

PROBLEMAS DE ATRIBUIÇÃO EM UM PAINEL DO ESTÚDIO DE REMBRANDT VAN RIJN DO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO

(In english p. 149)

Eduardo Henrique Peiruque Kickhöfel

Introdução

A atribuição de obras de arte e sua legitimidade para o conhecimento da História da Arte têm sido muito questionadas. Por um lado existe uma crítica que pergunta o porquê da obsessão de perseguir uma personalidade artística única¹, e por outro, tem sido cada vez mais presente a utilização dos mais recentes recursos científicos pelos historiadores da arte, recursos que podem servir para que a autoria de uma obra seja verificada com maior precisão.² Neste contexto, a obra pictórica de Rembrandt van Rijn (1606-1669) está colocada no centro do debate, devido à radical reavaliação que está sendo realizada pelo *Rembrandt Research Project* (RRP), instituição baseada na Holanda cujo objetivo principal é realizar o catálogo completo das obras de Rembrandt.³ O trabalho desses historiadores holandeses possui grande prestígio internacional, mas igualmente tem gerado muitas controvérsias e reações opostas. Suas conclusões são consideradas muito inflexíveis e, devido a sua postura, são acusados de estar construindo uma imagem de Rembrandt demasiado rígida.⁴ Durante a recente exposição *Rembrandt, The master & his workshop*, apresentada em Berlim, Amsterdam e Londres entre 1991 e 1992, a qual seguiu de perto a orientação dos autores do RRP, uma série de artigos e *reviews* foi lançada questionando seus métodos e procedimentos.⁵ Mas mesmo com todas as controvérsias, após quase três décadas, suas pesquisas desencadearam uma série de outros empreendimentos visando a delimitação mais precisa da obra de Rembrandt⁶; e como resultado, de um lado hoje existem os *bona fide* “Rembrandts”, e do outro, trabalhos de alunos e assistentes ou seguidores, cujas atribuições também são problemáticas. E entre essas, existe uma porção de obras indefinidas que, devido a uma série de dificuldades que serão abordadas a seguir, poderão permanecer anônimas.⁷ Entre as obras que não estão mais colocadas junto ao nome de Rembrandt está um painel pertencente ao acervo do Museu de Arte Assis Chateaubriand de São Paulo, o qual foi até pouco tempo considerado como um auto-retrato

autógrafo de Rembrandt van Rijn. A obra, adquirida por Pietro Maria Bardi em 1948, já havia sido colocada em dúvida quanto a sua autoria, mas os resultados publicados no terceiro volume do *Corpus*⁸ colocaram o painel do MASP em definitivo para fora da obra do grande pintor holandês.

Este trabalho articula-se em dois níveis diversos mas complementares. Em primeiro lugar, está escrito um comentário a partir da bibliografia recente sobre o painel em questão, cuja ênfase foi colocada no catálogo do RRP, e em segundo lugar, escreveu-se um texto sobre os motivos históricos relacionados com a produção desse painel. Antes de procurar resolver a questão da atribuição, este trabalho se propõe a esclarecer a situação da obra em questão na visão dos estudiosos recentes, assim como mostrar como se originou sua situação ainda pouco precisa, como demonstrado por esses mesmos estudiosos.

Análise da Bibliografia Recente

Devido às pesquisas do RRP, as quais se originaram no final da década de sessenta, qualquer consulta a um catálogo de Rembrandt anterior ao de Abraham Bredius (1935) revisado por Gerson (1969), ou ao próprio catálogo de Gerson (1968), é pouco profícua.⁹

O catálogo de Paolo Lecaldano¹⁰, cuja primeira edição é de 1969, apresenta um número de obras maior (451) do que o de Bredius/Gerson (aproximadamente 420), e carrega consigo muitas obras já há muito questionadas quanto a sua autoria, sendo assim um catálogo que necessita de uma revisão e que não apresenta muita utilidade face às pesquisas mais recentes. Segundo Lecaldano, o painel do MASP (no. 187, *Ritratto d'uomo con catena d'oro*) já foi considerado um auto-retrato, mas esse autor não menciona que já havia sido duvidado quanto a sua autoria por Gerson (cuja obra é citada na bibliografia) e C. Müller Hofstede (citado por Gerson, veja abaixo). Lecaldano considera-o autógrafo (“*prevalentemente attributá*”) e assinado, com

poucas dúvidas a respeito da autoria (“È stato avanzato qualche dubbio di autografia”).

