assinalar essa identidade macaense, sinal vivo de uma cultura feita de várias culturas. Mas este é, sem dúvida, um exemplo do que é a poesia de Macau – nascida de trilhos e sendas que de longe vêm e jamais sabem para onde vão; tecidas de lembranças que se embrenham, hoje no espaço, amanhã no tempo, no outro dia na confusão de ambos, por serem, um e outro, a mesma realidade. Muito faltará para que este aprendiz de poeta, pioneiro, agora, de seus próprios passos, possa ombrear com aqueles que fazem a poesia de Macau, e tantos eles são, ou a eles juntar-se como um de seus pares. Mas está aqui, sem que ele próprio o perceba, um esboço da identidade dessa mesma poesia.

Porque essas são as outras raízes, como se muitas houvera e muita terra onde as mergulhar e muita água com que as regar e muitos mares aonde as lançar mundo fora, como quem busca em múltiplas seivas a frágil robustez da sua identidade.

Mas tudo isto não passa de tentativas vãs, quem sabe abusivas, de compreensão de um retrato que a si mesmo se quis complexo, compósito, arredio a definições, no seu emaranhado de traços desconexos.

A verdade é que a identidade aqui pintada não se compadece com traços finos e certeiros, muito menos precisos. Pertença de marinheiro de torna-viagem, sem cais definitivo, amarrado à utopia de um barco de papel (*o meu barco de papel nunca se quedou numa represa ou uma cascata* – p. 30), poeta descrente de si (*não sou poeta / nem de mim, nem de nada, / nem de ninguém* – p. 28), errante entre o nascimento e a origem e a morte anunciada em epitáfio falhado (*Aqui jaz / alguém que nunca existiu* – p. 31), são metades que nunca se encaixam, por serem parte de uma identidade que em vão se procura.

E permitam-me que me cite, na costura final do prefácio que escrevi (p. 15-16):

"Pode ser muitas coisas a poesia. Lugar de desnudamento. Lugar de encontro. Lugar de desencontro, também. Lugar de solilóquio ou de monólogo, mas também lugar de diálogos, múltiplos, repartidos, e lugar de clamor. Lugar de sonho, dizem, e lugar de húmus, que é onde se amassam as raízes. Lugar de onde se contempla o sol a prumo, na cal dorida do meio dia, como poderia ter dito, se é que o não disse, Eugénio de Andrade, lugar onde se respira o rosa vivo da flor de lótus que há em cada um de nós e lugar onde a luz mortiça do poente se confunde com a magia milenar que se ergue, lenta e imensa, do imenso e lento rio.

Mas a poesia será, também, o baú que no sótão guardamos e onde se arrecadam as lembranças, os afetos, as emoções, as sendas, trilhos, vielas, escarpas, o que for que tenha povoado o caminho percorrido. O baú que somente abrimos ou entreabrimos quando a nostalgia (chamemos-lhe saudade, porque não?) soa mais fundo e mais forte, no silêncio onde todos os abismos se cruzam, se desvanecem, e onde todos os fascínios desaguam. O baú do sótão que é o espaço último da intimidade resguardada.

A poesia mora aí, nesse recanto, nessa caixa fechada, nesse lugar recatado. Para se visitar quanto aí se guarda, quando a noite é mais intensa, quando a nostalgia é mais viva, quando a sede é mais aguda. Esse é o lugar e o tempo em que se contempla quanto se acumulou, ninharias e tesouros, no silêncio irrepetível e incomunicável. E é então que o poeta escolhe o que pode partilhar, em desnudamento consentido."

Esta poesia é tudo isso; e tudo o mais que dela digo no texto que, no livro, antecede os poemas, escrito a pedido do poeta. E é, também, indelevelmente, a afirmação de um retrato muito específico, porque compósito, um quadro a muitas mãos, de muitos que o têm vindo a pintar e de não menos que nele têm vindo a ser pintados, ao longo dos séculos, o quadro do encontro de culturas, entre Ocidente e Oriente, em Macau, mais do que em qualquer outro lugar, consumado: o quadro de onde emerge, difuso, um rosto sem rosto, em cujas rugas se lêem encruzilhadas de rotas e cicatrizes: porque umas e outras desenham os mapas sobrepostos de Portugal e do Oriente; chamemos-lhe aqui Macau, mas outros nomes lhe poderíamos dar em outras latitudes, outros espaços, outros territórios; os mapas sobrepostos que ficaram dessa alma portuguesa de tantos enraizados no desenraizamento, como Manuel de Pinho, e que nessas raízes desenraizadas construíram uma identidade que em vão procuraram e que nós, talvez, em vão porfiaremos por buscar. *Epure si muove* – dizia Galileu da Terra; e, no entanto, essa identidade existe. E este livro será, apenas, mais um exemplo dessa existência. RC

A Colecção dos Objectos para o Fumo do Ópio do Museu do Centro Científico e Cultural de Macau

Alexandrina Costa*

INTRODUÇÃO

Fundado em 1995, o Centro Científico e Cultural de Macau (CCCM), Instituto Público do Ministério da Educação e Ciência de Portugal é um centro de investigação e de alta divulgação, vocacionado para a cooperação, científica e cultural com a República Popular da China.

Dois dos seus pólos de divulgação são a Biblioteca, a mais completa e especializada sobre a China[1] existente em Portugal, e o Museu, que não só apresenta alguns resultados da investigação sobre a história das relações luso-chinesas e a história de Macau como expõe uma colecção de arte chinesa, considerada como a mais vasta e variada existente neste país.

O espólio do Museu, que tem por base a colecção de arte chinesa reunida pelo cidadão português, natural de Macau, António Manuel Santos Sapage, tem na cerâmica, onde se incluem terracotas, grés e porcelanas (azul e branca, policromada, brasonada e monogramada, de simbologia religiosa europeia e chinesa e, ainda, de teor erótico), o seu núcleo mais expressivo sob os pontos de vista quantitativo, qualitativo e de variedade.

Acresce, ainda, que a colecção ilustra um longo período da história e das artes da China, pois engloba desde terracotas, datadas de cerca de 3000 a.C., até peças contemporâneas como a figura de Buda executada em terracota esmaltada de Shiwan pelo mestre oleiro Pan Yu Shu (*vide* Fig. 1). Aclamado como escultor talentoso cujos trabalhos elegantes e refinados pareciam cheios de vida, Pan Yu Shu (1889-1936) foi discípulo de um dos mais famosos ceramistas do fim da dinastia Qing e início da República da China: Chen Weiyan.[2]

Fig. 1. Buda; início do século xx; Pan Yu Shu.
Terracota esmaltada de Shiwan; alt. 60cm (inv. 3424).

* Doutoranda na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde desenvolve uma tese intitulada "A China através das colecções do Museu do Centro Científico e Cultural de Macau". Autora do livro *A Colecção dos Objectos para o Fumo do Ópio do Museu do Centro Científico e Cultural de Macau* (Lisboa: CCCM e Fundação Jorge Álvares, 2013).

Ph.D. student at the Faculty of Arts, University of Lisbon, is currently developing a thesis on China in the Collections of the Macau Scientific and Cultural Center Museum (Lisbon). Author of the book *A Colecção dos Objectos para o Fumo do Ópio do Museu do Centro Científico e Cultural de Macau* (Lisbon: CCCM and Fundação Jorge Álvares, 2013.

