

ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Setembro 2013





Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

Rembrandt e seu gabinete: naturalia e exotismo

Elisa de Souza Martínez

Universidade de Brasília/CNPq

Resumo: Encontra-se no Rembrandt House Museum, em Amsterdam, o Kunstcaemer, o gabinete de arte no qual uma eclética coleção de objetos é exibida para compor a imagem do artista moderno, aberto ao saber enciclopédico que marcou o seu tempo. Entre cópias de esculturas antigas, cochas, animais empalhados e álbuns de arte sobre papel, encontram-se objetos indicativos de que a produção de Rembrandt foi contemporânea de expedições e viagens ao continente americano. O exótico, o europeu e o selvagem são categorias que contribuem para a análise de uma situação de exposição em que o que se apresenta é um modo de cumulativo de pensar a arte a partir das necessidades de um *curieux*.

Palavras-chave: Rembrandt. exotismo. *naturalia*. gabinete de arte

Abstract: At the Rembrandt House Museum in Amsterdam, there is a Kunstcaemer, the art cabinet in which an eclectic collection of objects appears to compose the image of the modern artist, open to the encyclopedic knowledge that marked his time. Between copies of ancient sculptures, shells, stuffed animals

and álbuns of art on paper, there are many objects indicating that Rembrandt's encyclopedic collection was a contemporary of the expeditions and trips to the American continent. The exotic, the European and the savage are categories that contribute to the analysis of a situation in which the exhibition that presents itself is a mode of thinking cumulative art from the needs of a *curieux*.

Keywords: Rembrandt. exoticism. naturalia. art cabinet

Uma casa antiga, deteriorada, construída entre 1606 e 1607 foi adquirida em 1906, ano de comemoração do tricentenário do nascimento de Rembrandt van Rijn. Localizada na parte oriental de Amsterdam, setor preferido por artistas e comerciantes ricos da Era Dourada, a casa já havia passado por uma remodelação¹ em 1627-1628 antes de ser adquirida pelo pintor em 1639. De 1658 a 1911, ano em que, sob os auspícios da Fundação Casa de Rembrandt (Stichting Rembrandthuis) a primeira restauração da casa foi concluída e o Museu Casa de Rembrandt foi aberto ao público, o imóvel foi desfigurado em sucessivas ocupações e o trabalho de recuperação de seu aspecto geral em meados do século dezessete foi uma tarefa postergada. Inicialmente, a Casa foi pensada como abrigo para uma compreensiva coleção de gravuras de

¹ Essa remodelação foi supervisionada por Jacob van Campen, o mesmo arquiteto responsável pela construção do Palácio Real, da mesma cidade.

Rembrandt, o que se confirmou nos anos subsequentes à inauguração. Entretanto, a ideia de restaurar os ambientes da casa para que voltassem a ter a mesma aparência que ostentavam à época de sua ocupação pelo proprietário ilustre só pode ser retomada na década de 1990, após a compra do terreno adjacente à casa e a construção de um anexo para alojar duas galerias, a área administrativa e a biblioteca, incluindo o Centro de Informação Rembrandt. A restauração da casa foi dirigida por Henk Zantkuijl, arquiteto especializado em residências do século dezessete, que se baseou em documentação histórica que incluiu, entre outros, o inventário dos bens que foram vendidos em 1658 e 1659 em decorrência da falência do artista. O resultado proporciona ao imóvel uma aparência que pode estimular o visitante a pensar, e talvez sentir, as características do espaço em que Rembrandt viveu e realizou uma parte significativa de sua obra artística.

A ambientação exposta aos olhos do visitante cumpre um papel didático inequívoco: é um recurso que proporciona ao visitante certo deslocamento temporal, facilitando-lhe a diferenciação de hábitos e condições materiais do século dezessete neerlandês. Tomando-a como um espaço para pensar na construção de um pensamento artístico, cada ambiente expressa um traço no conjunto de relações, indissociáveis, entre vida privada e vida profissional pública. Seja como símbolo de status social ou como materialização de uma necessidade de edificar, na intimidade do lar, um microcosmo de referências estéticas, a reconstituição da casa não parece ter outro objetivo

senão a exibição de um conjunto de referências materiais que marcam um estilo e uma época. E, ainda que possa ser apreciada como exemplar de uma história da arquitetura e do design de interiores, o que em si já a insere no restrito roteiro de casas-museu da Europa, como a de Gustave Moureau. Ou, como defendem Iain Gale e Richard Bryant (1993), esse tipo de museologia é a que o distancia de um tipo de instituição onde objetos estão expostos de modo descontextualizado, como ocorria em seus primeiros anos de funcionamento como uma galeria de obras sobre papel, e o aproxima de outra categoria: a dos museus vivos. Ainda que não seja como a residência de Vanessa e Clive Bell em Charleston, trabalhada como uma obra de arte em si mesma e preservada com esta qualidade, a Casa de Rembrandt é hoje um espaço de simulação que, como muitas experiências museológicas, contribui para uma compreensão mais ampla e complexa da obra do artista, bem como dos horizontes de sua curiosidade.

Ambientação de ideias

Situar Rembrandt em seu tempo e nos espaços que teriam sido cenário para o desenvolvimento de um pensamento artístico são tarefas que acompanham o percurso de visitação na casa da Jodenbreestraat. Uma grande quantidade de objetos parece cumprir função meramente cenográfica, sobretudo quando é revelado que não há qualquer indício de que tenham algum dia pertencido   coleção do artista. A simulação dos ambientes

habitados por Rembrandt se apoia em uma documentação com descrições vagas que, muitas vezes, sinalizam tipos genéricos de objetos sem uma descrição detalhada das características de cada item.

Dos ambientes da Casa, destacamos o *Kunstcaemer*, ou o gabinete de arte, como um reservatório de referências para a compreensão de uma visão plástica do mundo.² Diferentemente do ateliê, em que a disposição dos objetos parece ser casual e espontânea como a de objetos disponíveis para análise em um espaço de trabalho, a combinação dos objetos no gabinete gera mais perguntas do que certezas sobre sua utilidade prática. A busca de correspondências entre um gosto eclético, manifestado nas escolhas dos itens da coleção, e a composição de cenas e ambientações na obra gráfica e pictórica de Rembrandt é o motivo para desmembrar, analisar e identificar as características de seu gabinete.