Horst Gerson¹¹ considerou a atribuição do painel do MASP (no. 188, “*Young man with a gold chain*”) a Rembrandt não muito convincente, embora não forneça uma adequada fundamentação de sua opinião. Seu comentário é sucinto e pode ser citado na íntegra:

*Sometimes called a self-portrait neither that nor its attribution to Rembrandt is very convincing. C. Müller Hofstede (Kunstchronik 10, 1957, p. 124) reminds one somewhat to Flinck, an opinion in which Benesch concurred, according to a note in his archives. A copy of the head was recently on the Amsterdam art market.*¹²

A obra de Christian Tümpel¹³ não é propriamente um catálogo - embora traga um consigo, mas sim um estudo de iconologia, aspecto da obra de Rembrandt sobre o qual tem realizado importantes estudos. Sua orientação segue o caráter revisionista do *Corpus* (seu catálogo apresenta apenas 265 números), embora com algumas divergências quanto a algumas obras isoladas. Tümpel atribuiu essa obra - um retrato de Rembrandt - a Govaert Flinck, datada para *circa* 1640. Como o de Gerson, seu comentário pode ser citado na íntegra:

*Pour C. Müller Hofstede (Kunstchronik 10, 1957, p. 124), ce tableau évoquait Govaert Flinck. Gerson, qui ne trouvait pas l'attribution à Rembrandt lui-même entièrement convaincante, indique dans la troisième édition de Bredius que Benesch le considèrerait comme une œuvre de Flinck. W. Sumowski (1983, II, no. 671) a classé ce tableau parmi les œuvres de Flinck avec le titre neutre de HOMME AU BÉRET ET A LA CHAÎNE D'OR. Mais il y a à mon sens, une ressemblance si déliabérée et si étroite avec les autoportraits de Rembrandt que l'on ne peut pas ignorer cet aspect.*¹⁴

É inegável que os autores do *Corpus* estabeleceram um novo padrão para a atribuição da obra pictórica de Rembrandt, e desafiam aqueles que os questionam a trabalhar com o mesmo grau de exigência. Com uma argumentação descritiva, cerrada e fria, fruto da observação direta de todas as obras analisadas, exames científicos sobre a maior parte das obras e uma extensa pesquisa documental, seu trabalho surgiu da necessidade de precisar as atribuições colocadas por alguns autores em publicações anteriores. Seu catálogo tem como ponto de partida o catálogo de Gerson (1968),

embora alguns poucos números tenham sido acrescentados ou omitidos.

O painel do Museu de Arte de São Paulo, colocado sob o título de “*Bust of a man wearing a cap and a gold chain*”, foi analisado pessoalmente por dois dos membros da equipe em 1972, e após, o exame foi concluído com dois raios-X enviados a Amsterdam, um do painel inteiro e outro da face do retratado. Nenhum exame científico do suporte ou dos pigmentos foi realizado e, segundo os autores do *Corpus*, não foi possível relacionar o painel do MASP com nenhum nome conhecido entre os alunos de Rembrandt que trabalharam no seu estúdio durante a provável época que o painel foi feito. Em sua análise, seis pontos são importantes:

A) Mudança do formato do painel: na sua parte inferior é visível uma moldura oval pintada de preto, realizada com pinceladas de grandes dimensões. Essas pinceladas sugerem que o painel em algum momento sofreu alterações em suas dimensões originais, devendo haver sido originalmente retangular e com uma moldura oval pintada. Que o painel já teve um formato retangular, independente do fato que a moldura oval ser ou não contemporânea a sua execução, é confirmado por uma gravura do século XVIII.¹⁵ Na parte superior do painel, as pinceladas que fazem parte do *background* seguem a curvatura do painel, podendo também estar relacionadas com a mudança de formato.

B) Mudança no traje: uma das particularidades do painel é uma assimetria no traje. No lado esquerdo, o retratado apresenta uma camisa branca coberta por uma pequena gola de pele, e no lado direito, é visível uma gola alta e escura, completamente diversa. Como mostra o raio-X e os traços ainda visíveis na superfície da pintura (desde que vista de uma particular inclinação), houve uma substancial alteração nesse traje. Originalmente, a gola que se eleva até a altura do queixo no lado direito deve ter também existido no lado esquerdo. Esta aparência original do traje é mostrada em uma cópia pintada reproduzida no *Corpus*, na qual também o retratado não apresenta a barba. A gola alta, no lado direito, não é visível nas gravuras mencionadas, e essa deve ter sido trazida à luz em alguma restauração mais recente, ou ao menos após o século XVIII, época em que foram feitas as três gravuras conhecidas. As pinceladas da parte que foi alterada não aparentam

ser diferentes do restante do painel, e assim é possível que o próprio artista que o pintou tenha feito as alterações no traje e adicionado a barba ao busto.

