

A Arte Refinada do Doutor Ruysch

Nas maravilhas da natureza está a passagem mais fácil para as maravilhas da arte e sua compreensão: pois é só seguindo e perseguindo a Natureza em suas andanças que se é capaz de levá-la de volta ao mesmo lugar.

Francis Bacon, *Of the Proficiency and Advancement of Learning Divine and Human*¹

O menino observa os procedimentos com grande atenção. Diferentemente de outras figuras na pintura, não está vestido de preto; em vez disso, usa um paletó com enfeites verdes, um colete castanho e uma gola de renda, levemente manchada. Segura um chapéu debaixo do braço esquerdo. A mão direita está segurando de leve, mas protetoramente, um delicado pedestal de madeira. Este serve de suporte para um pequeno esqueleto paralisado num gesto que parece meio dança, meio bênção. Os cachos ruivos do menino contrastam nitidamente com o pequeno esqueleto, que tem a moleira ainda aberta. À direita do menino, ao redor da mesa, há um grupo de cidadãos em pé, muito dignos, todos eles médicos, usando as roupas pretas da piedade calvinista, um círculo luminoso de cabeças com cabelos soltos e golas brancas de renda. Um deles está curvado para a frente, quase com ternura, sobre o fardo em cima da mesa: o cadáver de uma criança recém-nascida.

São as mãos que compõem este quadro; de forma alguma não são convencionais em sua delicadeza elegante e anormal, pois as conhecemos de



inúmeros retratos, apontando para alguma coisa que tenha significado para a pessoa que está posando: um livro aberto, talvez, para um erudito, um mapa para um geógrafo, uma bíblia para o mercador piedoso, um instrumento para um músico, ou um crânio para qualquer um que deseje reconhecer publicamente a transitoriedade de sua boa sorte, acrescentando uma dose de modestia e de contemplação a seus já consideráveis atributos. As mãos desse quadro são, em si mesmas, alegóricas. O menino, com o olhar fixo nos adultos, aponta para o pequeno esqueleto diante dele, enquanto um cirurgião estende uma mão graciosa para a criança dissecada e mostra com a outra a placenta perto dele. Só uma figura exhibe as duas mãos: o homem ao lado do menino, que usa roupas simples, quase clericais, e um chapéu. Entre o polegar e o indicador da mão esquerda está o cordão umbilical da criança, enquanto a direita tem a palma virada para os circunstantes. É o Dr. Frederik Ruysch (1638-1731), o grande embalsamador e anatomista, fundador de uma das coleções mais extraordinárias que a Europa já viu. O menino perto dele é seu filho, Hendrik, que já tinha vinte anos na época da pintura, mas foi apresentado como a encarnação da inocência, vínculo pungente entre o ca-

dáver infantil e os médicos adultos, uma bela criança personificando as permanentes preocupações do pai com a graça juvenil, com a pureza e com a *vanitas*.

As aulas de anatomia eram um gênero de pintura em voga, encomendado por associações de cirurgiões ansiosas para dignificar uma profissão que saía das sombras, dos quartos de fundos das barbearias, para o esplendor da ciência e da Academia, e, com esse quadro, a associação de Amsterdã honrou um mestre de renome. Quando foi pintado, em 1683, Ruysch era famoso, preletor de anatomia na Associação de Cirurgiões de Amsterdã e professor de botânica no *hortus botanicus* de Leiden.

Os anatomistas, e outros que ousaram tornar o corpo humano não apenas sujeito mas também objeto da paixão colecionadora, encenaram algumas das produções mais dramáticas no teatro de memórias. Enquanto colecionadores na Itália dramatizavam a natureza e a arte, e enquanto Rodolfo II encenava suas inclinações para a melancolia como um drama cósmico, os homens retratados nesse grupo e os que compartilhavam sua paixão foram mais longe do que qualquer um, levando ao palco a última fronteira de um mundo cada vez mais secular: a mortalidade. Colecionando e investigando partes do corpo humano em nome da ciência, eles derrubaram, às vezes relutantemente, a última mediação entre a condição humana e o mundo material, concentrando-se no fato de que corpos poderiam ser objetos, matéria morta. Em parte um impulso para a eternidade, para a memória, e para a superação da morte, o ato de colecionar aqui foi posto diante do público de modo mais cru do que em qualquer outra ocasião. A dissecação pública de criminosos era vista como forma aceita de entretenimento e como parte das sentenças que tinham recebido, um castigo póstumo, parte espetáculo sombrio, parte drama moral, parte revelação, e era executada em toda a Europa.