Um inventário

A composição dos ambientes da Casa Rembrandt e a distribuição interna dos objetos de sua vasta coleção foi documentada no inventário realizado por Frans Bruijningh, Secretário do Departamento de Insolvência, em 25 e 26 de julho de 1656. Esse inventário fornece uma quantidade

² Este trabalho foi realizado com apoio do Programa de Estágio Pós-Doutoral no Exterior da Capes, da Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA) da Universiteit van Amsterdam e do Rembrandt Informatie Centrum, do Museum Het Rembrandthuis, em Amsterdam. A documentação do Rembrandt Informatie Centrum, consultada durante a pesquisa, nos foi generosamente disponibilizada por Jaap van der Veen, cujos depoimentos e comentários contribuíram para a sua contextualização.

de informações que embora não permita recuperar alguns itens por falta de detalhes ou imprecisão na descrição permitem imaginar o ambiente e um modo de viver as relações com a arte daquele tempo. A casa foi comprada pelo pintor em um momento de sua vida em que desfrutava de prestígio suficiente para ousar correr riscos financeiros, que nos anos seguintes se mostrou incapaz de vencer. As informações do inventário permitem visualizar um espaço de acumulação: não apenas suas pinturas e as de outros artistas que, como marchand, negociava, mas também mobiliário e utensílios domésticos que proporcionavam um estilo de vida opulento.

Para guiar a visão do ambiente, o inventário situa os itens nos espaços em que eram encontrados. No pavimento térreo, inicia-se o percurso do inventário com o amplo vestíbulo cujo acesso se comunicava com a rua. À sua esquerda havia o cômodo que era supostamente utilizado por Rembrandt para receber clientes (*Sijdelcaemer*), onde se encontravam quarenta e uma pinturas, era seguido de outro no qual outras pinturas eram penduradas nas paredes ou empilhadas. Ao fundo desse pavimento, encontrava-se o *Sael*, um cômodo amplo onde entre estátuas 'antigas' e pinturas de sua autoria dispunha-se um mobiliário variado: mesa, cadeiras e a cama do artista.

No andar superior, o *Groot Schildercaemer* recebia a luz natural que atravessava quatro janelas grandes e, deste modo, proporcionava condições para o trabalho do artista em seu ateliê. Neste mesmo pavimento, ao fundo, encontrava-se o *Kunstcaemer*, o gabinete que

Continha o que à primeira vista parecia ser uma coleção bizarra: dois globos terrestres, bustos de imperadores romanos, animais empalhados, conchas, uma caixa com amostras geológicas e muitas outras curiosidades. Este cômodo também guardava os livros de arte – dúzias de álbuns contendo gravuras e desenhos de Rembrandt e outros artistas (GELDER e VEEN, 1999, p. 33).

A coleção era notória e, após inúmeras citações, o marchand C. J. Nieuwenhuys publicou em 1834 uma primeira tradução do inventário em língua inglesa. No século vinte, algumas publicações refletem o interesse que a coleção de Rembrandt passou a despertar como tema de pesquisa. Dentre essas, destaca-se o texto de R.W. Scheller, publicado na *Oud Holland*, em 1969, que vinculou, por primeira vez, a coleção de Rembrandt à tradição europeia de colecionar e afirmou, a partir da análise dos dados contidos no inventário de Bruijningh, que se tratava de uma coleção *enciclopédica*. Essa característica, de fato, teria grande importância para a reputação do pintor como um *virtuoso*, ou seja, um homem que exibia uma elevada combinação de erudição, honra e riqueza. A posse de tal coleção teria sido, à sua época, uma credencial para que seu dono pudesse conviver com membros da elite de Amsterdam que também se distinguissem como cavalheiros *virtuosi*. Assim, a coleção desempenharia uma função simbólica. Apesar disso, a coleção não pode ser vista apenas como símbolo de status, pois seu proprietário era, antes de tudo, um artista. Este fato é de grande importância para que se possa indagar sobre os modos de buscar objetos de encantamento que pudessem nutrir sua atividade artística e, ao mesmo tempo, suas atividades

no comércio de obras de arte e objetos, como também, na formação de jovens discípulos.

A aquisição da casa na Jodenbreestraat em 1639 é um evento na ascensão de Rembrandt. O valor da propriedade era elevado,³ e ainda que a situação financeira do artista fosse próspera, um acordo de parcelamento da compra foi feito e, anos mais tarde, o fracasso do artista em cumprí-lo causou sua falência. Solicitou à Alta Corte de Haia a concessão de *cessio bonorum* e, com este gesto voluntário, sua propriedade e os objetos ali acumulados, foi vendida para saldar dívidas. Embora dramática, sua falência não o levou ao ostracismo ou a abandonar as atividades que marcaram seu perfil de colecionador: mesmo após ter se transferido para um imóvel alugado na Rozengracht, em 1658, continuou a frequentar leilões e formou uma nova coleção.

O estilo de vida próspero de 1639 a 1656, não era constante, e suas oscilações correspondiam a mudanças no fluxo da produção do artista e, sobretudo, a variações econômicas que marcaram esse período em Amsterdam. Como jovem artista que havia iniciado sua formação em Leiden, sua cidade natal, Rembrandt se estabeleceu em Amsterdam em 1631 e, em seguida, passou a pertencer a uma rede de artistas, marchands e colecionadores. Além de vender suas próprias obras e a de seus colegas de ofício, o pintor cobrava uma elevada taxa de seus aprendizes que frequentavam seu ateliê. A pintura de retratos, sobretudo de membros das famílias mais ricas de Amsterdam, lhe rendia

³A propriedade teve, de fato, uma rápida valorização. Em 1646, cinco anos após a compra de Rembrandt, o valor da propriedade havia subido de 13.000 para 40.750 florins.