Além da cerâmica, a colecção abarca, ainda, bronzes, moedas, mobiliário, objectos do quotidiano (vestuário, adornos, lacas, leques, marfins, pratas, etc.) bem como representações pictóricas de temas chineses executados quer por artistas chineses quer por artistas ocidentais.

COLECÇÃO DOS OBJECTOS PARA O FUMO DO ÓPIO

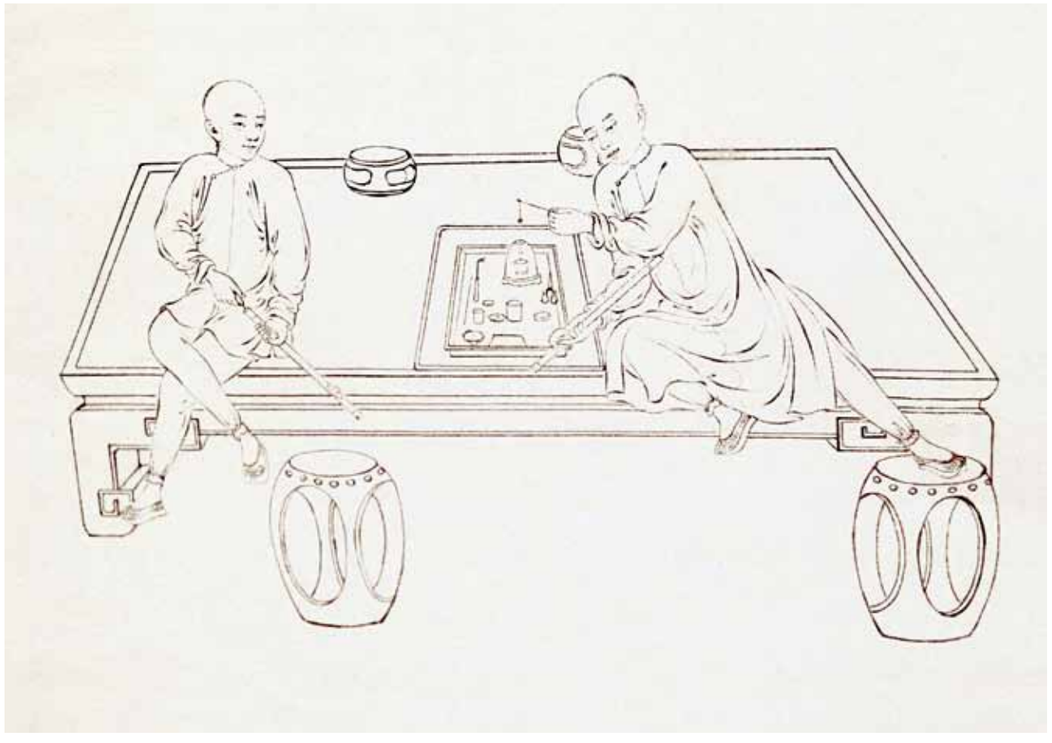
Um dos núcleos que integram o espólio do Museu do CCCM não tem paralelo conhecido em Portugal. Constituído por sessenta e cinco peças, algumas de grande requinte no que concerne à manufactura e ornamentação, este conjunto compreende quase todas as tipologias utilizadas no contexto do fumo do ópio.

Algumas apresentam datas ou evidenciam características que as permitem situar temporalmente no século XIX, período em que a elite literária e artística bem como os funcionários do estado chinês elevaram o fumo do ópio a emblema de bom gosto e a nova tendência dos meios urbanos.[3]

As propriedades do ópio, reconhecidas desde os tempos pré-históricos,[4] fizeram com que o mesmo tenha sido um dos elementos importantes da farmacopeia de vários povos.[5] Dioscórides,[6] por exemplo, considerava que: "Este medicamento tira totalmente a dor, mitiga a tosse, reprime os humores destilados pelos pulmões, refreia os fluxos estomacais e pode aplicar-se com água sobre a fronte de quem quer dormir e não pode. Porém, tomando-se em grande quantidade ofende, porque provoca letargia e morte".[7]

Quanto à China, as referências à beleza da flor do *minang* (ópio), existentes em vários textos da dinastia Tang indicam que nesse período o ópio era também ali cultivado.[8] Mais tarde, na dinastia Ming, o ópio

Fig. 2. Desenho de cena de fumo de ópio; fim do século XIX/ início do século XX. Escola chinesa; tinta-da-china sobre papel; C. 26,5; L.26,5cm (desenho) inv. 851.



fazia parte dos tributos enviados à corte pelos estados vassalos tendo, a partir de cerca de 1438, passado a ser usado como afrodisíaco em vez de medicamento pelos imperadores e as suas consortes, hábito que sobreviveu à destruição dos Ming.[9]

Quando, no século XVII, o império mudou de mãos e se disseminou o fumo do tabaco, abriu-se o caminho para o fumo do ópio. Crê-se que terão sido os holandeses os primeiros[10] a adicionar ópio ao tabaco (acrescentando uma pitada de arsénico), por considerarem que seria uma forma de evitar a malária.[11]

Em 1918 a edição do *Extended Shanghai Gazeteer* afirmava: "No período em que o ópio estava no auge da sua popularidade, competia-se através da beleza e requinte das camas e conjuntos de ópio. Servir ópio nas reuniões de família ou nas recepções era considerado imprescindível".[12]

A colecção do Museu do CCCM permite-nos um vislumbre do requinte da sessão de fumo através de um desenho executado por um artista chinês anónimo (*vide* Fig. 2).

Nele, o artista representou uma cama de ópio, de desenho elaborado, partilhada, como era habitual, por dois fumadores. Estes, ladeiam um grande tabuleiro que comporta vários dos utensílios usados durante a sessão de fumo: lamparina, agulha, tesoura, limpa-fornilhos e caixas de ópio.

O fumador representado à esquerda, sentado sobre a cama, procede à limpeza de um cachimbo de ópio enquanto o da direita, na posição habitual do fumador, prepara a sua "cachimbada". Está pois reclinado de lado com um dos pés sobre um tamborete[13] e a cabeça apoiada num suporte rígido. Na mão direita segura um cachimbo de ópio com fornilho e com a esquerda prepara, com o auxílio de uma agulha, a porção de ópio que pretende fumar.

Este último executa os estágios iniciais da sessão de fumo, tal como era praticada na China e no Sudeste Asiático, descrita no primeiro quartel do século XX do seguinte modo:

> "O fumador, reclinado num sofá ou *divan* com o cachimbo, lamparina e outros instrumentos dispostos num tabuleiro maneja cuidadosamente, sobre a chama da lamparina, uma pequena porção de ópio presa à ponta de uma agulha. Enquanto não obtém a quantidade de ópio desejada o fumador vai, alternadamente, mergulhar a ponta da agulha na pequena caixa de ópio de modo a que mais produto lhe adira, aquecê-lo sobre a chama e premi-lo, repetidamente, contra o fornilho até que o ópio fique reduzido a uma substância sólida[14] pela evaporação de parte da água que contém. Durante este processo de aquecimento e manipulação, o ópio transforma-se numa massa porosa, devido à formação de vapor no seu interior,[15] a qual deve ser aquecida até ao ponto de ebulição da água, para que esta se liberte.
>
> Quando a massa de ópio atinge o ponto correcto para ser fumada é moldada na forma de um pequeno cone que rodeia a agulha. A ponta desta é então inserida no pequeno furo do fornilho. Um movimento de torção, ao mesmo tempo que se retira a agulha, deposita o ópio no fornilho, ficando o furo deste em linha com o furo do anel de ópio. O fumador aplica então os lábios ao bucal enquanto mantém o fornilho sobre a chama, cujo calor converte em vapor todos os componentes volatilizáveis da massa de ópio".[16]
>
> Esse vapor era aspirado pelo fumador enquanto segurava o cachimbo com as duas mãos, uma perto do fornilho e a outra junto da boca, de modo a suster o fornilho sobre a lamparina. Um fumador experimentado e hábil sabia manter o cachimbo à distância ideal para que a destilação se executasse correctamente, sem que o excesso de calor libertasse, para o fumo, os elementos tóxicos presentes nas partes não voláteis.[17]

O espólio do Museu do CCCM comporta exemplares de quase todas as tipologias ilustradas no desenho da Fig. 2,[18] que se podem subdividir em peças essenciais (cachimbo, fornilho, lamparina, agulhas e caixas para o ópio) e acessórias[19] (tabuleiros, peças de manutenção dos cachimbos e fornilhos e suportes rígidos para a cabeça).