As dissecações em que as pinturas se baseavam geralmente eram ocasiões dramáticas e altamente encenadas, levadas a efeito num *theatrum anatomicum*, daí a moderna expressão “teatro de operação”. Em uma gravura do começo do século XVII, vemos uma dissecação na Universidade de Leiden. O teatro circular é iluminado por velas aromáticas, e membros do público disputam lugar nas galerias, enquanto na primeira fila embaixadores e nobres se protegem dos odores com seus finos lenços. Um jovem nobre no pri-



meio plano observa, seu cão aparentemente aguardando qualquer coisa que lhe atirem. Ervas são espalhadas no chão para disfarçar o cheiro desagradável. Numa mesa ao centro da sala está o corpo de um criminoso, recém-trazido da forca. O anatomista aponta para a caixa torácica já vazia. Três crânios

colocados ao redor da base da mesa dão o tom moral, prolongado num esqueleto que preside a função.

Os anatomistas da Holanda calvinista estavam em paz com sua Igreja; as dissecações eram vistas como valiosa lição moral, e criminosos executados e mendigos afogados em canais (fato comum numa cidade sem iluminação pública) forneciam amplo material para a prática de sua arte. A maioria das universidades e das grande cidades da Europa tinha dissecações públicas — apesar de os médicos (notoriamente em Edimburgo) terem de recorrer a ladrões de cemitério para um suprimento garantido de espécimes.

As demonstrações anatômicas eram complementadas por experiências com microscópios e por debates sobre questões médicas e morais, a que o público pagante tinha acesso. A renda dessa edificante atividade financiava um banquete para os cirurgiões. Ruysch era o anatomista mais famoso de sua época e ao morrer, aos 93 anos, tinha realizado mais de trinta dissecações públicas.

A inevitabilidade da deterioração limitava essas ocasiões à estação fria. No verão, nenhum cadáver poderia ficar aberto muito tempo sem provocar náuseas com seu fedor. Nos meses de verão, o teatro de anatomia era, pois, transformado num gabinete de raridades. O *theatrum anatomicum* de Leiden era complementado por uma *ambulacrum* (calçada do prazer) ou *hortus botanicum*, um jardim que apresentava grande número de animais exóticos, trêmulos no inclemente clima holandês, e conferia um esplendor oriental aos sóbrios ambientes de canais e fachadas de tijolos. O gabinete de raridades do teatro de anatomia constituía uma parábola calvinista da existência neste vale de lágrimas, um Museu da Mortalidade para o aperfeiçoamento moral de estudantes e burgueses. Seis esqueletos humanos, de criminosos executados, ficavam nas galerias segurando cartazes que admoestavam os visitantes: *Memento mori; Homo bulla; Pulvis et umbra sumus* (“Lembre-se de que vai morrer”; “O homem é uma bolha de sabão”; “Somos apenas pó e sombra”). Hoje o teatro está reconstruído no Museu de Boerhaave, em Leiden, no exato lugar que antes ocupava, e o visitante pode aferir o senso de presságio e de drama colocando-se de pé entre as filas inclinadas de espectadores, quase massacrados pelos mensageiros esqueléticos no alto: um cavaleiro do Apocalipse montado num cavalo, outras figuras aparentemente dançando ao redor



da imaginária reunião de dignitários, rindo sarcasticamente de seu teimoso apego à vida e aos acessórios de posição social, saúde e fé. Houve outras exposições no teatro, em seus dias de glória. O rótulo referente a um dos esqueletos de criminosos que dessa forma pôde desempenhar papel construtivo no mundo de Deus, pelo menos postumamente, diz o seguinte: *Esqueleto de um pirata inglês cujo corpo foi dissecado em 1615, quando o dissecador era o Ilustre Doutor Sebastian Egberts.*