um ingresso considerável e, assim como as encomendas do Príncipe Frederico Henrique, lhe impulsionaram a participação como comprador nos grandes leilões que marcaram Amsterdam entre 1635 e 1650. Entretanto, apesar da fama, Rembrandt abandonou a pintura de retratos pelo período de dez anos, que coincide com a década de 1640 e o declínio de suas condições financeiras. Na década seguinte, com a finalidade de evitar a insolvência, fez empréstimos, retomou a pintura de retratos, produziu novas gravuras e fez novas tiragens de matrizes antigas. Aparentemente essas medidas não foram suficientes para aplacar suas dívidas, cuja elevação coincidiu com um período de recessão provocado pela Primeira Guerra Anglo-Holandesa (1652-1654) e, em 1655, Rembrandt colocou uma parte de seus bens à venda⁴ na tentativa de evitar a falência iminente. Sem sucesso, e após ter-lhe sido concedido *cessio bonorum* em 1656, suas propriedades passaram à custódia do Departamento de Insolvência até serem liquidadas. Desde a elaboração do inventário em 1656 até o momento em que a casa foi leiloada, em fevereiro de 1658, os pertences do artista foram leiloados em três lotes. Em seguida, ao longo do ano de 1658, três vendas foram realizadas, sendo a última apenas de obras sobre papel. Seu anúncio mencionava a “Arte realizada pelos principais mestres italianos, franceses, alemães e neerlandeses, e reunidos pelo mesmo Rembrandt van Rijn com grande curiosidade (GELDER e VEEN, 1999, p. 54).”

4 Em dezembro de 1655, Rembrandt alugou um quarto em uma hospedaria no centro antigo de Amsterdam e, no decorrer do mês, realizou uma série de vendas. Não há registros dos itens que foram vendidos nessas ocasiões.

Embora o estilo de vida e as condições de trabalho de Rembrandt na casa da Jodenbreestraat não tenham se repetido em outro endereço, a venda de sua coleção mais célebre não significou o fim de suas atividades como colecionador. Em 1658, mudou-se para uma casa alugada na Rozengracht e, em seu novo espaço de moradia e trabalho, continuou a colecionar. Entre os itens desta última coleção, da qual não há documentos, destacam-se um desenho de Annibale Carracci adquirido em 1663 e um álbum de gravuras e desenhos de Lucas van Leyden, um de seus artistas preferidos.⁵ Diferentemente do que ocorreu no inventário de 1656, a relação de bens deixados por Rembrandt após a sua morte apresenta uma descrição detalhada de utensílios domésticos, mas não das obras de arte de sua propriedade. Nota-se apenas que “pinturas, desenhos, curiosidades, antiguidades e outras coisas eram guardadas em três quartos separados”, o que pode indicar que seu tamanho não era pequeno.

Para traçar um histórico de compras e da atividade do colecionador, menciona-se que antes de 1656 existem alguns registros da participação de Rembrandt em célebres leilões. O registro mais antigo, apresentado no texto de Gelder e Veen (1999), sinaliza uma coleção de desenhos e gravuras, de Adriaen Brouwer e outros, que pertenceu à coleção do pintor, marchand e estalajadeiro Barent van Someren. Outro momento notável foi o arremate de um lote de desenhos, gravuras – incluindo uma cópia de Rafael

⁵ Gelder e Veen (1999) mencionam a possibilidade de Rembrandt ter arrematado um lote de gravuras e matrizes no leilão da coleção de Lodewijck van Ludick sem, entretanto, apresentar uma fonte para esta informação.

– e conchas que pertenceram à coleção de outro pintor, marchand e colecionador, Jan Bassé, em 1636. Também notável a participação de Rembrandt no leilão da coleção de Gommer Spranger, em 1638, arrematando por uma quantia razoável um lote de gravuras e desenhos que incluíam obras de Rafael, Durer e Lucas van Leyden (GELDER e VEEN, 1999, p. 38), em 1638.⁶ Sua coleção também incluía uma pintura de Rubens e um retrato executado por Holbein, adquiridos ainda na década de 1630. A partir da década de 1640 os registros de leilões são mais escassos e, talvez por esta razão, os registros de aquisições de Rembrandt posteriores a esta época são raros. Como colecionador de obras de arte, Rembrandt parece ter tentado formar a mais completa coleção de gravuras de Lucas van Leyden que ocupava lugar de destaque em sua coleção de obras sobre papel.

Desmembramento da coleção

Imaginar o aspecto geral da coleção de Rembrandt é uma tarefa que, embora apoiada no inventário de 1656, precisa ter em consideração as lacunas e generalizações que inviabilizam o detalhamento de itens descritos em lotes. Algumas omissões se destacam, como a ausência

⁶ Nota-se que embora seja possível imaginar a relevância e a magnitude que o leilão da coleção de Lucas van Ufelen teve em Amsterdam em abril de 1639, não é provável – pois não existem documentos que o tenham comprovado – que Rembrandt tenha adquirido qualquer item da esplêndida coleção que incluía *Flora e Retrato de Ariosto* de Ticiano e o *Retrato de Baldassare Castiglione*, de Rafael. Apesar disso, o desenho executado por Rembrandt do retrato de Basdassare Castiglione é um testemunho de sua presença no leilão. De acordo com Gelder e Veen (1999, p. 59), embora a coleção de Rembrandt tivesse um valor financeiro considerável, certamente não se encontrava entre as maiores e mais valiosas de seu tempo.

de menção a instrumentos e materiais utilizados na pintura e na gravura, o que pode levar à suposição de que teriam sido resguardadas ao artista falido condições mínimas para que pudesse retomar suas atividades produtivas (GELDER e VEEN, 1999, p. 44). Na lista geral, do inventário, encontram-se:

. PINTURAS – Em número superior a 130. Mais da metade das pinturas era de Rembrandt ou dos artistas que frequentavam seu ateliê. Entre os artistas de sua coleção encontravam-se Abel Grimmer, Simon de Vlieger, Jan Porcellis, Hercules Seger, Adriaen Brouwer e Jan Lievens.

. LIVROS DE ARTE – Possuía quase setenta álbuns dos quais trinta e quatro eram apenas de gravuras. Considerando que cada álbum continha aproximadamente cento e quinze folhas, conclui-se que a coleção de gravuras totalizava mais de quatro mil itens. Do mesmo modo, considerando que haviam trinta e dois álbuns de desenhos e três de desenhos e gravuras, tendo em média o mesmo número de folhas, cento e quinze, a coleção continha em torno de três mil e novecentos desenhos, dos quais uma quantidade estimada entre mil e quinhentos e dois mil itens era de autoria do mesmo Rembrandt. Em sua maioria, as folhas eram organizadas por artistas e, em segundo lugar, por temas como paisagem, arquitetura, vestuário, retrato e costumes e edifícios turcos. Entre as gravuras encontravam-se itens raros

como provas de impressão de Rubens e de Jacob Jordaens.