CACHIMBOS

No início do século XVIII os primeiros cachimbos de ópio foram descritos por Zhu Jingying do seguinte modo: "… eram esguios, feitos de bambu, dispunham de uma boquilha de terracota e de um pote oco em terracota amarela para cozer o ópio".[20]

Na colecção do Museu do CCCM existem três cachimbos de ópio, um dos quais é um exemplar que,

3a 3b 3c

Fig. 3. Cachimbo de ópio; You-zhu-ju, Maio 1865.
Madeira entalhada, jade e cobre branco (*paktong*); C. 55,4; D. 2.2cm (inv. 891).

à primeira vista, parece conformar-se à descrição de Zhu Jingying (*vide* Fig. 3). Contudo, analisando-o em detalhe, deparamo-nos com um muito maior requinte, quer ao nível dos materiais, quer ao da decoração.

Relativamente ao material, os nós que o cachimbo apresenta são bem distintos dos existentes nos tipos de bambu mais comuns pois, em vez dos espigões correspondentes aos ramos mais finos onde se inserem as folhas, existe uma coroa de pequenos relevos sensivelmente circulares (*vide* Fig. 3a, 3b e 3c) que evocam os da cana-de-açúcar,[21] hipótese rejeitada por botânicos ocidentais que consultámos. Aqueles especialistas não nos forneceram qualquer outra pista, o que não surpreende, dado que o cachimbo foi executado numa espécie de bambu oriunda do Sul e Sudeste da China denominada *chimonobambusa quadrangularis*,[22] muito pouco conhecida no Ocidente.[23]

A boquilha (*vide* Fig. 3, à esquerda) e o terminal do cachimbo (*vide* Fig. 3, à direita, e 3c) foram executados em jade, material requintado e muito apreciado não só pela sua frescura, doçura e untuosidade ao toque, mas também pelo grande valor simbólico que lhe é atribuído na China.[24]

A decoração deste cachimbo é muito sóbria, consistindo apenas nos elementos em forma de chaveta que ornamentam a sela[25] e na inscrição caligráfica que percorre toda a peça.

De acordo com a inscrição,[26] este exemplar terá sido feito por You-zhu-ju para um ocidental, em fins de Maio de 1865. O cachimbo celebra a comunhão de interesses ao referir explicitamente que "A partilha de metade da cama [de ópio] indica que temos uma alma interligada" e, de certa forma, apela ao secretismo pois "A felicidade [proporcionada pelo fumo do ópio] não pode ser compreendida por estranhos".

A inscrição, executada de modo a estar orientada não para o fumador mas para o seu companheiro de fumo,[27] comporta ainda a corruptela de um grupo de caracteres no dialecto local de Hokkien que se referem, provavelmente, à força do ópio ao afirmar que "Não está quebrado".

O dialecto de Hokkien poderá constituir uma pista relativamente ao local de fabrico da peça pois é falado pelos Min Nan[28] ou Hokkiens, comunidade proveniente do Sul da província de Fujian e que, por força das vagas migratórias, constitui o grupo numericamente dominante dos chineses residentes nas Filipinas, Java, Malaca e Saigão.[29]

O apreço da partilha pela prática do fumo do ópio com outrem, está bem expresso não só na inscrição e na criteriosa escolha de materiais feita pelo ofertante, mas também na bela pátina que o cachimbo apresenta, indicando que a oferta foi muito apreciada.

Fig. 4.1 Fig. 4.2 Fig. 4.3

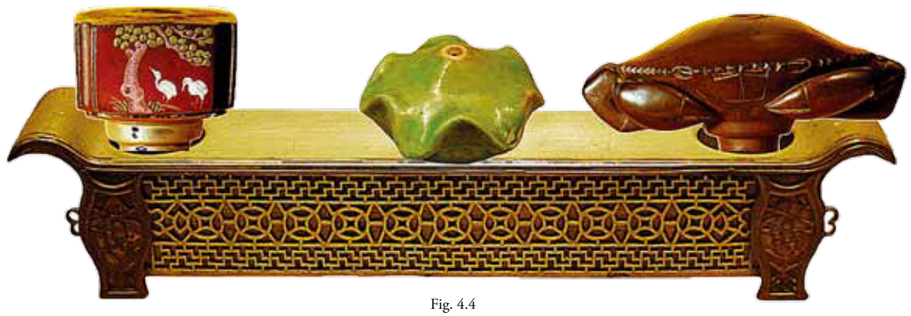


Fig. 4.4

FORNILHOS E SEUS SUPORTES

Nas palavras de um coleccionador, "O fornilho é verdadeiramente o elemento que distingue um cachimbo de ópio de todos os outros instrumentos inventados para fumar, seja qual for a substância. De facto era esta peça que evitava que o ópio queimasse. A sua concepção em forma de maçaneta, permitia a vaporização do ópio, o que era essencial para que o prazer fosse completo".[30]

Os mais antigos fornilhos conhecidos (de fins do século XVIII ao início do século XIX) tinham um formato globular e dimensões semelhantes às de uma bola de golfe. Feitos em argila de espessura fina, deterioravam-se facilmente. Possivelmente para obviar a este inconveniente, a partir de meados do século XIX, os artesãos deram-lhes maior espessura e alteraram a sua forma que passou a ter uma superfície aplanada no topo.[31]

A partir de então, ainda que apresentassem formas muito variadas (*vide* Figs. 4, 4.1 e 4.3, 6, 6.1 a 6.3), os fornilhos mais comuns assemelhavam-se a um cogumelo com uma superfície ligeiramente convexa no topo, no meio da qual se situava uma depressão semiesférica com um pequeno orifício de cerca de 1,5 mm de diâmetro, destinado a receber a pequena porção de ópio a fumar.[32]

Na face inferior, o fornilho apresentava um outro orifício bem maior que o da face superior, reforçado por um rebordo espesso semelhante a um pequeno tubo, designado por pé, normalmente envolvido por uma manga de cobre ou de latão. Com a ajuda de uma tira de tecido humedecida numa solução de água e ópio, era possível ajustar perfeitamente o fornilho ao orifício da sela, tornando o conjunto (cachimbo e fornilho) perfeitamente estanque.[33]

O barro não esmaltado era considerado, pelos fumadores experimentados, como o melhor material para os fornilhos, dada a sua capacidade de subir e descer rapidamente de temperatura, o que permitia um fumo mais fresco e ajudava a precipitar o *dross*.[34] A porcelana dava origem a um fumo mais quente do que o proporcionado pelos outros tipos de fornilhos cerâmicos,[35] sendo os executados neste material considerados como uma variante de luxo, reservada aos fumadores afortunados que pretendiam fazer alarde de tal facto.