C) Qualidade: embora um tanto categóricos em seu comentário, chegando mesmo a afirmar com exagero que não existe qualquer tipo de qualidade tri-dimensional ou a menor sugestão de plasticidade na obra, um ponto foi corretamente colocado pelos autores do *Corpus*: não há no painel do MASP uma relação coerente entre as pinceladas e as formas que essas descrevem. Isto é particularmente visível nas partes iluminadas do nariz e da testa. As pinceladas seguem um curso errático, não existindo uma descrição consistente das formas do rosto como é observável em retratos e auto-retratos de Rembrandt considerados autênticos. A análise dos raios-X confirma esse ponto, e sua opinião final é que *the painting does not from the viewpoint of execution in any way match the characteristics of Rembrandt's way of working in the 1630s*.

D) Assinatura: esta é considerada como não sendo de Rembrandt (*"the uncharacteristic and perfunctory script make it plainly unauthentic"*), mas deve ser mencionado que a assinatura do painel apenas é visível sob uma iluminação muito forte¹⁶, e que o pesquisador do RRP responsável pelo exame das assinaturas, Josua Bryun, não analisou o painel pessoalmente.

E) Quanto à identidade do retratado: como já duvidado por Bauch e Gerson, o rosto do retratado não representa Rembrandt.

F) Quanto à atribuição a Govaert Flinck: proposta por Sumowski, essa também é questionada pelos autores do *Corpus*: *there are however insufficient grounds for doing so; there is no sign at all of the sensitive and varied, occasionally translucent handling of paint that one is used to seeing in similar bust portraits on panel from his hand [i.e., Flinck], such as that in the Leningrad dated 1637*.

Após estas considerações sobre a bibliografia a respeito do painel em questão, um rápido comentário é necessário para mostrar porque a situação desse painel está indefinida quanto a sua atribuição. As raízes do problema têm sua origem no mecanismo de produção de pinturas na Holanda do século XVII, dentro do próprio estúdio de Rembrandt van Rijn.

Aspectos da Produção do Atelier de Rembrandt

A noção de autoria que é considerada hoje é em muitos aspectos diversa daquela que foi presente no século XVII. Ernst van de Wetering mostrou que a atribuição de um "Rembrandt" nesse período era brumosa e não livre de equívocos ou desconfiadas.¹⁷ Em inventários das décadas de 1630 e 1640, são encontradas 9 pinturas assinaladas a Rembrandt e 15 a alunos, cópias ou *naer* (após) Rembrandt. Esta situação se inverteu a partir da década de 50, quando não há praticamente menções de pinturas *naer* Rembrandt.¹⁸ É lícito pensar que o número de pinturas à maneira de Rembrandt disponíveis no mercado só pode haver aumentado nessa época, fato que não justifica a inversão mostrada acima como sendo causada apenas pelo próprio número de pinturas disponíveis. Mas é preciso pensar também que essas atribuições "generosas" sempre foram vistas com um certo ceticismo, como mostram os preços das pinturas atribuídas a Rembrandt no inventário do *art dealer* Johannes de Reinalme: esses variavam entre 12 e 1500 guilders.¹⁹ Em outro documento, relativo à venda de pinturas em Haia em 1647, ocorreu, ao que parece, uma discussão sobre a atribuição de uma obra de Rembrandt: a palavra *principael* (original) foi riscada e trocada por *naer* (após) antes do nome Rembrandt.²⁰

É conhecido o fato que Rembrandt foi o pintor principal de um dos ateliers mais produtivos de Amsterdam no século XVII, e para abordar este tópico, é preciso comentar a relação de Rembrandt com o *art dealer* Hendrick Uylemburgh, com quem provavelmente trabalhou até 1635. Hendrick Uylemburgh, descrito como pintor em um documento, teve como ocupação a de negociante de obras de arte. Sua menção como pintor pode estar relacionada com alguma exigência da guilda de Amsterdam tendo em vista a permissão para comercializar obras de arte. Mas sua principal atividade parece haver sido fornecer um lugar para pintores de Amsterdam ou de outras cidades trabalhar e ganhar dinheiro, seja pintando retratos ou copiando pinturas de sua coleção.²¹ Uylemburgh possuiu uma grande casa em Amsterdam onde foi possível pintores residirem²², e Rembrandt pode ter sido um *resident teacher* para Uylemburgh, fornecendo protótipos para serem copiados pelos outros pintores.²³ O historiador Wijman, com uma certa