. ESCULTURAS – Havia mais de sessenta espalhadas pela casa, incluindo vinte e três bustos de imperadores romanos, filósofos clássicos e poetas, algumas estátuas e estatuetas “antigas”, máscaras de gesso do Príncipe Maurício e de um mouro, e uma coleção de moldes de partes do corpo humano. Aproximadamente metade das figuras era de gesso e algumas foram modeladas. Das demais, não se sabe a técnica ou o material, podendo este ser mármore, alabastro ou bronze. Havia também itens de porcelana.

. MEDALHAS – Um pequeno gabinete continha moedas e medalhões.

. GLOBOS – Dois globos terrestres.

. CURIOSIDADES - Dos itens listados destacam-se pequenas caixas e vasos das Índias Orientais e vidros venezianos.

. ARMAS – Haviam trinta e três armas antigas, sessenta armas indianas, vários modelos de capacetes, pedaços de armaduras, escudos e armas de fogo.

. INSTRUMENTOS MUSICAIS – Havia instrumentos de sopro e de corda.

. TECIDOS – Uma “pilha” de tecidos antigos em cores variadas.

. OBJETOS DA NATUREZA – Esta categoria não é detalhada. Sabe-se que havia “uma grande

quantidade de chifres, plantas marinhas, moldes feitos da natureza e muitas curiosidades (p.45)”. Havia ainda uma caixa com amostras de minerais, quarenta e sete exemplares de plantas terrestres e marinhas e vinte e três exemplares de criaturas terrestres e marinhas. Nesta categoria, encontravam-se também conchas do mar, caramujos, coral, esponjas, ouriços do mar, pedras e gemas de todos os tipos, peixes conservados e montados, aves e animais, ovos, penas, ossos, dentes, carapaças de animais, bicos de aves, crâneos e peles.

O gabinete hoje

Após a restauração e reabertura da Casa Rembrandt em 1998, o *Kunstcaemer*, o gabinete de arte, foi aberto no espaço que havia ocupado à época de Rembrandt. Além da reconstituição do espaço da coleção do gabinete, a partir de pesquisas e parcerias com instituições holandesas que possuem itens semelhantes aos que Rembrandt guardava em seu gabinete, a Casa organizou uma exposição, em uma das galerias do anexo, de 25 de setembro de 1999 a 9 de janeiro de 2000: *Rembrandt's Treasures*. O conceito inicial foi concebido por Peter Schatborn, auxiliado por Marjolein de Boer, Bob van den Boogert, Charlotte ten Holder, Leonoor van Oosterzee, Jaap van der Veen, Titia Vellenga e Ed de Heer. A pesquisa para a exposição teve como base a que havia sido feita por Titia Vellenga para a reconstituição do *Kunstcaemer*, com o objetivo de

“produzir um retrato preciso da natureza e da aparência da coleção de Rembrandt (HEER, 1999, p. 8).” O catálogo da exposição, enriquecido da documentação generosamente fornecida pelo Centro de Documentação Rembrandt para esta pesquisa, é a referência central para que se possa compreender o pensamento formador e as opções museográficas que deram origem ao gabinete em sua forma atual. Um dos aspectos mais inquietantes desta pesquisa tem sido, não obstante o modo contundente com que as práticas museográficas são descritas, a impossibilidade de definir uma configuração do gabinete tendo em vista que no decorrer dos anos desde sua abertura ao público alguns objetos tem sido substituídos e não há um registro compreensivo das mudanças realizadas no arranjo geral. O gabinete é visto no projeto museológico como um recurso atualizável conforme as demandas do público, das necessidades administrativas ou das instituições que tem emprestado os objetos em exposição.

Consequentemente, este trabalho oscila entre a imagem produzida pela descrição do inventário de 1656 e seu simulacro, o *Kunstcaemer* visto hoje pelo público da Casa Rembrandt. O cômodo de 7.5 x 4.65 m e pé direito alto, com 3.2 m, sem lareira, é iluminado por três janelas de meia altura na parte lateral esquerda. Sua localização é próxima ao ateliê do artista, sendo este fato importante para a compreensão de sua inserção no conjunto das atividades do artista.

A distribuição das peças é semelhante a que, teria caracterizado o *Kunstcaemer*: prateleiras distribuídas

em três paredes contínuas. Cabeças de filósofos e imperadores romanos, além de objetos pequenos como xícaras e estatuetas de porcelana, conchas, corais e esculturas dispostos de modo espontâneo. De *naturalia*, as prateleiras exibiam em 1656 também “grande quantidade de chifres, plantas marinhas, moldes feitos da natureza e muitas outras raridades combinadas com escudos e outros objetos (GELDER e VEEN, 1999, p.48).” Ainda para compor o ambiente, plantas terrestres e marinhas e criaturas marinhas eram pregados às paredes e às vigas do teto, um procedimento comum na montagem de coleções similares no século dezessete. Na descrição de Bruijningh não há menção a mobiliário, ou mesmo se este se incluía um gabinete específico para minerais e conchas, estantes para pastas e álbuns de gravuras e desenhos ou um tipo de mesa que pudesse ser utilizada no estudo de gravuras e desenhos. Os únicos objetos citados para guardar itens da coleção foram, no inventário original, uma pasta, para as moedas e medalhões, e uma pequena caixa para amostras de minerais. Presume-se que os *livros de arte* eram guardados em prateleiras.

Ao imaginar o modo como o gabinete era usado como um espaço vital na construção de um pensamento artístico universalizante e, ao mesmo tempo, íntimo, Gelder e Veen (1999, p. 49) apresentam o seguinte cenário:

O gabinete de arte deveria ter sido, com quase toda certeza, mantido fechado, e os discípulos e empregados domésticos não deveriam estar autorizados a entrar ali como e quando quisessem. Afinal, este era o local em que Rembrandt guardava seus maiores tesouros. A atmosfera do ateliê deve ter sido muito diferente – não apenas porque era o local em que Rembrandt e seus discípulos trabalhavam rodeados

de toda a parafernália de seu ofício, mas sim porque os objetos que eram mantidos ali, de acordo com o inventário, eram de um tipo diferente. Havia armas, pedaços de armaduras, instrumentos musicais, montes de tecidos coloridos, cabeças de figuras clássicas, moldes de gesso de membros do corpo feitos do natural e um “grande número de mãos e bustos.