Então, como agora, um Éden inteiro de esqueletos estende-se diante dos olhos do relutante público: uma vaca, um rato, um carneiro e um cisne, uma águia com garras douradas e, no meio de tudo, Adão e Eva perto de uma árvore. O teatro também mostrava os ossos rearticulados de um ladrão de ovelhas de Haarlem, uma mulher estrangulada por roubo, e, com um floreio dramático, *O esqueleto de um asno sobre o qual se senta uma mulher que matou sua filha* perto do *Esqueleto de um homem, sentado num boi, execu-*

tado por roubo de gado. Depois de 1620, esse quadro de *vanitas* tridimensional foi ampliado para tornar-se um gabinete de curiosidades, apresentando, além dos esqueletos pregadores, um bule de chá japonês, pergaminhos chineses e plantas africanas, assim como gravuras sobre assuntos históricos, científicos e filosóficos. Com a ascensão da arqueologia, sarcófagos romanos e múmias egípcias também foram expostos. As exposições situavam-se em todo o prédio, e não obedeciam a nenhuma ordem específica. O saguão da entrada, por exemplo, apresentava uma cabeça de elefante e, segundo a versão inglesa do catálogo, publicada pela primeira vez em 1669, “um par de muletas com as quais noruegueses, lapões e finlandeses descem altas montanhas nevadas, numa velocidade quase inacreditável” — ou seja, um par de esquis.

O *theatrum anatomicum* e a arte do artista anatômico floresceram numa época em que as pessoas confrontavam-se constantemente com a mortalidade e acabavam de descobrir o maravilhoso funcionamento do corpo humano. Pelo menos na arte, a mortalidade saturava-se de graça e de propósitos morais, e o poder da Razão Universal, que tudo permeia, era revelado.



Os conhecimentos médicos e a arte da natureza-morta confluem em ilustrações de atlas de anatomia da época: esqueletos seguram ampulhetas e têm um pé, literalmente, no túmulo, *écorchés* (“corpos esfolados”) seguram a própria pele para nos fazer lembrar da mortalidade, ou assumem poses heróicas da antigüidade clássica, enquanto outros refletem sobre seus próprios segredos internos, abrindo

com as graciosas pontas dos dedos suas paredes abdominais ou a pele que cobre os músculos das costas. Em uma delas, *Anatomia*, de Cowper, encontramos uma amostra antiga de humor médico: uma vinheta de cupidos brincando aparece em todo o texto. Só um olhar mais atento revela que os

pequenos rechonchudos fazem a vivisseccção de um cachorro que luta para se libertar.

Como toda arte, a história da anatomia mostra não apenas aquilo que é representado, mas também o modo como é visto. Estampas anatômicas dos séculos XVII e XVIII são vívidas ilustrações não só do funcionamento do corpo humano; mostram também a mentalidade de uma época em que ainda se esperava que a ciência revelasse os mistérios da criação divina e mostrasse a beleza e a maravilha inerentes a todas as criaturas. Também têm de ser vistas como naturezas-mortas, como alegorias. Uma célebre ilustração de Albinus mostra um esqueleto diante de uma ruína, no meio de folhagem luxuriante. Atrás do corpo em pé, em clássico contraponto e elegante pose, há um rinoceronte, pastando sossegadamente entre os arbustos.

A inclusão desse animal num atlas de anatomia não tem sentido sem o conhecimento de que os bestiários medievais associavam o rinoceronte à melancolia, o que faz dessa ilustração uma meditação a mais sobre a transitoriedade da vida humana. Como a dissecação, o atlas de anatomia era uma aula de moral, teologia, estética — e medicina.

A vida profissional do Dr. Frederik Ruysch transcorreu em grande parte de acordo com o espírito das exposições anatômico-teológicas no museu de Leiden, sua cidade natal. Ele era mais conhecido não tanto por seu conhecimento e por suas hábeis demonstrações públicas, como por sua habilidade quase sobre-humana de preservar e apresentar a beleza humana depois da morte. Graças a um método secreto de embalsamamento, desenvolvido ao longo dos anos, ele transformava qualquer cadáver num estado de paz eterna. Entretanto, aplicava esse método não a adultos, mas a corpos de crian-



ças pequenas, que obtinha entre as parteiras locais e, em sua condição de Médico da Corte, de bebês afogados no porto de Amsterdã.

