos formais e informais contemporâneos, a sátira as isola da função institucional de regulação prática, estilizando-as ficcionalmente como metáforas de princípios éticos e teológico-políticos [...]. A verossimilhança das representações efetuadas dramatiza as opiniões sobre os assuntos do lugar tidas por verdadeiras. Quando transforma temas de discursos formais – [...] de ordens régias, de pragmáticas de tratamento e trajés, e da murmuração informal sobre eventos, negócios, grupos e indivíduos locais [...] – a sátira deforma a referência deles e seu sentido legal e ortodoxo na vituperação das deturpações. Figurando a compatibilidade entre as interpretações feitas pelos personagens satíricos em ato e os atos de interpretação das recepções empíricas diferenciadas, que conferem valor e sentido à representação, a sátira não é realista, pois não imita supostos “fatos” da empiria, mas encontra a realidade de seu tempo como prática discursiva de verossimilhanças e decoros partilhados assimetricamente pelos sujeitos de enunciação, destinatários e públicos empíricos. (HANSEN, 2004, p. 24-25)

1) A gravura satírica do séc. XVI (Fig. 3) usa a técnica de diminuição - numa hipérbole negativa, representando todos os personagens como animais antropomorfizados, o que os ridiculariza como seres humanos -; e a técnica de justaposição - nivelando a importância dos serviços prestados por barbeiro, sangrador, “enfermeiro” e “arrancadentes”, e rebaixando uns em relação aos



outros na escala social de valores profissionais. Nessa gravura, em um ambiente interno fechado, pavimentado e mobiliado como uma botica de manipulação/barbearia/albergue/taberna, profissionais exercem múltiplas funções e

⁴ A sátira é uma técnica literária ou artística que ridiculariza um determinado tema (indivíduos, profissões, organizações, estados, etc.), geralmente como forma de intervenção política ou outra, com o objetivo de provocar uma mudança. As técnicas satíricas mais utilizadas são: a) a diminuição, que reduz o tamanho ou a grandeza de algo, de forma a tomar a sua aparência ridícula, ou a fazer sobressair os defeitos criticados; b) a inflação, quando algum aspecto do que é satirizado é exageradamente aumentado (como a anterior, é uma hipérbole: um exagero negativo, na diminuição, e um acréscimo, na inflação); c) a justaposição, que coloca no mesmo nível coisas de importância desigual, de forma a rebaixar algumas, supostamente “elevadas”, ao nível de outras consideradas menos nobres.

“Será então que a pintura do século XV, quanto à expressividade, desbanca a literatura em todos os aspectos? Não. Sempre restam áreas onde a literatura dispõe de meios de expressão mais ricos e mais diretos do que as belas-arts. O deboche, sobretudo, é uma dessas áreas. As belas-arts, sempre que descem ao nível da caricatura, conseguem somente expressar um limitado sentimento cômico. Reproduzido apenas visualmente, o cômico tende a tornar-se sério.” (HUIZINGA, 2010, p. 521)

oferecem grande quantidade de serviços: sob o mesmo teto, o freguês/paciente pode ter o cabelo cortado (figura em primeiro plano, no centro); ser sangrado ou ter sanguessugas aplicadas à pele (figuras em segundo plano, á esquerda e à direita); ter um dente arrancado (figura em terceiro plano); ou ter suas feridas pensadas (figura em quarto plano) (RING, 1998, p. 125). Nota-se que o paciente cujo dente está sendo extraído é o único que precisa ser contido, seguro por um auxiliar, enquanto o barbeiro/dentista executa o procedimento, usando uma tenaz.

2) A gravura⁵ de 1568 (Fig 4) mostra que a profissão de “arranca-dente” podia ser exercida não apenas nos ambientes internos das barbearias, mas também no meio das ruas de terra batida, em feiras ou nas praças de comércio. Nesta ilustração, os personagens estão paramentados de maneira diferenciada: o paciente parece ser um nobre: traja uma jaqueta pesada e pantalonas, calça botas de couro de cano alto, porta uma espada e sua mão direita se apoia sobre o chapéu, pousado sobre a banquetela onde ele está sentado. Em pé, defronte do paciente, o dentista veste calções, está calçado com uma espécie de chinela, usa um barrete (que os barbeiros da gravura satírica também apresentavam) na cabeça e traz, preso à cintura, uma espécie de bastão. Não há auxiliar para conter o paciente, mas nota-se que a mão esquerda dele tenta afastar o braço do dentista que, por sua vez, segura-lhe a cabeça com a mão direita, enquanto com a esquerda tenta abrir-lhe a boca.