À imagem do colecionador

Pensar a coleção de Rembrandt é pensar o modo como esta poderia ser um prolongamento de uma mente curiosa, no sentido que, embora ancorado nas idéias de seu tempo, nos permitem também refletir sobre os horizontes de um pensamento universal moderno. Foi definido por um de seus contemporâneos, Joachim von Sandrart⁷ (1675, apud GELDER e VEEN, 1999, p. 59), como um grande conhecedor (*connoisseur*) de pinturas, desenhos, gravuras e “de todo tipo de raridades estranhas, dos quais possuía muitos e nos quais era muito curioso” e teria sido “amplamente admirado e valorizado.” Encontrase também no livro de Francesco Baldinucci publicado em 1686, baseado no depoimento do pintor dinamarquês Bernard Kiel, que trabalhou com Rembrandt entre 1642 e 1644, o seguinte comentário sobre o colecionador:

Rembrandt frequentemente ia a vendas públicas e comprava roupas velhas que o surpreendiam como bizarras ou pinturescas. Ainda que essas vestimentas estivessem sempre cobertas de manchas, ele as pendurava nas paredes de seu estúdio no meio de todo tipo de coisas bonitas (*le belle galanterie*) incluindo armas antigas e modernas (flechas, alabardas, arcos, adagas, sabres), medalhões e todo tipo de outros objetos que ele acreditava que um pintor deveria ter.

⁷ Joachim Sandrart trabalhou em Amsterdam entre 1637 e 1642, e acredita-se que tenha conhecido Rembrandt pessoalmente.

Se os objetos encontrados no *Kunstcaemer* eram de fato necessários ou úteis ao artista, sua relevância para a imaginação das cenas narradas em suas obras parece ter sido objeto de comentários de seus contemporâneos. Ao deixar-se influenciar mais por formas, cores, texturas e qualidades do que observa e menos pela importância das convenções do desenho, Rembrandt torna-se objeto de escárnio. No contexto da expansão do classicismo da academia francesa que passa a exercer um papel hegemônico no gosto europeu a partir da segunda metade do século dezessete, sua obra passa a ser julgada como um excesso naturalista. Sua coleção não obstante o valioso conjunto de obras sobre papel, é considerada exemplar de seu desconhecimento dos verdadeiros valores das formas da antiguidade. Afirmando que Rembrandt carecia de *le goût de l'Antique*, Roger de Piles em 1699⁸ sinalizava uma coleção de velharias: velhas armaduras, velhos instrumentos, velhos adornos de cabeça e muitos tecidos velhos bordados. Para ele, as virtudes que Rembrandt demonstrava ter como *connoisseur (curieux)* no momento de adquirir belos desenhos italianos e boas gravuras não produziam o efeito esperado na realização de suas obras. Também em tom satírico, Jacob Campo Weyerman escreve⁹ que é de sua coleção de “sucatas e pedaços de bustos romanos, vasos, castiçais, potes e jarros”(GELDER e VEEN, 1999, p.60) que Rembrandt extrai as formas para representar os “costumes de todos os povos”.

⁸ R. de Piles. *Abregé de la vie des peintres avec des reflexions sur leurs ouvrages...* Paris, 1699. Ver nota 59 do texto de Gelder e Veen (1999, p. 60).

⁹ *Rotterdamsche Hermes*, publicado em 1720 e 1721.

Essas observações vinculam a coleção a uma carência ou a um modo equivocado de reunir referências para os temas retratados, situam os esforços do pintor em reunir tudo aquilo que lhe pudesse ser útil. Com esse propósito, a parafernália de seu gabinete seria tão ilimitada quanto deveriam ser os horizontes de um homem de seu tempo. Entretanto, o que surpreende na coleção de Rembrandt é o incomparável excesso porque grande parte do que se vê não é incorporado à sua obra, ao menos não literalmente. Suas aquisições não se limitavam ao que seria utilizado como motivo ou que pudesse ser comercializado em ocasião posterior. É difícil afirmar que sua conduta se conformava a um padrão, pois outros pintores em condições financeiras para colecionar objetos de um modo tão voraz quanto o de Rembrandt não o fizeram. E ainda que fossem encontradas algumas coleções semelhantes, os pintores holandeses que formaram coleções semelhantes haviam sido seus discípulos. apenas excepcionalmente eram encontrados itens de *naturalia*. Entretanto, com excessão de algumas conchas e formas vegetais, objetos de *naturalia* não ocuparam posição relevante na obra de Rembrandt. Conseqüentemente, como afirmam Gelder e Veen (1999, p. 61), é “a combinação de *artificialia* e *naturalia* que torna a excepcional coleção de Rembrandt uma coleção *de pintor*”. Em Leiden, o boticário Christiaen Porret possuía uma coleção que privilegiava o raro, o exótico e o excepcional parecem ter sido os critérios adotados por esse colecionador que reuniu “chifres do

mar indianos e de outras procedências estrangeiras, conchas, plantas da terra e do mar, minerais e também animais estranhos, assim como trabalhos artesanais e pinturas executados com grande habilidade”. Continha ainda “centenas de objetos naturais raros, incluindo minerais, animais empalhados, conchas do mar, plantas secas e desenhadas, e raridades exóticas como armas, vestimentas, calçados, utensílios e *objets d’art* das Índias Orientais e Ocidentais” (GELDER e VEEN, 1999, p. 63). Em quantidade muito pequena, possuía também algumas estátuas de gesso.

Outras coleções que incluíam obras de arte e naturalia eram a de Constantijn Huygens, secretário do Príncipe Frederico Henrique, e a do pintor Jacques de Gheyn III.

Para compor o cenário em que Rembrandt formou sua coleção, ao menos a que conhecemos por intermédio do inventário de 1659, é necessário destacar que, no século dezessete, haviam ao menos cem colecionadores ativos na Holanda, a maioria em Amsterdam, e que destes ao menos vinte tiveram contato direto com o pintor, sobretudo porque compartilhavam um interesse maior pela pintura e pelas obras sobre papel. Alguns desses colecionadores foram retratados por Rembrandt.¹⁰ No ambiente tolerante, indivíduos de diversas origens sociais e praticantes de diversas crenças religiosas se encontravam em leilões e vendas públicas.