Esses cadáveres de infelizes e doentes eram transformados por Ruysch em objetos de prodígio estético: a mão de um bebê, vestida primorosamente com manga rendada, feita pela filha do bom médico, Rachel (que se tornaria pintora famosa), segurando o tecido de uma órbita ocular em elegante composição, guardada numa jarra de vidro cheia de álcool, pequenos rostos sossegados ou com olhos de vidro abertos, preservados em jarras ou embalsamados e deitados em pequenas camas, arranjos sofisticados de cérebros e genitais, tudo cercado por finos bordados que ocultavam incisões, pontos e cortes do anatomista — os quais, de outra forma, poderiam destruir a ilusão de paz eterna.

Havia preparados patológicos, também, como em qualquer coleção médica, mas a verdadeira paixão de Ruysch era o que ele chamava de sua *konst*,



sua “arte”, a união entre medicina e escultura, embalsamamento e alegoria, ciência e beleza. Com orgulho exibia sua coleção para colegas de profissão e outros visitantes. Um médico alemão ficou muito impressionado com a “múmia” de um menino de oito anos, e em 1715 um estudante húngaro de teologia fez uma visita à coleção e ouviu um príncipe russo contar que ficara tão comovido de ver um menino de 12 anos embalsamado que beijara o corpo morto. Havia outra criança embalsamada em pé, de olhos abertos,

como se ainda estivesse viva, e, apesar de sua visita ter durado três horas, o estudante decidiu ficar três dias inteiros, para admirar a obra de Ruysch em todos os detalhes.

O programa de Ruysch era mais ambicioso do que simplesmente jogar com o raro e o exótico. Suas obras-primas eram arranjos muitos mais traba-

lhados, que expressavam com elegância intenções e crenças. A pungência da morte e do renascimento, o excesso e a *vanitas* estavam ali representados.

O historiador holandês de medicina Antonie Luyendijk-Elshout analisou um desses quadros e oferece uma vívida percepção de sua composição e de seus objetivos:

Com órbitas oculares viradas para o céu, o esqueleto central — um feto de cerca de quatro meses — entoa um lamento sobre a miséria da vida. “Ó, destino, ó, amargo destino!”, canta ele, acompanhando-se a si mesmo ao violino, feito de seqüestro osteomielítico e com uma artéria seca fazendo as vezes de arco. À sua direita, um minúsculo esqueleto conduz a música com uma batuta, incrustada de minúsculos cálculos renais. No primeiro plano à direita, um pequeno e rijo esqueleto cobre os quadris com intestinos de ovelha injetados, a mão direita segurando uma lança feita do *vas deferens* endurecido de um homem adulto, transmitindo sombriamente a mensagem de que sua primeira hora também foi a última. À esquerda, atrás de um belo vaso feito da inflada *tunica albuginae* de *testis*, posa um elegante pequeno esqueleto com uma pena no crânio e uma pedra expelida dos pulmões que lhe pendem da mão. Ao que tudo indica, com a pena pretende-se chamar a atenção para a ossificação do crânio. Para o pequeno esqueleto horizontal no primeiro plano, que tem na delicada mão um familiar efemeróptero, Ruysch escolheu uma citação do poeta Romano Plauto, um dos autores favoritos da época, dizendo que sua vida tinha sido tão breve quanto a da jovem grama ceifada pela foice logo depois de brotar.²

Todos esses quadros proclamavam a mensagem da transitoriedade da vida, e dos perigos do pecado que se esconde em cada esquina.

Ruysch levava uma orgulhosa tradição à sua conclusão lógica: escultores seguiram as formas intrincadas de seus materiais usando corais e construindo cenas alegóricas, e o famoso G. G. Zumbo, o mesmo escultor de cera do século XVIII que fez modelos primorosamente belos para a instrução de alunos de medicina de Florença e Viena, também compôs quadros alegóricos com minúsculos corpos de cera contemplando a mortalidade humana em todas as suas formas, sarcófagos e túmulos barrocos, crânios e roliços bebês levados prematuramente pelo ceifador, sob títulos como *Funeral*, *A praga* e *O triunfo do tempo*.