O fornilho inv. 1602 (*vide* Figs. 4, 4.2 e 5) que apresenta a forma de uma abóbora (*cucurbita pepo* var. *patisoniana)* poderá ser um exemplar de "pasta doce" dado apresentar as características das peças executadas naquele material: "… argila grosseira, constituída normalmente por uma mistura à base de argila e vidro moído, cuja textura se aproxima mais da do grés do que da porcelana. Os exemplares em pasta doce eram trabalhados no torno, sendo as suas formas compactas. A superfície, muito rugosa, impedia a decoração. […] os oleiros aplicavam-lhes, apenas sobre a face superior, um verniz espesso de porcelana contendo uma grande proporção de quartzo, constituindo os eventuais escorrimentos do verniz, uma decoração adicional".[36]

Fig. 4. Fornilhos de ópio num suporte.

Fig. 4.1. Fornilho de ópio
Barro púrpura e metal; L. 4,4; A. 5,2cm (inv. 906).

Fig. 4.2. Fornilho de ópio
Pasta doce; D. 8,4; A. 5,2cm (inv. 1602).

Fig. 4.3. Fornilho de ópio
Barro púrpura; C. 9,7; L. 5,3; A. 4,8cm (inv. 900).

Fig. 4.4. Suporte de fornilhos
Cobre; C. 21,2; L. 3,4; A. 4,5cm (inv. 925).

Fig. 5. Imagens de um mesmo cachimbo (inv. 892 com dois fornilhos distintos (inv. 904 e inv. 1602).

Este é um dos três[37] fornilhos datados existentes na colecção do Museu. Na face inferior da peça, uma inscrição pintada a negro refere que este exemplar é do fim do período Guangxu (1875-1908).

Como os fornilhos foram concebidos como peças autónomas, para se poderem limpar, era possível escolhê-los de acordo com o espírito do momento ou o tipo de cachimbo com o qual seriam usados (*vide* Fig. 5).

Quando não estavam em utilização, os fornilhos eram colocados em peças denominadas suportes de fornilhos, onde ficavam resguardados até à utilização seguinte. Os pés dos fornilhos encaixavam nos orifícios existentes na face superior do suporte, deixando a câmara de vaporização à vista para admiração e comprazimento. Os suportes ajudavam, também, a preservar os fornilhos, artefactos cuja utilização continuada tornava frágeis.

Os suportes de fornilhos podiam ser executados em metal[38] (*vide* Fig. 4, 4.4), porcelana, *cloisonné* ou madeira (*vide* Fig. 6, 6.4), sendo este último o material mais corrente.

A sua confecção não obedecia a um padrão único, assemelhando-se os exemplares mais simples a uma pequena mesa que, numa forma mais evoluída, integrava uma pequena gaveta, num nível inferior, cuja utilidade não obtém consenso. Para alguns autores serviria para aparar as gotas resultantes da liquidificação do *dross*[39] existente no interior do fornilho,[40] enquanto outros defendem que a gaveta serviria para guardar pequenos acessórios, como as agulhas.[41]

O exemplar apresentado na Fig. 6, 6.4, executado num material nobre, entalhado de modo a simular o bambu, um dos motivos tradicionais da arte chinesa[42] e uma das plantas favoritas dos letrados,[43] é um exemplar tão interessante e fora do comum, que ousamos sugerir possa ter sido destinado a um letrado.

Fig. 6.1 Fig. 6.2 Fig. 6.3

Fig. 6.4

LAMPARINAS

A lamparina era um elemento indispensável ao fumo do ópio. Contudo, ao invés do que a sua designação sugere, não tinha como propósito fornecer luz. Embora emitisse uma luminosidade ténue, destinava-se, especificamente, a aquecer o fornilho, a libertar o excesso de humidade do ópio e a provocar a sua vaporização.

Embora a lamparina tenha surgido nos primórdios do fumo do ópio, a maioria das existentes foi fabricada a partir de 1830, acompanhando a disseminação da prática do fumo.[44]

As lamparinas mais simples (*vide* Fig. 7a) eram constituídas por uma base ou pé, perfurado, que permitia o afluxo de oxigénio à chama, um reservatório[45] para o combustível (sobre o qual era colocado o suporte para a torcida) e uma chaminé que protegia a chama das correntes de ar, canalizava o calor e assegurava a constância deste. Na vertical da abertura da chaminé a temperatura podia ascender a trezentos graus, o que implicava um cálculo cuidadoso das dimensões da mesma: no caso de uma abertura demasiado estreita o calor faria estalar o vidro, enquanto uma demasiado larga dificultaria a detecção da coluna de calor.[46]

A escolha do combustível era de grande importância pois o fumador, ao aspirar o ar carregado de ópio, aspirava, simultaneamente, a essência do combustível utilizado. Enquanto o álcool, o petróleo, a parafina ou os produtos químicos empestavam o ar e produziam fuligem e calor excessivo, os óleos vegetais (amendoim, coco, mostarda, noz) ou animais (banha de porco)[47] queimavam sem fuligem, com a temperatura apropriada e com constância, devido à sua plasticidade.[48] Contudo, "o fumador refinado não se contentava com algo inferior ao óleo de camélia[49] cujo aroma denunciava o verdadeiro esteta".[50]

Fig. 7a

Fig. 7b

As torcidas eram feitas com as fibras dos tubérculos do lótus,[51] ou do algodão. Como as lamparinas não dispunham de nenhuma peça rotativa para ajustar a torcida, esta operação era executada, manualmente, com o auxílio de pinças sendo a torcida aparada com tesouras.[52]

Quando o conteúdo do reservatório chegava ao meio, a torcida apagava-se, o que alertava o fumador para a necessidade de o voltar a encher.[53]

Inicialmente simples, as lamparinas foram-se tornando mais complexas e com maior número de peças constituintes. Em paralelo, o seu aspecto exterior também sofreu alteração: as lamparinas, que inicialmente eram altas e transparentes, foram-se tornando mais baixas e compactas devido às alterações no formato do reservatório e da chaminé. O primeiro perdeu a sua forma de gota/pêra e tornou-se cilíndrico e de fundo plano, o que permitiu a diminuição da altura da chaminé cujo formato deixou de ser mais ou menos cónico e passou a apresentar uma forma mais próxima da cúpula.[54]

Fig. 6. Fornilhos de ópio num suporte.

Fig. 6.1. Fornilho de ópio
Barro púrpura e metal; D. 6,1; A. 6cm (inv. 901).

Fig. 6.2. Fornilho de ópio
Porcelana e cobre; D. 5,3; A. 5,3cm (inv. 902).

Fig. 6.3. Fornilho de ópio
Barro púrpura e metal; D. 5,1; A. 5,1cm (inv. 905).

Fig. 6.4. Suporte de fornilhos
Pau-santo; C. 21,2; L. 4,6; A. 3,5cm (inv. 924).

Fig. 7a. Lamparina de ópio
Cobre e "vidro de Beijing"; D. 9; A. 18,8cm (inv. 896).

Fig. 7b. Lamparina de ópio
Cobre esmalte e vidro; D. 6,1; A. 14,3cm (inv. 899).