¹⁰ Como exemplo, podemos citar os retratos de Pieter de la Tombe e Abraham Francen sendo este último um grande colecionador de gravuras.

Universal e universo de rembrandt

Ainda que o ecletismo seja inquestionável, e que seja possível encontrar amostras de vários tipos de criação e compor, com esse calidoscópio, uma configuração da curiosidade universal do pintor, *curiositas*, sua qualidade universal é relativa. No inventário da vasta coleção não foram encontrados exemplos de itens cuja frequente presença nas coleções de seus contemporâneos era esperada: “peças de ouro e prata, objetos de marfim torneados, copos , jarras e pratos de gemas raras (jaspe, ágata, âmbar ou cristal de rocha), objetos de mármore incrustado, gemas e pedras lapidadas, trabalhos de laca japonesa, figuras de cera e, mais especificamente, um chifre de unicórnio, ovos de avestruz e uma taça de concha montada em ouro ou prata” (p. 67). Outra ausência inexplicável, tendo em vista a extensão de seu universo de interesses, é a biblioteca: possuía apenas uma coleção de livros dispostos em uma pequena prateleira.

É em sua coleção de gravuras e desenhos que se percebe o princípio geral de organização de um universo de referências úteis, que tem também aplicações didáticas. Os desenhos de Rembrandt eram organizados em pastas conforme o tema: nus, paisagens e estudos de animais. As demais obras sobre papel eram frequentemente separadas conforme o autor e, em alguns casos, o tema. A ausência de um sistema de referências específicas como *história* e *geografia*, com subdivisões conforme países, regiões ou cidades, ou até mesmo um “setor” de retratos

faz pensar que, de fato, esta coleção não teria sido pensada com uma finalidade primordialmente didática, embora seja reconhecido que sua função principal era a de ser um reservatório de ideias para estudo e trabalho no ateliê.

Se para o artista que se destacava como pintor histórico os temas eram extraídos do Antigo e do Novo Testamento, da mitologia clássica e da história contada em livros, onde encontrar referências para compor cenas e cenários? Se em seu tempo a arqueologia e o estudo do passado eram insipientes, Rembrandt, como seus contemporâneos, dependia da imaginação para representar edifícios, roupas e adereços dos personagens em suas narrativas. Sua imaginação se nutria da de seus antepassados, cujas gravuras lhe eram acessíveis. Quando sua capacidade para imaginar a ambientação ou os adereços mais adequados para a composição de uma cena histórica lhe faltava, o erro era denunciado. Houbraken (1718-1721, apud GELDER e VEEN, 1999, p. 68) afirma que a existência de uma figura feminina que se vê preparando panquecas na pintura *Cristo na casa de Marta e Maria* é “decorrência da falta de conhecimento da história e da Antiguidade”.

Suas referências provinham, em grande parte, das gravuras que colecionava, como as xilogravuras de Tobias Stimmer (1539-1584), das quais extraía não apenas motivos isolados como vestimentas, poses e adereços, como também ideias para composições completas. Entre os artistas que apreciava, destacavam-se Rafael, Ticiano, Annibale Carracci, Durer, Aldegrever, Behan, Maarten van

Heemsterck, Lucas van Leyden e Rubens. Além disso, seu olhar também se dirigia a outras referências e, assim como a coleção do gabinete incluía objetos provenientes de territórios jamais visitados, Rembrandt incluía algumas miniaturas indianas entre seus objetos de estudo, cópia e referência para algumas composições do mesmo modo como teria feito com as obras de artistas europeus. Suas pretensões parecem ter estado muito distantes da obtenção de fidelidade às referências do passado, ou da encenação de uma situação distante.¹¹ Ao utilizar os recursos de que dispunha, no ateliê ou no gabinete, buscava uma certa unidade, coesa, circunstancial e convincente. O distanciamento do observador, obtido com a inclusão de elementos de outras épocas ou regiões, distantes de seu universo mais próximo de referências culturais, seria suficiente para que a cena representada fosse compreendida em seu caráter “histórico”, *clássico* ou *oriental*. Para exemplificar esse aspecto, Gelder e Veen destacam a pintura *A pregação de João Batista* (1634-35), uma composição eclética: armas de vários períodos e regiões, japoneses, indianos, um leão e um camelo. Objetos quase antigos são associados a elementos exóticos para compor a cena. Há ainda casos de armas que sequer teriam existido e sua forma teria sido inventada por Rembrandt como é o caso de *A ronda noturna*. Sua inventividade na busca da forma que proporcionasse maior interesse visual à pintura e pudesse, por sua vez, estimular o *curioso* espectador se manifestava, sobretudo, no uso que

¹¹ De fato, quando Rembrandt buscava uma “antiguidade” não estava necessariamente resgatando um objeto da Antiguidade Clássica. Em seu contexto, para o pintor “antiguidade” significava geralmente algo que era um pouco além de “muito velho” ou, quando se tratava de vestuário e armas, apenas algo do século anterior.

fazia dos tecidos descritos no inventário sob a denominação genérica “uma pilha de tecidos antigos de cores diversas”.¹² Além de buscar inspiração para as vestimentas dos personagens de suas pinturas nas gravuras dos mestres que o antecederam, Rembrandt se valia da diversidade e da riqueza dos tecidos à seu dispor: faixas de tecido poderiam ser retorcidas para se transformar em turbantes, estolas, cintos ou mantos de drapeados exuberantes e ricas texturas. É de Houbraken (1718-1721, apud GELDER e VEEN, 1999, p. 73) o comentário de que Rembrandt poderia facilmente passar um ou dois dias ajustando a forma mais satisfatória para um turbante.¹³ Seu encantamento com os tecidos não se restringia ao exercício da composição de situações pictóricas no ateliê, e se prolongava ao vestuário pessoal: tinha preferência por roupas usadas que comprava nos mercados de pulgas.

Apesar de avaliar a relevância da coleção a partir de seu uso prático, seja como recurso didático na a formação de discípulos¹⁴ ou para a composição de referências iconográficas, é necessário lembrar que uma das justificativas para a aquisição de objetos era simplesmente a formação de um estoque para venda. A atividade de marchand fazia parte das ocupações de Rembrandt, ainda que tenha sido

¹² Item 336 – *Een pertije antieckse lappen van divesche coleuren*.