Fig. 4 – *Zahnbrecher (Arranca-dente)* (Gravura – c. 1568) (RING, 1998, p. 125)



Fig. 5 – *The toothpuller (O Arranca-dente)* (atribuído a CARAVAGGIO, c. 1607-8)

A Fig. 5 mostra o quadro *The toothpuller*⁶ – *O arranca-dente*, atribuído a Caravaggio (1571-1610). Este artista usava como modelos pessoas comuns das ruas de Roma (comerciantes, prostitutas, marinheiros, pescadores, etc.) para ilustrar seus temas. Outra

⁵ *Zahnbrecher (Arranca-dente)*. Gravura – c. 1508. (RING, 1998, p. 125).

⁶ CARAVAGGIO (atribuído a). *The toothpuller* (c. 1607-8). Óleo sobre tela, 139 cm X 194,5 cm. Palazzo Pitti, Florença.

característica marcante de sua obra foi a dimensão e o impacto realista que Caravaggio deu aos seus quadros; ele usava um fundo raso, escuro, muitas vezes totalmente negro, e agrupava a cena em primeiro plano com focos intensos de luz sobre os detalhes, geralmente os rostos. Isso marca o estilo do pintor e dá a entonação de seus quadros. Os intensos contrastes entre luz e sombra – técnica conhecida como *tenebrismo*⁷, é uma radicalização do princípio do *chiaroscuro*⁸, e confere um aspecto especial aos personagens que, enfatizados contra o fundo escuro, adquirem valor próprio⁹. Embora exagerada, a iluminação aumenta a sensação de realismo, e torna mais evidentes as expressões faciais e o movimento do grupamento humano no espaço:

Caravaggio quer traduzir toda a realidade, mas sem enobrecê-la - revolução ao mesmo tempo pela audácia da escolha dos modelos, a maneira de pintá-los e a utilização do claro-escuro. A iluminação “caravagesca”¹⁰ define uma escola de pintores de todas as nacionalidades (porque Roma é, nessa época, um centro internacional onde se encontram artistas flamengos, holandeses, alemães e espanhóis) conhecidos como os *tenebrosi* (REVEL, 1998, p. 16).

Nesse óleo sobre tela, o “arranca-dente” está quase na penumbra, em pé e atrás do paciente. Embora tenha o sobrecenho carregado e os lábios serrados num rito (como se estivesse a fazer muita força), e embora sua mão direita porte um instrumento – uma tenaz - (como se executasse algum procedimento dentro da boca do paciente), seu olhar se dirige para o pintor e não para o campo de trabalho (como se o modelo posasse para o artista). O próprio “arranca-dente” segura o ombro do paciente com a mão esquerda, para evitar que este possa atrapalhar-lhe os movimentos. Sobre o fundo muito escuro (“em Caravaggio, a luz emana dos próprios personagens e não de uma fonte luminosa precisa” (REVEL, 1998, p. 113), o foco de luz no joelho nu levantado e nas mãos do paciente - uma espalmada no ar, a outra contraída sobre o braço da cadeira onde está ele sentado - exacerba o efeito de sentido de dor e angústia que o tratamento instituído provoca.

⁷ *Tenebrismo*: tendência pictórica nascida no Barroco, que continuou irregularmente até o Romantismo. Seu nome deriva de *tenebra* (treva, em latim). Por vezes, o tenebrismo é usado como sinônimo de *caravaggismo*, embora não sejam coisas idênticas. Os pintores holandeses Gerard van Honthorst e Rembrandt foram adeptos da técnica do tenebrismo.

⁸ *Chiaroscuro*: claro-escuro.

⁹ [...] as infinitas possibilidades de combinações de cores (são) procedimento constitutivo de significantes, observável por meio de oposições do tipo puro/mesclado, brilhante/opaco, saturado/não saturado, que instalam o movimento e o ritmo da cor no espaço da tela. (TEIXEIRA, 2007)

¹⁰ No original: *caravagesque*.