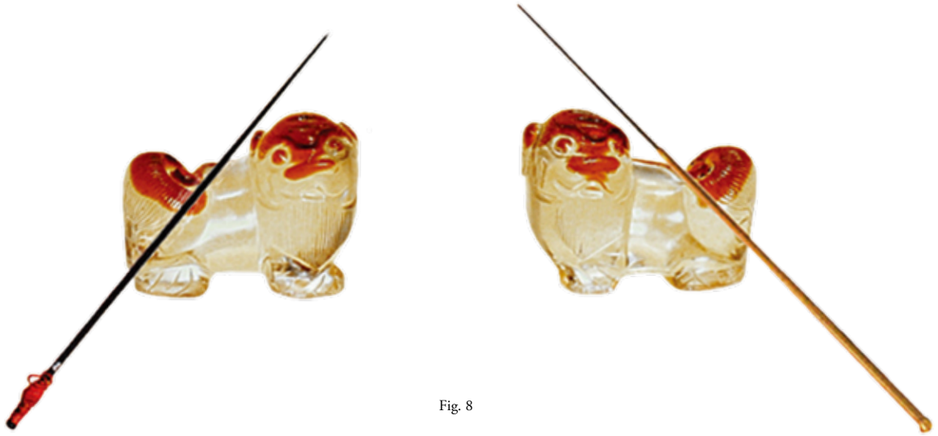


Fig. 8

Fig. 8. Agulhas de ópio apoiadas em suportes.
Agulhas em ferro e ferro e cobre; C. 15,5 e 18cm (inv. 941 e 942); par de suportes em vidro colorido e gravad; C. 5cm; A. 3,4cm; (inv. 926 e 927).

Na base de todas estas alterações está a industrialização do fabrico. A partir de 1860, as lamparinas passaram a ser produzidas em série com recurso a processos mecânicos que permitiam a moldagem e levaram à criação dos "colarinhos" rendilhados[55] pela perfuração de motivos repetitivos, normalmente inspirados na tradição chinesa.

A lamparina ilustrada na Fig. 7b é a de construção mais complexa existente na colecção do Museu do CCCM, e os seus componentes são, quase todos, ornamentados com motivos tradicionais chineses: o "colarinho rendilhado" integra três medalhões *shou* enquadrados pelo motivo do trovão (*leiwen*), enquanto cada uma das faces da base apresenta, dentro de uma reserva rectangular delimitada por um friso, cada uma das "flores das quatro estações" executadas em esmalte *cloisonné*. De acordo com a simbologia destes elementos, pode considerar-se que a decoração desta peça é a representação simbólica de votos de abundância ao longo de muitos anos.

AGULHAS

Tal como já foi referido, as agulhas eram instrumentos indispensáveis ao fumador. Usadas normalmente aos pares, auxiliavam o fumador na execução do conjunto de acções fundamentais ao fumo do ópio, descritas anteriormente. Mediam normalmente entre doze e vinte centímetros e afilavam numa das pontas,[56] tal como as pertencentes à colecção que, contudo, não constituem um par. Para facilitar a sua utilização dispunham, normalmente, de duas características funcionais importantes: uma pequena esfera, solidária com a agulha, situada a dois centímetros da ponta afilada[57] e um cabo rugoso. A esfera evitava que a agulha penetrasse demasiado no fornilho e deixava uma depressão na massa de ópio que facilitava a sua vaporização. A rugosidade do cabo, conseguida quer por um enrolamento helicoidal de fio metálico (como no exemplar à direita da Fig. 8), quer pelo talhe do cabo em arestas múltiplas (no exemplar à esquerda), facilitava o seu manuseio.

A Fig. 8 ilustra também um par de suportes para agulhas, peças que, embora não sendo indispensáveis, permitiam manter as agulhas operacionais, sem que eventuais resquícios de ópio que porventura a elas tivessem aderido se "colassem" a outras peças.

CAIXAS

A colecção do Museu do CCCM comporta vários exemplares de caixas destinadas a armazenar o ópio para consumo particular, executadas em materiais muito distintos e de dimensões diversas.

As destinadas ao uso doméstico eram normalmente cilíndricas e de bases robustas, enquanto as que se destinavam a guardar o ópio a ser consumido em locais exteriores ao domicílio eram mais pequenas e aplanadas (*vide* exemplar inv. 915, em primeiro plano na Fig. 9) para facilitar o seu transporte no bolso.[58]

Contudo, todas possuíam uma característica comum: tampa hermética de forma a preservar o aroma e a impedir a secagem do ópio. Como tal, principalmente nas "caixas de algibeira", a tampa recobria uma grande extensão do corpo da peça para proporcionar melhor vedação.

Fig. 10. Tabuleiro pau-santo, sede e vidro; C. 6805; L. 43.5; A. 2,1cm (inv. 844).

Os exemplares do museu constituem um bom exemplo da vasta gama de materiais, quer orgânicos quer inorgânicos, utilizados na manufactura deste tipo de peças.

De entre os primeiros, são de referir o marfim (de elefante ou morsa),[59] o chifre de búfalo, o osso, a casca seca de tangerina, a madeira e o bambu.[60] Os inorgânicos incluíam o ouro, a prata, o cobre, o latão, o *paktong*, o jade, a laca e a cerâmica. Os mais utilizados eram, no entanto, o cobre e o chifre de búfalo por serem os materiais a que o ópio menos adere.[61]

A decoração das caixas de ópio é extremamente variada, existindo exemplares muito ornamentados com composições florais, paisagens, figuras humanas ou inscrições caligráficas, e outros sem qualquer ornamentação, como acontece na maioria dos exemplares do Museu do CCCM.

Fig. 9. Caixas para ópio:
Porcelana; A. 3,3; D. 2,7cm (inv. 913);
Marfim; A. 3,7; D. 3,4cm (inv. 910);
Pedro; A. 2,7; D. 2,5cm (inv. 909);
Chifre de búfalo (?); A. 8,9; D. 3,6cm (inv. 912);
Prata; A. 3,4; D. 2,2cm (inv. 917);
Cobre esmaltado; C. 2,8; L. 1,9; A. 2.8cm (inv. 912).

TABULEIRO

O tabuleiro, suporte de todos os utensílios necessários à sessão de fumo era, por excelência, uma peça funcional frequentemente elevada à categoria de objecto artístico.

Peça essencial, pois permitia preservar quer o mobiliário quer o vestuário dos fumadores dos muitos salpicos que o processo de preparação e fumo do ópio provocava e se espalhavam em todas as direcções,[62] era normalmente de grandes dimensões,[63] e formatos variados: circular, oval, rectangular (o mais comum), quadrangular, hexagonal ou octogonal.[64]

COLECCIONISMO

A matéria-prima destas peças era normalmente uma madeira dura de boa qualidade, como a teca ou o ébano, embora existissem, também, exemplares em laca e metal.[65] De fabrico sólido, dispunham de guardas para evitar que o seu conteúdo escorregasse e, em certos casos, de pegas, para facilidade de manejo.

Embora normalmente recobertos de um verniz que lhes permitia resistir a limpezas frequentes,[66] o calor irradiado pela lamparina e os pingos de ópio eram susceptíveis de os danificar. Para tentar evitar este inconveniente, colocavam-se sobre o tabuleiro vários outros mais pequenos, amovíveis, metálicos e habitualmente de formato rectangular (*vide* Fig. 2), cuja utilização simultânea permitia não só organizar o tabuleiro de acordo com as preferências pessoais, como também resguardar substâncias que deveriam manter-se separadas. Tal era o caso do óleo da lamparina que, em contacto com o ópio, se degradava irremediavelmente.[67]

O exemplar do CCCM (*vide* Fig. 10) é também executado em madeira nobre recoberta por uma peça de seda protegida por um vidro cristalino. A seda, lisa, de cor alaranjada e bordada com o tema das borboletas entre flores,[68] está enquadrado por uma "moldura" constituída por uma barra de seda da mesma cor, lavrada com um padrão de pequenas flores amarelas, rematada com um galão escuro onde está representado o nó sem fim,[69] elemento que integra o grupo dos "Oito Símbolos Auspiciosos do Budismo".