Poucas obras de Frederik Ruysch sobreviveram até nossos dias, e quase nenhuma delas em Leiden. A razão dessa anomalia está na visita do “príncipe russo” que veio ver sua coleção e de tão comovido beijou o corpo embalsamado de um menino. O príncipe chegara aos Países Baixos pela primeira vez na pele de Pjotr Mikhailov, simples carpinteiro em busca de trabalho e instrução nos estaleiros de Amsterdã. Queria parecer discreto, o que era difícil em vista de sua altura, pois media dois metros em suas botas, e destacava-se no meio dos outros carpinteiros como um navio de guerra num grupo de barcaças holandesas. Tratava-se, é claro, do czar Pedro, o Grande (1672-1725), que viera para a Europa Ocidental com sua “Grande Embaixada” em 1697-98. Quando sua presença imponente tornou inútil a tentativa de manter-se incógnito, ele deixou de preocupar-se com o anonimato.

Pedro era um voraz colecionador não apenas de utensílios e objetos de história natural, mas também de esquisitices naturais e aberrações. Em sua *Kunstkamera* em São Petersburgo, mantinha uma atração de carne e osso, Foma, o Anão, que tinha apenas dois dedos nas mãos e nos pés parecidos com garras. Outra atração, um hermafrodita, que recebia um estipêndio anual de 20 rublos, finalmente fugira do olhar estúpido dos espectadores e da com-

panhia menos vívida de atrações como o esqueleto do lacaios pessoal de Pedro, Nicholas Bourgeois, um gigante de 2,13 m e que, depois de morto, passou a enfeitar a coleção de seu senhor como espécime anatômico.

Primeiro grande colecionador da história russa, Pedro herdara o antigo gabinete de curiosidades uma pequena coleção formada pelo costureiro chifre de narval, por um relicário obtido no saque de uma cidade alemã por Ivã, o Terrível, e por “alguns animais e um trenó lapão”.³ Em poucos anos, ele transformara essa modesta quantidade de objetos num museu particular capaz,



segundo o curador, de encher trinta salas só com os itens dos depósitos, que incluíam animais exóticos, monstruosidades, armas, utensílios, itens etnográficos e presentes de embaixadores estrangeiros. Mais tarde, em 1715 e 1716, ela seria ampliada pela dádiva de dois tesouros de ouro cítico encontrados na Sibéria. Pedro, com seu incansável impulso modernizador, notoriamente o castigo das barbas boiardas, não se contentou em manter essas riquezas guardadas: elas deveriam servir de instrução para todos, e assim sua coleção foi aberta ao público em 1714, com ordens para manter longe a plebe, e para servir vodca e outras comidas e bebidas à melhor classe de visitantes, os aristocratas e estrangeiros.

Ao estabelecer sua coleção, Pedro buscara, como era seu lema, instruir-se com o que havia de melhor, e foi o filósofo alemão Leibnitz quem aconselhou o monarca sobre o que devia comprar e como organizar suas posses:

Em relação ao Museu e aos gabinetes e *Kunstkammern*, é absolutamente essencial que sirvam não apenas de objeto da curiosidade geral, mas também de meio para aperfeiçoar as artes e as ciências (...) Esse gabinete deverá conter todas as coisas importantes e todas as raridades criadas pela natureza e pelo homem. Há uma necessidade especial de pedras, metais, minerais, plantas silvestres e de suas cópias artificiais, tanto animais empalhados como animais preservados (...) As obras estrangeiras a serem adquiridas devem incluir diversos livros, instrumentos, curiosidades e raridades (...) Em resumo, tudo que possa esclarecer e agradar os olhos.⁴

Em obediência a essa determinação, agentes foram enviados a toda a Europa em busca de objetos de valor e “para visitarem museus de homens sábios, tanto públicos como particulares, e observarem em que o Museu de Sua Majestade se diferencia dos deles; e verem se algo está faltando no museu de Sua Majestade, e se esforçarem para preencher essa lacuna”.⁵

Colecionar era apenas uma faceta na vida desse monarca maníaco, cuja inextinguível energia trouxe para o presente, segurando-a pelo resto de cabelo, a recém-barbeada corte de Moscou e São Petersburgo. O czar aparentemente não sabia ficar parado. Era implacável com os inimigos, tanto lutando na guerra de vinte anos com a Suécia como sufocando várias rebeliões com mão de ferro. Quando o filho, Alexis, fugiu desse pai dominador