Considerando “as formas como combinações de linhas, volumes e cores superpostas a concretizar contrastes; a posição e a orientação das formas e do movimento no espaço” (TEIXEIRA, 2007), a presença de uma criança e de uma mulher no grupo representado, assim como a mesa coberta com toalha e os objetos colocados sobre ela, o ambiente se assemelha mais a um lugar onde se come e bebe (hospedaria ou albergue) do que a uma barbearia. Os personagens (inclusive o barbeiro) vestem roupas simples e de tecidos semelhantes, que fazem “desaparecer todo vestígio de figuração: o signo é reabsorvido nas cores escuras, criando uma identidade entre espaço e cor” (TEIXEIRA, 2007). Não há, aqui, uma hierarquia de valores ou de categorias profissionais: Caravaggio atribui a todos os personagens características de pessoas do povo, e o barbeiro/dentista não é mais importante ou qualificado do que os espectadores do seu fazer profissional.

Na água-forte *Der Zahnarzt*¹¹ (*O Dentista*, do holandês Gerard van Honthorst, 1590-1656, um dos pintores *tenebrosi* da escola caravagesca), um “barbeiro”, na função de “dentista”, extrai um dente anterior inferior, com a ajuda de boticão ou alavanca (não mais uma tenaz). O ato cirúrgico acontece no mesmo ambiente de trabalho utilizado para outros serviços - um lugar sem assepsia e cheio de instrumentos como navalhas, tesouras e pincéis, presos na

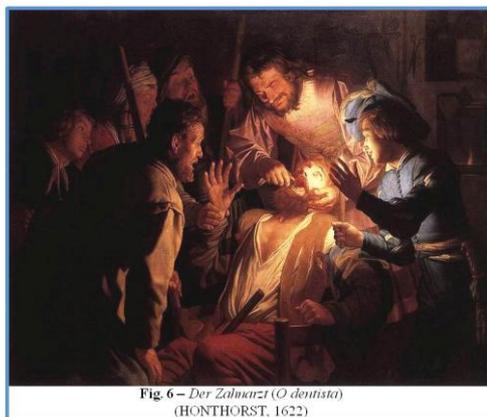


Fig. 6 – *Der Zahnarzt* (*O dentista*)
(HONTHORST, 1622)

parede de trás do ambiente. De modo muito semelhante a “*O Arranca-dente*” de Caravaggio, não há hierarquia nos posicionamentos espaciais dos atores: todos se amontoam em volta do paciente. Nem o barbeiro/dentista nem os homens que seguram o paciente vestem roupas diferentes das que usam no exercício de tarefas diárias. O paciente senta-se na mesma cadeira onde, provavelmente, são atendidos também os que deverão ser sangrados ou ter o cabelo cortado. A iluminação do campo cirúrgico é promovida por uma única vela, segura na mão de um pajem:

A especialidade de Honthorst é a de saber colocar uma vela. No meio de uma cena noturna ou num jantar numa taverna, a chama de uma vela, às vezes visível, o mais frequentemente escondida por uma mão ou um torso, difunde uma luz violenta que modela com força os volumes, se degrada rapidamente, passando da intensidade luminosa à obscuridade, acentuando os contrastes, concentrando a atenção do espectador sobre o tema central e provocando sua emoção por uma atmosfera dramática (REVEL, 1998, p. 113).

¹¹ HONTHORST, Gerard van. *Der Zahnarzt* (1622). Óleo sobre tela, 147 × 219 cm. Gemäldegalerie Dresden, Alemanha.

Como em “*O Arranca-dente*”, parece haver mais curiosidade entre os observadores (boquiabertos, alguns) da cena do que solidariedade ou respeito pelo desconforto do ser humano vivo que está sendo sujeitado a um tratamento doloroso. A dor do paciente se traduz pelos olhos esbugalhados; pelas pernas contraídas; pela mão esquerda fortemente fechada; e pela mão direita espalmada sendo contida para que não impeça a ação do braço do barbeiro (de modo muito semelhante ao quadro de Caravaggio).

Nas obras aqui analisadas há “um naturalismo do cotidiano que acentua os tipos e as expressões da fisionomia e que impõe aos personagens um ar familiar, com vestimentas de todos os dias” (REVEL, 1998, p. 113).

Os possíveis efeitos de sentido construídos por essa arte pictórica - a começar dos títulos e levando-se em conta “sua natureza constitutivamente social, histórica e cultural, (que) os liga a enunciações anteriores e a enunciações posteriores, produzindo e fazendo circular discursos” (BRAIT, 2005 p. 68) - são condizentes com a ideologia do senso comum da época, de depreciação do barbeiro/dentista (atividade que, embora exigisse alguma destreza técnica e um mínimo de conhecimento especializado, não era tão qualificada quanto aquela exercida pelos cirurgiões, considerados “doutores”).