cautela, tenta colocar que Rembrandt esteve sob contrato para Uylemburgh através da análise de sua produção durante esse suposto contrato. Nesse período, foram produzidos mais retratos que gravuras ou pinturas históricas, e esses retratos, ao menos os que foram identificados, podem ser de membros do círculo de Hendrick Uylemburgh.²⁴ Houve uma grande produção de retratos (e cópias de retratos) na “academia” de Uylemburgh, assim como cópias de pinturas de sua coleção, e as cópias de auto-retratos - ou trabalhos com variações feitos a partir de auto-retratos²⁵ - podem haver sido comuns, pois essa época foi aquela em que Rembrandt mais os produziu.²⁶ Esta prática, melhor documentada para o atelier de Uylemburgh, já devia fazer parte de um esquema de produção tradicional onde o produto do atelier era sempre considerado como sendo do mestre (como nos ateliers do retratista Michiel van Miereveld ou de Pieter Paul Rubens²⁷), prática que Rembrandt levou para seu próprio atelier após seu ingresso na guilda de São Lucas em 1634.²⁸ Antes, talvez, por motivos que constam em seus estatutos, não deve haver sido possível para ele ter assim procedido, o que pode explicar sua relação com Hendrick Uylemburgh.

Muitos dos pintores que trabalharam com Rembrandt não foram alunos no sentido estrito do termo, mas sim *journeymen*, artistas que já haviam sido treinados para participar da produção de um estúdio e que pintavam à maneira do mestre.²⁹ No caso do *workshop* de Rembrandt, essa deve ter sido uma prática comum. Govaert Flinck estudou em Leeuwarden com Lambert Jacobsz., e Ferdinand Bol, Samuel van Hoogstraten, Carel e Barendt Fabricius (ou Fabritius) e Aert de Gelder, reconhecidos pintores por seus próprios méritos, estudaram com outros mestres antes de se juntar a Rembrandt. Paralelo a esta situação, é preciso mencionar o fato que alguns regulamentos das guildas estabeleciam que antes de um *journeyman* ser admitido como mestre, precisava haver trabalhado com um mestre da guilda local por dois anos, além de se tornar cidadão da cidade.

A falta de documentação de um número significativo de obras semelhantes para se montar núcleos isolados de pinturas inviabiliza a distinção clara entre os trabalhos de Rembrandt e seus assistentes ou alunos, e devido ao fato que é difícil, senão impossível, realizar essa tarefa em um artista

iniciante ou se adaptando ao estilo de uma outra personalidade artística. As mudanças de estilo em um principiante podem ser drásticas devido a influências externas.³⁰ A dificuldade de identificar os trabalhos de seu estúdio também é causada porque os protótipos de Rembrandt foram usados por diversos alunos em período de aprendizado, assim como por assistentes, tornando suas características particulares difíceis de serem distinguidas, sendo essas dominadas por um estilo “rembrandtesco” comum.³¹ Este estilo comum e a quantidade de trabalhos assim feitos é um claro indício do reconhecimento que Rembrandt teve logo nos primeiros anos em Amsterdam. O tratadista Arnold Houbraken, escrevendo no início do século XVIII, fornece um testemunho dessa prática:

*As something novel at the time Rembrandt's art had general approval, so that artists were obliged (if they wanted to have their work accepted) to become used to this manner of painting; even though they themselves had a more commendable style. For this reason, Govaert Flinck and others joined Rembrandt's school. They included my fellow townsman Aert de Gelder [of Dordrecht] who, after learning the basic of Art from Samuel van Hoogstraten, went to Amsterdam to learn Rembrandt's way of painting.*³²

Existia uma certa liberdade entre os alunos para realizarem variações nas composições de Rembrandt, como mostram inúmeros exemplos.³³ Sobre essa liberdade permitida aos alunos, W. Goeree, em um tratado publicado em 1697, afirma que é aconselhável ao mestre que:

*As to the manner of Drawing, and treatment, ought not to be so strict in imposing this on all his Disciples, as if it were a trick performed or a set rule, but should rather be somewhat indifferent, and leave some freedom that, while remaining within the laws of Art, best accords with the temper of the Disciple.*³⁴

A partir destas palavras, é possível concluir que os alunos possuíam então um certo grau de independência dentro dos limites do estilo de Rembrandt, e que havia uma certa liberdade criativa também para a execução de cópias; estas partiam de modelos, mas não eram cópias fiéis ao extremo de seus protótipos. Rembrandt parece não ter imposto em demasia as suas idéias e projetos para trabalhos “rembrandtianos”:

On the whole, one may say that with Rembrandt design and execution were closely bound up. Instead of making use of sophisticated workshop procedures which could in part

*replace the share of master's hand, he seems to have allowed invention and execution to be separated only in the early stages of the assistant's activities.*³⁵

Em seu estúdio, foram produzidas não apenas cópias, mas produtos “rembrandtianos” que se desviavam do original.³⁶ É possível que pouca colaboração tenha existido entre Rembrandt e seus alunos e assistentes dentro de seu atelier. Já foi mencionado o fato de que o resultado das pesquisas do RRP enfrentado uma série de críticas, e estas se centram principalmente no fato de que eles não proporcionam um espaço para que uma interpretação mais de acordo com os conhecidos padrões de trabalho do século XVII seja levantada, salvo raras exceções:

*It has already become clear that - unlike the practice in Rubens's workshop - studio collaboration with Rembrandt primarily entailed the production of entire paintings and that these were either copies after an original from the master's hand, or more-or-less original inventions which often used motifs from his work and always imitated his style and technique to a greater or lesser extent. There is as yet no evidence of large compositions, whether history paintings or group portraits, having been executed in part by pupils following the master's design, though there are a few portraits where Rembrandt seems to have left the execution of minor details to an assistant, as was a common practice among the well-patronized portrait painters.*³⁷

Isto posto, entre os produtos que saíram do atelier de Rembrandt, uma porção consistiu em cópias no estilo de Rembrandt realizadas com uma certa liberdade quanto ao seu protótipo³⁸, e não cópias fiéis de Rembrandt ou trabalhos em conjunto entre mestre e aluno. Esse pode ser o caso do painel do MASP, o qual pode ter sido realizado por um pintor próximo a partir de um auto-retrato de Rembrandt, embora os autores do *Corpus* sustentem que o painel não foi realizado por um aluno direto.

Conclusão

A recente reavaliação do painel do MASP realizada pelo RRP descartou a possibilidade desse painel ser de autoria do grande mestre holandês, mas o trabalho dos pesquisadores holandeses foi mais útil para desatribuir o painel do que encontrar um novo autor. Como escrito acima, a noção de autoria no século XVII e os mecanismos relacionados com a sua produção dificultam a

análise de um grupo de pinturas oriundas do círculo de Rembrandt. Desta forma, uma série de estudos deve ser efetuada para esse painel ser melhor localizado dentro do contexto de sua produção. As questões principais estão colocadas a seguir.

Não foi mencionado pelos autores do *Corpus* o fato evidente que a disposição da figura não obedece a um padrão conhecido nos auto-retratos autógrafos de Rembrandt do mesmo período. A figura se apresenta desconfortavelmente apertada no espaço do quadro; a análise desse aspecto da obra pode aproximá-la ou afastá-la de outros trabalhos do círculo de Rembrandt. Mas para que essa análise seja feita, é preciso lembrar que ao que todas as evidências até aqui coletadas indicam que o tamanho do painel foi alterado, e que exames detalhados da constituição do painel são necessários, exames que não foram possíveis aos pesquisadores do RRP devido ao fato que a estrutura na qual esse foi montado não permite ver se foi reduzido em suas dimensões originais. Deve ser feita também uma análise da constituição dos pigmentos tanto da parte superior do quadro quanto da moldura oval ainda presente na parte inferior. Quanto à alteração do traje, também o exame dos pigmentos pode mostrar se essa foi efetivada em um período posterior à realização da obra, e para confirmar a data mais provável do painel, um exame dendrocrológico deve ser levado a termo. Com esses dados adicionados, pode ser possível estabelecer com precisão maior o ambiente no qual o painel do MASP foi pintado.

Caso for demonstrado que o painel do MASP foi realizado dentro do círculo de Rembrandt (ou mesmo em seu atelier), pode-se pensá-lo como uma cópia livre a partir de um auto-retrato de Rembrandt, como proposto por Tümpel, opinião que também não foi pensada pelos autores do *Corpus* (a qual está também implícita no título por eles dado ao trabalho). Um claro indício a essa idéia é a presença da boina e da corrente no painel, duas características marcantes de um grupo de auto-retratos de Rembrandt da década de trinta³⁹, as quais também foram utilizadas em um grupo de auto-retratos de alunos ou então em retratos de Rembrandt feitos por seus alunos ou assistentes*.

Eduardo Henrique Peiruque Kickhöfel
Universidade Estadual de Campinas

¹Cf. por exemplo GASKELL, Ivan, *A História das Imagens*. In: BURKE, Peter, *A Escrita da História*. Trad. Magda Lopes, São Paulo, Editora UNESP, 2a. ed., 1992, pp. 237-271. Quanto a sua crítica ao *Rembrandt Research Project* (RRP) e, conforme esse autor, a impossibilidade de seu projeto, cf. especialmente pp. 248-250.