¹³ Cf. Gelder e Veen (1999, p. 81), do mesmo modo seus discípulos eram incentivados a estudar com atenção as qualidades dos tecidos, sobretudo do veludo, da seda, da lã e dos tecidos orientais.

¹⁴ Conforme Wetering (2009, p. 283) não existem registros dos discípulos de Rembrandt, seja em Leiden ou em Amsterdam, e seu número total é estimado em torno de cinquenta. Afirma também ter sido provável que alguns de seus aprendizes tenham se tornado assistentes, como foi o caso de Isack Jouderville. Outro discípulo de Rembrandt, Samuel van Hoogstraten (1627-1678), publicou em 1678 um livro sobre pintura, *Inleyding tot de Hooge der Schilderkonst* (Introdução à Academia de Pintura), que é considerado fonte indireta de informações sobre o pensamento de Rembrandt.

pouco documentada. Sabe-se que realizou leilões públicos em sua casa, em diversas ocasiões,¹⁵ e comercializou obras de Rubens¹⁶ e Durer.¹⁷ Em um contrato de 1660, após sua mudança para a Rozengracht, encontra-se registrado o vínculo que passara a ter como empregado do comércio de pintura, arte sobre papel, matrizes e impressões de gravura em metal e xilogravura e *raridades*.¹⁸

Às duas funções geralmente atribuídas à coleção de Rembrandt, a de estimular o artista e seus discípulos a compor cenas históricas e a de contribuir para que o artista alcançasse certo prestígio social como cavalheiro virtuoso, Gelder e Veen acrescentam uma terceira que, embora pareça estar embutida na primeira, só se torna evidente na medida em que seu peso na qualidade da obra do pintor pode ser avaliado. Da coleção, destaca-se um aspecto relevante, o de que o prazer sensorial motivado pelo vasto conjunto de *curiosa* poderia estar associado a uma exacerbação da sensualidade:

Tecidos incomuns e materiais estimulavam os cinco sentidos e esta deve ter sido uma qualidade *sui generis*, um prazer para os olhos, para as emoções, para o sentido do olfato, para o tato e para os ouvidos: o lustro da porcelana e das conchas, as cores de uma ave do paraíso, o brilho de pedras preciosas e semi-preciosas, a textura de um casco de tartaruga e tipos raros de madeira, o perfume de temperos exóticos (GELDER e VEEN, 1999, p. 83).

¹⁵ De acordo com John Michael Montias (2003, p. 15), não existem registros de leilões que tenham sido realizados sem supervisão da Câmara dos Órfãos (Weeskamer) de Amsterdam. Vendas não oficiais ocorriam em grande quantidade, geralmente em quartos de hospedarias.

¹⁶ Hero and Leander, comprada em 1637 por 424 florins e revendida sete anos mais tarde com lucro em torno de 100 florins.

¹⁷ Em 1638 comprou 8 conjuntos de vinte gravuras da série *A vida da Virgem* e 12 cópias da gravura *São Cristóvão*.

¹⁸ Esta informação é analisada por _____ como indício de que Rembrandt também teria atuado no comércio de itens de “curiosa” que faziam parte de sua coleção.

Ressalta-se aqui também o que faz de Rembrandt um pintor *sui generis*: o desdém pelas regras acadêmicas e a valorização da natureza. Este não é, entretanto, o ponto forte de sua fama. É descrito como um artista que se opõe às regras consolidadas pelo estudo da anatomia, das proporções, da perspectiva e dos modelos encontrados em desenhos de Rafael, o que pode representar um obstáculo ao seu reconhecimento no momento em que o classicismo torna-se quase universal. Rembrandt não demonstra ser receptivo a novidades e dá preferência às obras do passado. Exibe em seus autorretratos uma caracterização atemporal, com aparente desprezo pela aparência moderna. Os únicos autorretratos em que se mostra como um cavalheiro em sintonia com as novas tendências e exigências de seu tempo são os que realizou nos anos de 1631 a 1632.

Das três funções de sua coleção, na análise de Gelder e Veen a que parece mais incerta é a que teria caracterizado uma demonstração de erudição e visão universal. Caso fosse esta a sua principal função, a coleção teria sido de grande auxílio para a realização de um projeto de ascensão social que o pintor, a julgar pelo modo como conduziu sua vida pessoal, parece não ter tido. Suas gravuras¹⁹ eram colecionadas na Inglaterra, na França e na Itália, mas não há registros de que tivesse, como Rubens, uma atitude hospitaleira para receber visitas dos amantes das artes.²⁰ Dos setenta relatos de viajantes que passaram por Amsterdam entre 1630 e 1670 não há menção de

¹⁹ Produziu cerca de 300 gravuras, das quais ainda restam 78 matrizes.

²⁰ Roger de Piles (1681, apud GELDER e VEEN, 1999, p. 85) escreveu que Rubens recebia "tout les courieux & les personnes de lettres".

visitas a Rembrandt, embora todos tivessem conhecimento de seu trabalho. Das duas exceções citadas, das visitas de Constantijn Huyggens Jr., em 1663 e de Cosimo de Medici, em 1669, a segunda parece ter sido menos lucrativa. Durante uma viagem de quatro meses a diversas cidades europeias, entre 1667 e 1668, o Príncipe Cosimo de Medici, então com vinte e cinco anos, teria feito uma visita a Rembrandt.²¹ Segundo o diário da viagem, Cosimo de Medici saiu na manhã gelada do dia 29 de dezembro de 1667 para visitar alguns pintores, dentre estes Rembrandt, acompanhado de seu agente na Holanda, Francesco Ferroni, e um guia, Sr. Pieter Blaeuw. Entretanto, não há no diário qualquer menção a um encontro com o pintor, seja em sua casa ou em seu ateliê. A única menção à expedição a ateliês naquela manhã é de que “nenhum [artista] tinha trabalho para mostrar” e que, conseqüentemente, dirigiram-se às casas de pessoas que possuíam pinturas desses mesmos artistas. Quanto a Rembrandt, o único registro no diário é de que se tratava de “Rembrent, pittore famoso.”²²

O prestígio artístico de Rembrandt não correspondia a um prestígio social de mesma magnitude. De acordo com o relato de Bandinucci, costumava limpar os pinceis nas roupas que vestia, e era um homem voluntarioso, o que poderia ter causado danos irreparáveis a sua posição

²¹ O que se sabe deste episódio pertence aos diários da viagem reunidos em um livro de registros da visita, preservado nos arquivos de Florença.