Isso pode ser constatado colocando-se em diálogo os discursos de todos esses textos visuais - anteriores a 1632 - com o quadro a óleo de Rembrandt.

3 A lição de anatomia do Dr. Tulp

Para compreender esse processo de comentar a pintura é preciso ter em mente que, aqui, a plástica é efetivamente uma linguagem cifrada que deve ser interpretada e traduzida. Nenhum quadro se limita a ser um simples ajuntamento de objetos pitorescos: todas as obras são símbolos.

Revel

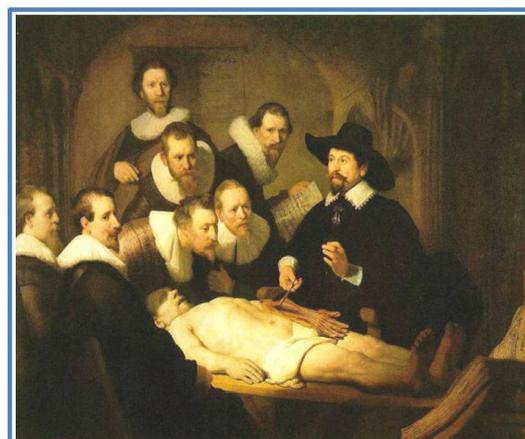


Fig. 7 – De Anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp
(A lição de anatomia do Dr. Nicolaes Tulp)
(REMBRANDT, 1632)

Em *A lição de Anatomia do Dr. Nicolaes Tulp*¹², de Rembrandt (1606-1669), já o título da obra sugere o efeito de sentido de relevância do compromisso entre ensinar e aprender, e distancia a cena representada do *naturalismo do cotidiano e dos personagens com um ar familiar*, quer seja pelo posicionamento dos personagens, hierarquicamente distribuídos (o professor - o único a usar chapéu - está sentado em uma poltrona, de frente para os aprendizes, à cabeceira da mesa cirúrgica); quer seja pela presença destacada de um grande livro¹³ de consulta, em primeiro plano, para o qual convergem os olhares dos alunos; quer seja pelo ambiente “asséptico”, sem outros móveis ou utensílios que não a mesa de dissecação; quer seja pela indumentária do grupo (formal, de cor escura, cheia de compostura e diferente da do dia a dia).

Rembrandt, então um jovem retratista, foi contratado pelo doutor Tulp para pintar a aula de anatomia¹⁴ que seria dada. Como em Caravaggio, a cena tem um fundo escuro em que “a luz emana dos próprios personagens e não de uma fonte luminosa precisa” (REVEL, 1998, p. 113): a face e as mãos do Dr. Tulp revelam a atitude de um cirurgião concentrado em seu objetivo de ensinar uma lição a discípulos que a cotejam com o livro didático; o ambiente é o apropriado para a finalidade didática da aula prática de anatomia.

Em que pese o fato de o quadro ter sido uma encomenda (e não uma obra de arte pintada por vontade do próprio artista, como parece ter sido o caso das outras aqui analisadas), ele se constitui como signo ideológico de uma atividade valorizada, que devia ser exercida por profissionais qualificados - face e mãos do Dr. Tulp revelam a atitude de um cirurgião concentrado em seu objetivo de ensinar uma lição prática a discípulos que a cotejam com o livro didático -, em ambientes apropriados para tal finalidade.

Comentário final

Levando em conta que os discursos são sempre atravessados por outros discursos, se estabelecem no interior de relações sociais de poder, se consolidam enquanto continuidades históricas, se deslocam, se alteram e se modificam dependentes, todos, de valores da época e do contexto de produção, circulação e recepção em que aconteçam, as pinturas analisadas neste artigo são mais do que textos estético-visuais (criados por vários

¹² REMBRANDT, van Rijn. (1632). *A lição de anatomia do Dr. Nicolaes Tulp*. Óleo sobre tela 169,5 x 216,5 cm. Mauritshuis, Haia.

¹³ Segundo alguns autores, o livro ao pé do cadáver é *De Humani Corporis Fabrica*, de Andreas Vesalius - um dos maiores documentos históricos da Renascença e o primeiro grande livro da ciência moderna, publicado em 1534. A identidade dos outros personagens é conhecida porque seus nomes estão escritos no papel que está nas mãos do aluno retratado atrás de Tulp. TEIXEIRA, Vicente de Paula Antunes *et al.* Disponível em: <http://www.uftm.edu.br/instpub/fntm/patge/imagem/nicolaes-tulp02.jpg>. Acesso em 23/abr/2010.