²O uso de análises científicas para a atribuição de obras de arte é um tópico delicado e complexo. A validade dos exames é freqüentemente questionada, pois implica no uso de um conhecimento pretensamente objetivo em detrimento dos velhos critérios que ainda hoje formam a base do *connoisseurship*. Dois exemplos podem ilustrar a complexidade do problema. Recentemente foi analisada uma tela de Rembrandt em Glasgow, e exames prévios haviam mostrado que as porções de tela que aumentam seu tamanho eram adições posteriores e que poderiam ser removidas. Exames mais acurados mostraram que essas devem ter sido colocadas na mesma época da feitura do trabalho. Cf. BROWN, Christopher and ROY, Ashok, *Rembrandt's 'Alexander the Great'*. In: THE BURLINGTON MAGAZINE, Vol. CXXXIV (May 1992), no. 1070, pp. 286-298. Outro exemplo, embora fora do assunto deste trabalho, pois trata de esculturas da antiguidade, compreende um artigo que coloca o

problema da extrema confiança que se tem dado aos métodos científicos em substituição dos critérios do *connoisseur*. Cf. SPIER, Jeffrey, *Blinded with science: the abuse of science in the detection of false antiques*. THE BURLINGTON MAGAZINE, Vol. CXXXII (September 1990), no. 1050, pp. 623-631.

³É necessário frisar que a proposta do RRP é realizar um catálogo delimitando a sua obra e, na medida do possível, aquelas de seus alunos e assistentes. Esta sempre tem sido a sua postura, estando claramente enunciada pelo seu novo coordenador, Ernst van de Wetering, em uma carta endereçada a *Burlington Magazine*. Cf. THE BURLINGTON MAGAZINE, Vol. CXXXV (November 1993), no. 1088, pp. 764-765. Existem também outras questões importantes, mas as pesquisas do RRP sempre foram um meio para outras pesquisas, não um fim em si mesmo, como escrito por Gaskell (cf. nota 1).

⁴Sobre a nova postura do RRP, além da carta de Ernst van de Wetering citada na nota 3, deve ser lida carta de J. Bryun, B. Haak, S. H. Levie e P. J. van Thiel, antigos membros do RRP. Cf. THE BURLINGTON MAGAZINE, Vol. CXXXV (April 1993), no. 1081, p. 279). Em um artigo recente publicado por essa mesma revista, sua nova postura foi colocada em prática; cf. van de WETERING, Ernst, BROEKHOFF, Paul, *New directions in the Rembrandt Research Project, Part I: the 1642 self-portrait in the Royal Collection*. In: THE BURLINGTON MAGAZINE, Vol. CXXXVIII (March 1996), no. 1116, pp. 174-180.

⁵Cf. ELAM, Caroline, THE BURLINGTON MAGAZINE, Vol. CXXXIV (May 1992), no. 1070, p. 285; WHITE, Christopher, *Amsterdam and London: Rembrandt*. THE BURLINGTON MAGAZINE, Vol. CXXXIV (April 1992), no. 1069, pp. 264-268; GASHI, John, *Rembrandt or Not?* In: Art in America, February 1992, vol. 80, no. 02, pp. 557-563; LIFEDTKE, Walter, *Rembrandt at Altes Museum*. In: Apollo, November 1991, Vol. CXXXIV, no. 357, pp. 356-358.

⁶Entre as pesquisas mais significativas, podem ser citadas: BOMFORT, M. et al., *Art in the Making: Rembrandt*. London, National Gallery Publications, 1991; AINSWORTH, M. W. et al., *Art and Autoradiography: Insights into Paintings by Rembrandt, Van Dyck and Vermeer*. New York, The Metropolitan Museum, 1982. No âmbito dos desenhos, tal qual as pinturas, uma série de catálogos tem reduzido significativamente a obra de Rembrandt: ROYALTON-KISH, Martin, *The Drawings of Rembrandt in the British Museum*. London, 1992; GILTAIJ, Jeroen, *The drawings by Rembrandt and his school in the Museum Boymans-van Beuningen*. Rotterdam, 1988; SCHATBORN, Peter, *Drawings by Rembrandt and his anonymous pupils and followers in the Rijksmuseum*. Amsterdam, Staatsuitgeverij, 's-Gravenhage, 1985; BAZELAIRE, Menchould et STARCKY, Emmanuel, *Rembrandt en son école, dessins du Musée du Louvre*. Paris, 1988-89.

⁷Para saber um pouco sobre as mudanças de apreciação da obra pictórica de Rembrandt, basta citar o catálogo de orientação expansionista de autoria de C. Hoofede de Groot (1915), no qual quase mil obras estão listadas. Acredita-se hoje que o número de "Rembrandts" autênticos não seja maior do que 250 quadros, embora a pergunta "o que é Rembrandt" ainda não tenha sido respondida de uma forma clara.

⁸STICHING FOUNDATION REMBRANDT RESEARCH PROJECT: *A corpus of Rembrandt paintings*, Red. J. Bryun, B. Haak, S. H. Levie, P. J. J. van Thiel and E. van de Wetering, Dordrecht, Boston and Lancaster, vol. I (1625-1631), 1982, vol. II (1631-1634) 1986, vol. III (1635-1642), 1989, daqui para frente citado apenas como *Corpus*. O painel do MASP está colocado sob o número C.99 no terceiro volume.