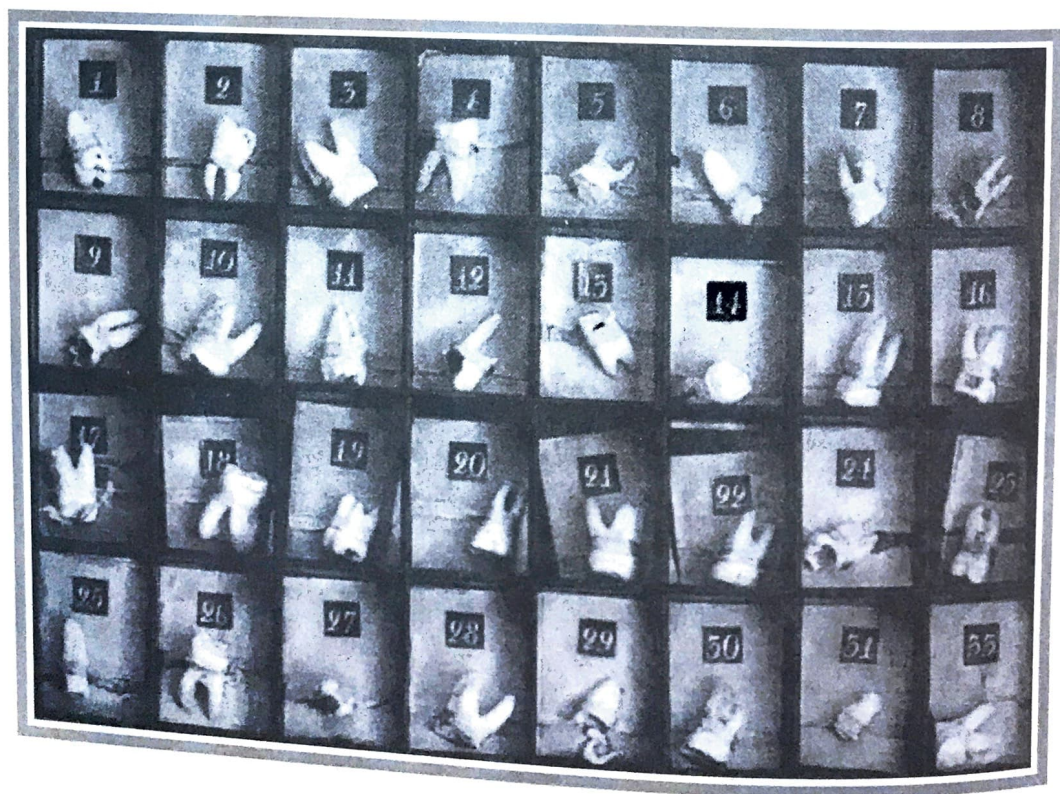
para a Áustria e tentou conseguir apoio contra ele, Pedro o atraiu de volta, levou-o a julgamento e, segundo a versão que escolhemos, mandou matá-lo a chicotadas ou estrangulou-o com as próprias mãos. Cortesãos envolvidos no episódio foram empalados, torturados na roda ou chicoteados e banidos.

Os esforços do czar em tempos de paz eram igualmente severos e exaustivos, e ele tinha a fama de ser duro com amigos e inimigos. Não que se poupasse, a si mesmo. Envolvia-se ativamente no planejamento da nova cidade de São Petersburgo, reformando impostos, viajando pela Europa, visitando outros monarcas e trabalhando incógnito (mais ou menos) como carpinteiro em estaleiros, farreando regularmente com a Assembléia Bêbada, uma corte de faz-de-conta que se dedicava a beber enormes quantidades de álcool, na qual ele assumiu o papel de arqui-diácono Pedro, enquanto modernizava, comandava guerras, legislava, e colecionava o que, a seu ver, traria benefícios para a cultura de seu país (quase como uma reflexão tardia).

Suas comemorações eram sempre em grande escala, e impróprias para estômagos delicados. Embaixadores recebiam ordens sumárias para comparecer e se divertirem, e nobres russos que relutavam em expor a saúde às imensas quantidades de vodca consumidas nas farras descobriam que a ira do czar era tão terrível quanto a generosidade que lhes impunha. Um deles foi chicoteado porque preferira não ir a uma festa, apesar de constar da lista de convidados. Enquanto desgastava praticamente todos aqueles a quem abençoava com sua hospitalidade, Pedro parecia, ele mesmo, indestrutível. Um ministro de Hanover conta que acordou com ressaca em Peterhof em 1715, incapaz de lembrar o que acontecera na noite anterior, e foi encontrar o czar cortando árvores para recuperar a sobriedade. Então, escreveu o infeliz alemão, “recebemos outra dose de bebida que nos mandou, desacordados, para a cama”. Os hábitos etílicos de Pedro eram notórios entre aristocratas e diplomatas. O dinamarquês Just Joel foi mandado de volta, de camisolão, para uma “festa em que se corria risco de vida”, da qual tentara escapar. “Para o enviado estrangeiro”, lamentou ele, “essas sessões de bebedeira são uma terrível provação: ou participa e acaba com a saúde, ou não aparece e cai em desgraça com o czar”.