²² Segundo Wetering (2009), pouco se conhece sobre o gosto de Cosimo de Medici por pinturas. Da sua primeira viagem aos Países Baixos, suas encomendas se restringiram a retratos das belas moças que conheceu. Embora não tenha colecionado obras de Rembrandt, é provável que tenha adquirido um dos últimos autorretratos deste artista em sua segunda visita a Amsterdam em 1669 e que este tenha sido o primeiro em sua galeria de autorretratos de pintores famosos (*Galleria degli autoritratti*) que é mantida até hoje no Uffizi.

social. No contexto das relações do mercado de arte holandês, aberto sem as contingências estabelecidas por um sistema de encomendas, o pintor desenvolveu seu trabalho com um caminho próprio, sem deixar-se guiar pelas convenções artísticas ou pela preferências da clientela.²³

Com esse perfil, torna-se difícil considerar que fosse movido pela ambição de aparecer como *cavalheiro virtuoso* e que sua coleção pudesse ter sido utilizada apenas para afirmar uma imagem pública. Seu comportamento social distante dos códigos de uma classe elevada pode ser interpretado como consequência de seu desdém ou, simplesmente, de um desconhecimento. De certo modo, isso não era fora do comum. Em 1604, Karel van Mander (apud WETERING, 2009, p. 42) afirmava que “quanto mais pintor mais indomável” (*Hoe schilder hoe Wilder*). Sendo esta característica extensiva à prática no ateliê: sua técnica de gravura foi definida por Badinucci como *una bizarríssima maniere*. O mesmo poderia ter sido dito a respeito de seu estilo de pintura. Para Wetering (2009, p. 272-273), Rembrandt não poderia ser *domesticado* e para abordar seu trabalho é necessário recorrer a categorias mais amplas: substituir *ofício* por *arte*, e *produção* por *criação*, ainda que possa parecer que a abordagem do historiador da arte neste caso adota uma perspectiva, de certo modo, romântica. Afinal, afirmar que as fronteiras que separam as coerções do ofício da prática de uma liberdade artística individual colocam a apreciação de seu

²³ Houbraken (1718-21, apud GELDER e VEEN, 1999, p. 88) afirma que ele “não se curvava às regras impostas por outras pessoas.”

sistema de trabalho de características modernas tanto quanto o de seus sucessores nos séculos subsequentes. A solução para esta tensão parece residir no modo como o pintor manipula com espontaneidade, que para van de Wetering transforma os movimentos das linhas e das pinceladas em eventos que *ecoam* na experiência do observador.

A presença do exótico

Além de cópias de algumas miniaturas indianas, desenhos de aves do paraíso e algumas conchas de beleza rara, a Brasileira entra no gabinete de Rembrandt. No retorno do Governador João Maurício de Nassau à Holanda em 1644, uma grande coleção de *curiosidades naturais* é levada do Novo Mundo: objetos de interesse etnográfico são combinados a exemplares da fauna e da flora nativa. Preocupado com o que parecia ser uma grande fragilidade dos itens de sua coleta, Nassau encomenda a Albert Eckhout e outros pintores um amplo registro em pintura e desenho das cenas de costumes, animais, plantas e paisagens para que a memória de suas cores, texturas e formas fosse preservada. Embora os registros gráficos e pictóricos tenham sobrevivido o material coletado pelo holandês, sequer as pinturas podem ser encontradas hoje no lugar que escolheu para abrigá-las: sua casa em Haia abriga hoje uma coleção diferente da que havia sido a grande motivação para sua edificação. Quando Nassau retornou à Holanda, Rembrandt já era um

coleccionador interessado pelas maravilhas procedentes de terras distantes.

Dos 363 itens do inventário da casa da Jodenbreestraat, encontra-se no *Kunstcaemer* um item digno de nota:

280 – Uma gaveta na qual há uma ave do paraíso e seis leques.

Não há no inventário menção explícita a qualquer item de Brasileira. Entretanto, na restauração do gabinete do Museu Casa Rembrandt diversos objetos de arte plumária foram incluídos. Não são de tribos brasileiras, mas sim do Suriname. A exuberância plumária, o brilho das cores, o preciosismo da execução e a concepção da forma simples e pura são qualidades comuns a produção de objetos similares por quase todas as tribos brasileiras. A colonização do Suriname foi iniciada pelos holandeses em 1667, apenas dois anos antes da morte de Rembrandt.

Apresença de um conjunto de objetos sul-americanos introduz, na observação do conjunto que deveria funcionar como um *lieu de memoire* (HEER, 1999, p. 7) para nos fazer ver Rembrandt como um curioso excêntrico, indomável, imerso no microcosmo de referências no qual o pintor e o selvagem sejam as duas metades de uma obra *sui generis*.

Referências bibliográficas:

BOORGERT, Bob van den (Ed.). *Rembrandt's Treasures*. Amsterdam: The Rembrandt House Museum/Waanders Publishers, Zwolle: 1999.

GALE, Iain; BRYANT, Richard. *Living Museums*. Boston/Toronto/London: A Bulfinch Press Book, 1993.

GELDER, Roelof van; VEEN, Jaap van der. *A collector's cabinet in the Breestraat; Rembrandt as a lover of art and curiosities*. In: BOORGERT, Bob van den (Ed.). *Rembrandt's Treasures*. Amsterdam: The Rembrandt House Museum/Waanders Publishers, Zwolle: 1999.

HEER, Ed de. Foreword. In: BOORGERT, Bob van den (Ed.). *Rembrandt's Treasures*. Amsterdam: The Rembrandt House Museum/Waanders Publishers, Zwolle: 1999.

MONTIAS, John Michael. *Art and auction in 17th century Amsterdam*. Amsterdam: University of Amsterdam, 2003.

STRAUSS, Walter L.; MEULEN, Marjon van der. *The Rembrandt Documents*. New York: Abaris Books, 1979.

WETERING, Ernst van de. *Rembrandt: The Painter at Work*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