⁹Não foi possível consultar a obra de Werner Sumowski, autor que está catalogando os trabalhos dos alunos de Rembrandt. Como está pensado através do comentário de Tümpel, esse autor atribui a obra em questão para Govaert Flink.

¹⁰LECALDANO, Paolo, *L'opera pittorica completa di Rembrandt van Rijn*. Classici dell'Arte, Milano, Rizzoli, 1978.

¹¹GERSON, Horst, *Rembrandts paintings*. London, Weidenfeld and Nicholson, 1968.

¹²A cópia mencionada pode ser a reproduzida no volume III do *Corpus*, junto com o painel do MASP.

¹³TÜMPEL, Christian, *Rembrandt*. Trad. Jacques et Jean Duvernet, Léon Karlson, Patrick Grilli, Paris, Albin Michel, 1986.

¹⁴TÜMPEL, *op. cit.*, A 67.

¹⁵Por Pieter van Bleecck (1747). Outra gravura é mencionada no *Corpus*, de autoria de um artista chamado Murray (1794), mas só há uma menção quanto à área oval do painel. Uma terceira gravura, pertencente à segunda metade do século XVIII também foi citada no *Corpus*, mas não há menção sobre o formato do painel.

¹⁶Informação do ex-curador Museu, Prof. Dr. Luiz Marques.

¹⁷Van de WETERING, Ernst, *Problems of apprenticeship and studio collaboration*. In: *Corpus*, vol. II, pp. 45-90.

¹⁸*Corpus*, vol. II, p. 48.

¹⁹*Corpus*, vol. II, p. 49, nota 45.

²⁰*Corpus*, vol. II, p. 49.

²¹Estas informações são confirmadas por Filippo Baldinucci, em *Cominciamento, e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti Maestri della stessa Professione*, Florença, 1686, que deve ter recebido estas informações de Bernhardt Kiel, pintor dinamarquês que foi aluno de Rembrandt em 1642-44, e que também esteve trabalhando para Uylemburgh até a metade da década de 1640. Baldinucci recorda que cópias eram feitas na "famosa Academia de Eenlemborg" a partir de trabalhos da sua coleção. Cf. SLIVE, Seymour, *Rembrandt and his Critics*. The Hague, Martinus Nijhoff, 1953, pp. 104-115.

²²Como escrito em um relato de época, comentado no *Corpus*, vol. II, p. 59: "When in 1632 the notary van Switen went to Uylemburgh's house where, as we know, Master Rembrandt, painter, was lodging, the latter had to be called from the back part of the house. Wijnman has already suggested that the workrooms were in that part, this was a large building, with numerous windows looking onto both the courtyard on the south-east side and the water on the north-west side. There was, at any event, room enough for a considerable number of painters."

²³Esta posição foi assumida por Flink após a saída de Rembrandt. Cf. *Corpus*, vol. II, p. 59.

²⁴Citado no *Corpus*, vol. II, p. 59.

²⁵Um exemplo é a cópia com variações realizada por Isaac Jouderville, com presente locação desconhecida, a partir de um auto-retrato autógrafo (A 40) em Paris. Cf. BRYUN, J., *Rembrandt's workshop: its function and production*, In: BROWN, Christopher et al., *Rembrandt: The master and his workshop. Paintings*. London, Yale University Press, National Gallery Publications, 1992, p. 72, e *Corpus*, vol. II, p. 81.

²⁶*Corpus*, vol. II, p. 59: "It's far more natural to assume that Rembrandt came into contact, in Uylemburgh's workshop, with a number - perhaps even a considerable number - of painters who after his arrival started producing this [i.e., his] kind of painting. What is true of the tronies is also true of the portraits."



Fig. 1 - Rembrandt [?], *Auto-retrato* (Coleção MASP).

Immediately in the first year portraits in the style of Rembrandt were being done by obviously experienced painters and it is hard to imagine were all taught by him in Leiden. One almost has to assume that these painters were on hand at the time Rembrandt arrived and that they adapted themselves to his style. This would mean that Rembrandt's way of working set the norm in deciding the style in which work was to be done." Sobre os auto-retratos e sua intensa produção na década de trinta, cf. CHAPMAN, H. Perry, *Rembrandt's Self-Portraits: A Study in Seventeenth Century Personality*. New Jersey, Princeton University Press, 1991, especialmente o segundo e o terceiro capítulos.