¹⁴ Até bem pouco tempo antes de 1632, a dissecação de cadáveres era ilegal e, mesmo nessa época, apenas cadáveres de criminosos podiam ser dissecados. Tais dissecações eram realizadas exclusivamente por eminentes membros da guilda de cirurgiões da Universidade de Amsterdã, com propósitos educativos ou como demonstrações públicas, em anfiteatros com assentos em forma de bancadas, chamados de Teatros de Anatomia. O corpo que aparece no quadro é o de um ladrão condenado à morte, em 1632: depois de furtar um casaco e ser enforcado, o meliante teve seu corpo doado ao cirurgião Nicolaes Tulp. (Informação disponível em: <http://www.uftm.edu.br/instpub/fntm/patge/imagem/nicolaes-tulp02.jpg>)

artistas plásticos em diferentes lugares e épocas, até o início do século XVII), cujo tema é o dentista. Elas são um signo ideológico impregnado da apreciação valorativa dos autores-pintores e expressam os seus “pontos de vista”:

[...] obras criadas com finalidades diferentes do efeito estético, ou para produzirem uma percepção diferente de “beleza”, podem ser por nós abordadas seja levando em conta os valores de época, seja os nossos próprios. Certamente, tal tentativa de definição não pode abjurar da sua própria historicidade, mas ainda representa o nodo historicamente arraigado com o qual se busca explicar também outras formas de atividade de outros tempos e culturas (ECO, 2004, p. 102-3).

É na interação com o leitor visual/espectador que o sentido sócio-histórico e ideológico atribuído à situação representada é construído – “os sujeitos interagentes inscrevem nos acentos apreciativos, nas entonações, na escala dos índices de valores, as mudanças sociais [...] tecidas por uma multidão de fios ideológicos” (MIOTELLO, 2005, p.172).

O texto visual dessas obras reflete e refrata uma realidade sociohistórico-cultural - portanto, ideológica-, exterior às pinturas: são signos que materializam a ideologia do senso comum, de desvalorização do barbeiro/dentista (na maior parte das vezes, desde o título da obra) em relação ao cirurgião/médico, embora ambos representem indivíduos do grupo social que cuida da saúde. O tratamento que o primeiro provê, no entanto, está relacionado a dor, trauma, sofrimento, ambiente sujo e promíscuo, enquanto o do outro se relaciona a habilidade profissional especializada e ensino-aprendizagem, em ambiente de assepsia e limpeza.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: *Estética da criação verbal*. Trad. do russo Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 307-36.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV, V.N.). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 11.ed. São Paulo: HUCITEC, 2004.

BEZERRA, Paulo. Prefácio à segunda edição brasileira. In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. de Paulo Bezerra. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. V-XII.

- BRAIT, Beth e MELO, Rosineide de. Enunciado/ enunciado concreto/ enunciação. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 61-78.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Trad.de Pérola de Carvalho. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004 [Estudos; 135].
- FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar Edições, 2003.
- HANSEN, João Adolfo. 2004. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2.ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP. 528 p.
- HUIZINGA, Johan. 2010. *O outono da Idade Média*. Estudos sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo: Cosac Naify. 656 p. 282 ilustrações.
- KRIEG-PLANQUE, Alice. 2010. *A noção de “fórmula” em análise do discurso: quadro teórico e metodológico*. Trad. Luciana Salazar, Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial. 143 p.
- MEYER, Philippe. *A irresponsabilidade médica*. Trad. Maria Leonor Loureiro. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.
- MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 167-176.
- REVEL, Jean-François. *L’oeil et la connaissance*. Écrits sur l’art. Paris: Plon, 1998.
- RING, Malvin E. *História da Odontologia*. São Paulo: Manole, 1998.
- ROSENTHAL, Elias. *História da odontologia no Brasil*. (1995). Disponível em: http://www.atm.hostmidia.com.br/historia_odontologia_brasil.htm. Acesso em 12 fev. 2005.
- TEIXEIRA, Lucia. *Para uma leitura de textos visuais*. Anotações da autora para palestra feita no LAEL, 2007.

Recebido em 10/11/2010

Aprovado em 07/02/2011