ESTOJO DE VIAGEM

A fim de evitar que as deslocações impedissem aos fumadores de continuar a cultivar o seu hábito, foram criados estojos que permitiam guardar todos os objectos indispensáveis à prática do fumo do ópio.

Quando fechados, os estojos assemelhavam-se a pequenas caixas ou maletas, executadas em couro, madeira, laca ou *paktong,* quase desprovidas de ornamentação. Contudo, quando abertos revelavam bem a astúcia e qualidade técnica dos seus construtores, pois eram compartimentados de modo a albergarem, de modo seguro, as peças essenciais àquela prática: cachimbo, lamparina, fornilho, limpa-fornilhos, agulhas, caixa de ópio e almotolia.[70]

Dado que as dimensões[71] destes estojos eram, habitualmente, inferiores às de um cachimbo de ópio, o exemplar que acomodavam era normalmente

Fig. 11. Estojo de viagem.
Sândalo roxo, pau-santo, carvalho, pau-rosa e cobre branco (*paktong*);
C. 23cm; L. 11,3cm (inv. 943).

Fig. 11a. Face superior do estojo de viagem.

Fig. 11b. Estojo de viagem aberto.

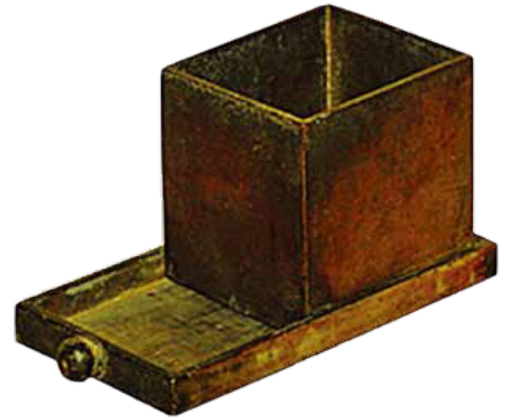


Fig. 11d. Conjunto de gaveta metálica e contentor:
Gaveta: C. 8; L: 4,1; A. 0,7cm;
Contentor: C 4,2; L. 3,7; A. 4,1cm.

constituído por vários segmentos metálicos que se acoplavam, sendo as peças restantes confeccionadas de modo a encaixarem no espaço disponível.[72]

O exemplar do Museu do CCCM é um bom exemplo do atrás exposto. De formato paralelepipédico e dimensões bastante reduzidas (*vide* Fig. 11), foi executado com recurso a várias madeiras nobres: pau-santo, sândalo-roxo, pau-rosa e carvalho. Para facilitar o transporte, dispõe, no topo, de uma pega[73] executada em *paktong,* material usado na decoração da peça que se concentra nos cantos do estojo e nos escudetes dos puxadores (*vide* Fig. 11, 11a).

COLLECTING

Uma característica pouco vulgar deste estojo é a inexistência de dobradiças. A face anterior é amovível, sendo fixada por meio de pequenos espigões de madeira que encaixam nas furações existentes na base, e mantida presa pela fechadura existente na zona superior da face anterior (*vide* Figs. 11, 11a e 11b).

O interior do estojo é compartimentado e dispõe de várias zonas de arrumação: uma gaveta junto à base[74] a que se sobrepõem dois compartimentos vazados que ocupam toda a altura remanescente e enquadram um conjunto de três pequenas gavetas sobrepostas. No compartimento da direita está colocado um suporte para dois fornilhos, amovível, executado em cobre branco (*paktong*) e ornamentado com uma grade chinesa, nos lados maiores, e uma sapeca recortada no metal, nos menores (*vide* Fig. 11c), enquanto o compartimento da esquerda, totalmente livre, se deveria destinar a conter a lamparina.

A zona central apresenta duas pequenas gavetas de madeira a que se sobrepõe um conjunto de duas peças executadas em *paktong*, constituído por uma gaveta baixa e um contentor paralelepipédico,[75] sem tampa, que encaixa na gaveta baixa (*vide* Figs. 11b e 11d).

A decoração exterior da peça é aparentemente simples – cantos ornamentados com quartos de círculo rendilhados, segundo padrões geométricos de inspiração chinesa.[76] Contudo, escondidos sob os puxadores, os dois escudetes estão preenchidos com elementos decorativos muito ricos sob o ponto de vista simbólico.

Fig. 11c. Suporte de fornilhos do estojode viagem;
C. 8; L: 4,1; A. 4,5cm

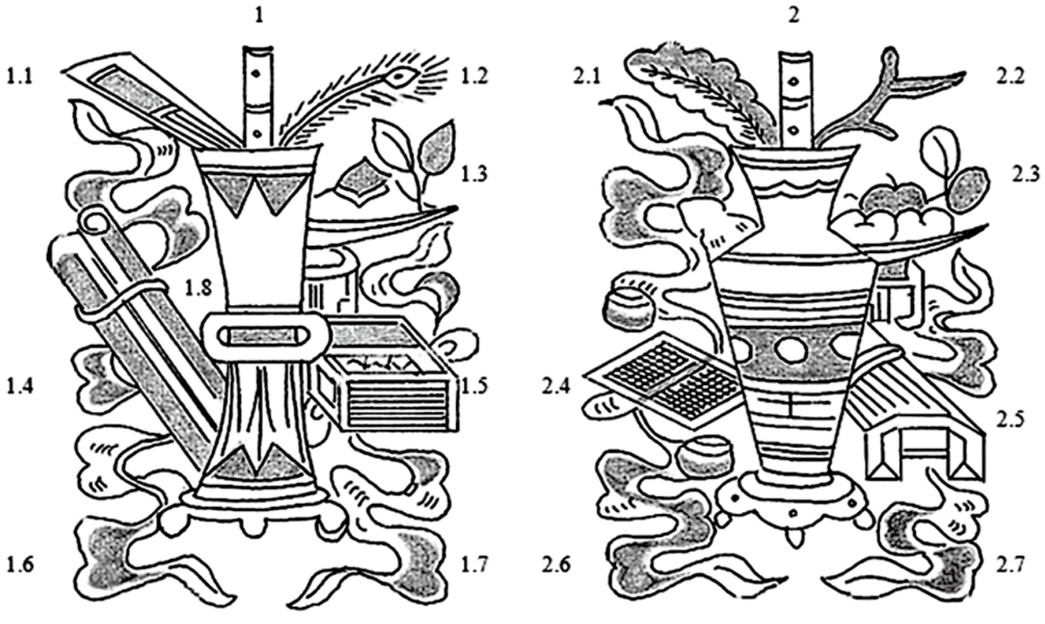


Fig. 11e. Reprodução da ornamentação dos escudetes do estojo de viagem.