²⁷Mas é conhecida uma carta de Rubens a Sir Dudley Carleton, embaixador britânico em Haia, na qual ele admite cobrar por uma obra um valor de acordo com sua participação na mesma. Cf. BRYUN, Josua, *op. cit.*, p. 70.

²⁸A menção do inventário de Reinhalte já feita mostra que muitas vezes essa questão pode ter sido um pouco mais complexa, ao menos no início de sua carreira, onde há ao menos menções de cópias de pinturas *naer* Rembrandt.

²⁹Que o mestre assinava os trabalhos feitos por assistentes não há nenhuma dúvida: em um contrato de 1622 proveniente de Amsterdam, está estabelecido que se o aluno servir ao mestre como assistente nenhum *premium* será cobrado (os ensinamentos do mestre eram pagos desta forma) durante os sete anos de aprendizado, tempo este também estipulado no contrato. Caso o aluno não servisse durante esses anos, seus pais deveriam pagar 50 guilders, se morresse nos primeiros três anos, 150 guilders. Após um certo tempo, o mestre poderia começar a recuperar seu investimento com o aluno, vendendo obras de sua mão em seu favor e com a sua assinatura. Outros contratos mostram a diminuição do pagamento do aluno no decorrer dos anos de aprendizado, mostrando que esse já proporcionava um certo lucro ao mestre, que assinava as pinturas. Cf. *Corpus*, vol. II, p. 54. Deve ser mencionado também o regulamento da guilda de Utrecht, datado de 1641, o qual, com uma certa cautela, pode ser transposto para a guilda de Amsterdam: "*Those who are painting as admitted Masters shall not be allowed to keep or employ any outside or resident persons, as disciples or painting for them and yet not being of their [i.e. the masters] manner and signing with their name.*" Citado no *Corpus*, vol. II, p. 57.

³⁰O próprio Rembrandt em início de carreira nos oferece um exemplo disso. Cf., por exemplo, as dificuldades de admitir a tela "O Batismo do Eunuco" (*Corpus* A 5), em SCHWARTZ, Gary, *Rembrandt, His Life, His Paintings*. London, Penguin Books, 1985, p. 39.

³¹*Corpus*, vol. III, p. 23.

³²Citado no *Corpus*, vol. III, p. 12. Na década de trinta, Rembrandt vendeu desenhos de seus alunos sob seu nome. Esses desenhos, alguns muito finalizados, eram realizados não apenas com o objetivo de aprendizado, mas também eram produtos vendáveis. Já em 1700, ou mesmo antes, eram considerados como produtos do próprio Rembrandt, que é conhecido hoje como desenhista por sua extrema espontaneidade: "*And it must be seen as not impossible that they were sold under his name very early on, perhaps even by Rembrandt himself*", como comentado no *Corpus*, vol. III, p. 14. Cf. também BRYUN, J., *op. cit.*, p. 75.

³³Algumas variações conhecidas de protótipos de Rembrandt, além do já mencionado auto-retrato copiado por Jouderville: *Descent from the cross* (A 65) e cópia em coleção privada na Cidade do México; *Samson threatening his father-in-law* (A 104), e duas cópias, uma em Norfolk, talvez de Ferdinand Bol, e outra com paradeiro desconhecido.

³⁴Citado no *Corpus*, vol. III, p. 17.

³⁵BRYUN, J. *op. cit.*, p. 83.

³⁶E o caso mais famoso é "O Sacrifício de Abraão", de Munique, e sua cópia no Hermitage. Cf. BROWN, Christopher *et al.*, *op. cit.*, no. 21.

³⁷BRYUN, Josua, *An unknown assistant in Rembrandt's workshop in the early 1660*. THE BURLINGTON MAGAZINE, Vol. CXXXII (October 1990), no. 1051, p. 715. Outro exemplo de colaboração no atelier de Rembrandt a citar é um retrato em Nova York, C 69, onde um detalhe menor de um trabalho de um assistente pode ter sido pintado por Rembrandt. A atribuição desta tela e seu *pendant* a Isaac Jouderville não

é aceita pelos curadores do Metropolitan. Cf. LIEDKE *et al.*, *Rembrandt/Not Rembrandt in the Metropolitan Museum of Art - Aspects of Connoisseurship*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1995, cat. no. 3 e no. 4.

³⁸*Corpus*, vol. II, p. 50.

³⁹Cf. CHAPMAN, *ibid.*

*Este trabalho foi escrito poucos meses antes da publicação do Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (1998, vol. 3, pp. 113-17). O painel aparece atribuído a Rembrandt Harmaanzoon van Rijn (e atelier), mas o texto após sua biografia apenas menciona que o quadro pode haver saído do atelier de Rembrandt, e sugere Flink ou Bol como seus prováveis autores. Esta opinião não é aceita pelo autor deste trabalho.