Em seus raros momentos de sossego, Pedro dedicava-se a ofícios, especialmente torneamento de madeira, osso e marfim, habilidade da qual tinha

um orgulho desmedido. Diversas obras de sua lavra faziam parte da coleção. Algumas das paixões a que se entregava o governante de todas as Rússias provocavam comentários espantados de visitantes: “Sua maior paixão é ver casas pegando fogo, o que se tornou muito freqüente em Moscou, onde ninguém se dá ao trabalho de apagar um incêndio, a não ser que haja 400 ou 500 casas em chamas”, informou um observador francês em 1689.⁶ O czar insistia em comandar os trabalhos de combate ao fogo pessoalmente, sempre se colocando nos lugares onde era maior o perigo. Seu amor por anões e outras aberrações às vezes expressava-se por meio de lutas e (pelo menos para nossos olhos) cruéis festividades, como o casamento do anão real Iakim Volkov, para o qual o czar mandou reunir e enviar para São Petersburgo todos os anões de Moscou, que ficaram trancados como gado por vários dias, antes de receberem roupas especialmente preparadas, nas quais tiveram de comemorar o casamento de Volkov como uma vasta assembléia de liliputianos, enquanto espectadores normais mal conseguiam abafar as risadas, à medida que os foliões se embebedavam e descobriam que as pernas curtas se recusavam a obedecer. Quando Volkov morreu em 1724, todos os anões residentes em São Petersburgo foram convocados para acompanharem o caixão, e a



procissão foi organizada em pares, de acordo com a altura dos carpideiros, os menores na frente e o mais alto, o czar entre eles, atrás.

Pedro tinha um grande fascínio por anatomia, doença e morte, e se julgava excelente cirurgião. Parte de sua coleção era formada por dentes que ele próprio arrancara, nem sempre por necessidade. Muitos transeuntes inocentes cediam seus molares para satisfazer a fome cirúrgica do czar. Os dentes da coleção são registrados assim num catálogo da época: “dentes extraídos pelo Imperador Pedro de diversas pessoas”, entre elas um cantor, alguém que fazia toalhas de mesa, um bispo de Rostov e um mensageiro de pés ligeiros (“mas não o suficiente”, com observa Stephen Jay Gould).

O interesse de Pedro por preparados anatômicos era especialmente forte. Quando visitou Libau, escreveu, em estado de grande agitação, a Andrei Vinius, o boticário real: “Vi aqui uma grande maravilha, que em casa se costumava dizer que era mentira: um homem tem em sua botica, numa jarra de soluções alcoólicas, uma salamandra que tirei e segurei nas mãos: isto é, palavra por palavra, exatamente como foi escrito.”⁷ Em sua segunda viagem européia, em 1716-17, desta vez oficialmente como monarca, o czar fez questão de visitar grandes coleções por onde passou, fosse na Torre de Londres, na Biblioteca Bodleiana em Oxford, em gabinetes particulares de curiosidades, na famosa *Kunstammer* do eleitor da Saxônia em Dresden e, é claro, no *theatrum anatomicum* em Leiden e no museu do Dr. Ruysch. Seu entusiasmo pelo esteticismo mórbido do embalsamador holandês era ilimitado. Comprou toda a coleção pela enorme quantia de 30 mil rublos e mandou-a para São Petersburgo, onde algumas peças ainda sobrevivem na *Kunstammera*. Depois de Pedro, o ato de colecionar estabeleceu-se firmemente entre os aristocratas russos, como já ocorria na Europa Ocidental.

Catarina, a Grande, seguiu seu exemplo, comprando coleções inteiras para encher o seu palácio de inverno, o Hermitage.