Analisando o desenho dos dois escudetes (*vide* Fig. 11e), é possível reconhecer vários dos elementos que os integram. Começando com os elementos identificados por 1.4, 1.5, 2.4, 2.5 constatamos que representam, respectivamente, dois rolos, livros resguardados numa caixa, um tabuleiro de *weiqi*[77] e um *qin*.[78] Estes quatro elementos constituíam, na China antiga, símbolos das "quatro artes" que os letrados deviam dominar: a pintura e a caligrafia, o saber literário, o jogo e a música.[79]

É também fácil verificar que os elementos identificados por 1.2 e 2.2 representam uma pena de pavão e um ramo de coral. Estas duas peças estão, de igual modo, relacionadas com os letrados, pois os do primeiro nível hierárquico tinham o direito de colocar nos seus chapéus um terminal de coral e uma pena de pavão.[80] Acresce ainda que a representação de uma jarra com um ramo de coral e penas de pavão correspondia a um voto de elevação à mais alta categoria dos oficiais do Estado.[81]

Segundo alguns autores, o leque (1.1), cujo significado mais corrente corresponde ao de longevidade e bondade poderá, ocasionalmente, simbolizar o nível de um oficial.[82]

A folha representada em 2.1 é um elemento que nos coloca muitas dúvidas, pois é praticamente impossível determinar a que espécime vegetal pertence. No entanto, cremos tratar-se da folha da artemísia, pelo significado que esta possuiu na cultura chinesa o qual, de algum modo, complementa o já enunciado. À artemísia é atribuído o poder de afastar as influências malignas e prolongar a vida, sendo considerada tão importante que uma só folha desta planta integra os "Cem Tesouros".[83]

Já as fitas (*shou*), representadas em 1.6, 1.7, 2.6 e 2.7, adquiriram pela sua homofonia com o carácter *shou* o significado deste último – longevidade –,[84] enquanto o elemento 1.8 se assemelha à placa do pendente central dos colares de corte.

É praticamente impossível identificar os elementos vegetalistas representados em 1.3 e 2.3. À primeira vista, os frutos assemelham-se a maçãs, consideradas símbolos da paz; contudo, não devemos descartar a hipótese de serem nêsperas, símbolo auspicioso de boa sorte.[85] Dado que toda a decoração está imbuída do sentido de votos de promoção na carreira, se 1.3 representar a glicínia os frutos serão, sem dúvida, nêsperas pois a sua conjugação com a glicínia corresponde precisamente a um voto de ascensão na hierarquia.[86]

A decoração dos escudetes parece, poi,s sugerir que este estojo tenha sido encomendado, propositadamente, para felicitar ou desejar a alguém uma promoção ao mais alto nível do mandarinato.

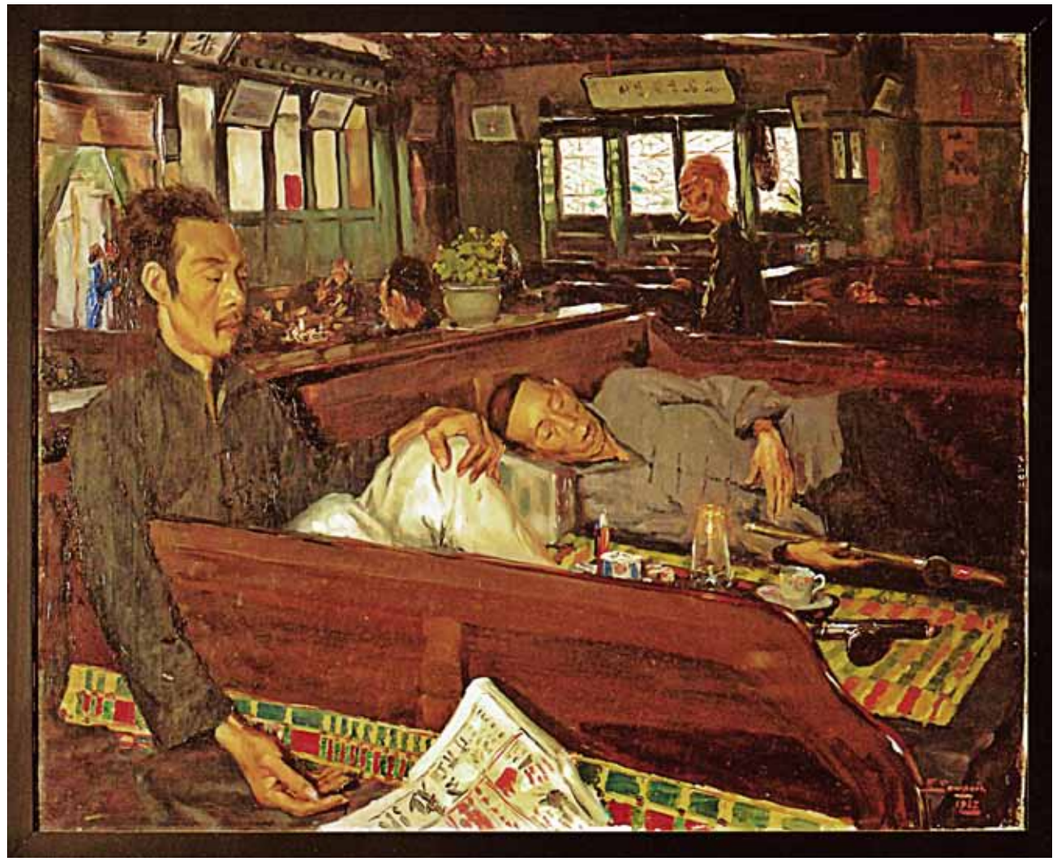
CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Colecção dos Objectos para o Fumo do Ópio do Museu do CCCM integra, como pudemos observar nesta breve análise, exemplares muito variados. Alguns são de concepção e realização muito simples enquanto outros se podem considerar requintados, não só pela qualidade da manufactura como pelo grande significado simbólico da sua decoração.

Todos os objectos que integram esta colecção são hoje um eco longínquo de uma prática requintada que teve também o seu lado negro ilustrado pelo pintor português Fausto de Sampaio aquando da sua estadia em Macau (*vide* Fig. 12). RC

Nota do Editor: As fotografias e o desenho dos escudetes do estojo de viagem são da autora.

Fig. 12. "Fumatório de ópio", 1937, Fausto de Sampaio (1893-1956). Óleo sobre tela; C. 150; L. 80,5cm (inv. 1509).



NOTAS

1 A Biblioteca, que está em contínua actualização, detém um vasto conjunto de obras sobre a história e evolução da China, com especial ênfase nos períodos Ming e Qing, bem como um vasto fundo documental acerca de Macau.

2 Chen Weiyan (período Guangxu da Dinastia Qing – 1926) era muito famoso não só pelas suas figuras, esculturas de animais e vasos, como por conseguir imitar os esmaltes e as peças de fornos famosos da antiga China. Era um escultor talentoso e cuidadoso que dava muita atenção ao detalhe. Os seus trabalhos, que pareciam ter vida, eram a imagem do seu mundo. Cf. "Chen Weiyan", in *Guangdong Shiwan Ceramics Museum*. Online: http://test.swhm.net/News_View_en.asp?NewsID=1024 (2014-12-08 18:00).

3 Cf. Zheng Yangwen, *The Social Life of Opium in China*, p. 7.

4 Foram encontrados restos de uma variedade de sementes e cápsulas de ópio em aldeamentos neolíticos da Suíça datados do quarto milénio antes de Cristo. Cf. Martin Booth, *Opium: A History*, p. 15.

5 Como os egípcios, gregos, romanos, árabes e indianos.

6 Insigne médico prático de Anazarbo, perto de Tarso, na Cilícia que viveu no século I da era cristã. É considerado farmacólogo, tanto que autores há que o apontam como fundador da matéria médica. Foi o primeiro que se ocupou da botânica médica como ciência aplicada. Os seus escritos tratam dos três reinos da Natureza e foram editados desde o século XV. A sua obra assemelha-se à de Plínio e, como este, parece ter-se esclarecido em obras anteriores. Em Portugal a sua influência foi muito grande, tendo-se limitado, praticamente a ele, o ensino farmacológico na Universidade até ao século XVIII. O médico judeu português João Rodrigues de Castelo-Branco ou Amato Lusitano, comentou-o na obra *In Dioscorides Anazarbei de Medica Materia* de 1553 e Garcia de Orta, no seu *Colóquio dos Simples*, dirige ao seu interlocutor, Ruano, muito aferrado aos clássicos, a advertência: "Não me ponhais medo com Dioscórides, nem Galeno", o que revela a autoridade do farmacólogo, no século XVI. Cf. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. IX, p. 65.

7 Cf. A. Laguna, Dioscórides Anazarbeo: *acerca de la materia medicinal, y de los venenos mortíferos* (Salamanca, 1570), *apud* Antonio Escohotado, *Historia general de las drogas*, p. 175.

8 Cf. Zheng Yangwen, *The Social Life of Opium in China*, p. 11.

9 *Ibidem*, p. 6.

10 A mistura de tabaco e ópio, terá começado a ser fumada pelo menos em 1602, em Bantan. Cf. Zheng Yangwen, *The Social Life of Opium in China*, p. 46.

11 Cf. Martin Booth, *Opium: A History*, p. 105.

12 Cf. Wu Xin e Yao Wennan (eds.), *Shanghai xian xuzhi***,** vol. I, p. 9A, *apud* Zheng Yangwen, *The Social Life of Opium in China*, pp. 170--171.

13 As camas de ópio eram largas, mas curtas.

14 Embora maleável.

15 O ópio vai aumentar até cinco ou seis vezes o seu volume. Cf. James Dickie, "Opium Lamps: Variations on the Opium Smoking Theme", in *Arts of Asia*, Jan.-Fev. 1997, Hong Kong, p. 72.

16 Cf. J. Dyer Ball, *Things Chinese or Notes Connected with China*, pp. 436-437.

17 Cf. Laura Brown, *L'art de l'opium fumé*, p. 166.

18 O Museu não detém qualquer cama de ópio, peça que apresenta normalmente grandes dimensões. "C. 126 cm., L. 210 cm., A. 84 cm.". Cf. F. M. Bertholet, *Opium art et histoire d'un rituel perdu*, p. 188 e "C. 170 cm., L. 200 cm., A. 60 cm.". Cf. Peter Lee, *The Big Smoke: The Chinese Art & Craft of Opium*, p. 56.

19 Aquelas cuja finalidade é não só facilitar como também contribuir para melhorar o ritual de uma sessão de fumo.

20 Cf. Frank Dikötter, Lars Laamann e Zhou Xun, *Narcotic Culture: A History of Drugs in China*, p. 33.

21 Que, segundo crença antiga, fornecia o fumo mais doce.

22 Também designado por "bambu quadrado".

23 Agradecemos ao Sr. António Sapage as informações que nos dispensou sobre o material do cachimbo e a raridade do mesmo.

24 Além de ser considerado como a imagem da virtude e da pureza, símbolo do poder imperial e da autoridade, o facto de ser imputrescível tornou-o também símbolo da imortalidade. Cf. Karl Petit, *Le monde des symbols dans l'art de la Chine*, pp. 85-86.

25 A sela é a peça metálica que era colocada sobre um furo aberto no tubo do cachimbo, em cujo encaixe se inseria o pé do fornilho (*vide* Figs. 3c e 5). A sela era frequentemente executada em *paktong*, designação comum atribuída a uma liga metálica desenvolvida na China, na dinastia Ming, extraordinariamente apreciada pelos naturais daquele país. Constituída por cobre, zinco e níquel era, então, denominada *paitong* o que significa cobre branco. Embora referenciado pela primeira vez no Ocidente por Libavius, em 1597, na sua obra *De Natura Metallorum*, a composição do *paktong* era um segredo bem guardado e a sua exportação estritamente proibida. Contrabandeado pelos portugueses e ingleses o *paktong* só começou a ser manufacturado no Ocidente (Berlim) em 1824. Cf. Bernard P. Stoltie, "Chinese Paktong: Magic Metal With the Soul of Gold", in *Arts of Asia,* Nov-Dec 1992, Hong Kong, pp. 116-117.

26 A interpretação da inscrição foi amavelmente cedida pela Professora Doutora Elisabetta Corsi (Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Roma La Sapienza) e pelo Professor Doutor James Chin Kong (Centre of Asian Studies, The University of Hong Kong).

27 As fotografias estão orientadas de modo a que a inscrição caligráfica fique na posição correcta de leitura.

28 O que significa literalmente "Min do Sul".

29 Cf. James Chin Kong, "The chinese migration overseas", *in* Ana Maria Amaro e Carlos Justino, *Estudos sobre a China III*, pp. 260-268.

30 Cf. F. M. Bertholet, *Opium art et histoire d'un rituel perdu*, p. 119.

31 Cf. Steven Martin, *The Art of Opium Antiques*, pp. 60-62.

32 Cf. Peter Lee, *Opium Culture: The Art & Ritual of the Chinese Tradition*, p. 196.

33 *Ibidem.*

34 Designação dos resíduos altamente tóxicos que se depositavam no interior dos cachimbos e fornilhos e aumentavam a capacidade de intoxicação do ópio.

35 Cf. Steven Martin, *The Art of Opium Antiques*, p. 80.

36 Cf. F. M. Bertholet, *Opium art et histoire d'un rituel perdu*, p. 132.

37 Os outros fornilhos também datados são o inv. 904 (*vide* Fig. 5, topo) que tem incisa na face inferior a data de 1905 e o inv. 906 (*vide* Fig. 4, 4.1). Este último fornilho apresenta uma decoração distinta em cada uma das faces: par de grous sob uma árvore, borboleta entre flores, par de pequenos barcos com um só remador e um conjunto de caracteres que referem a data de 1901.

38 Estanho, *paktong* e, raramente, prata.

39 Situação que ocorria correntemente nas zonas de clima quente e húmido.

40 Cf. Peter Lee, *The Big Smoke: The Chinese Art & Craft of Opium*, p. 50.

41 Cf. Laura Brown, *L'art de l'opium fumé*, p. 186.

42 O bambu, que tradicionalmente simboliza a humildade, a fidelidade e a integridade é também considerado como símbolo de vitalidade e longevidade, dado manter-se sempre verde e ser muito forte quando atinge a maturidade. Cf. Terese Tse Bartholomew, *Hidden Meanings in Chinese Art*, p. 166.

43 Razão pela qual é, eventualmente, considerado também como o símbolo do sábio e da sabedoria. Cf. Karl Petit, *Le monde des symbols dans l'art de la Chine*, p. 58.

44 Cf. James Dickie, "Opium Lamps: Variations on the Opium Smoking Theme, p. 72.

45 Muitas vezes em forma de gota.

46 Cf. Laura Brown, *L'art de l'opium fumé*, p. 154.

47 Usada pelos fumadores menos abonados por ser o combustível mais económico.

48 Cf. Laura Brown, *L'art de l'opium fumé,* p. 156.

49 Apenas acessível a uma elite dado que além de dispendioso era difícil de obter.

50 Cf. James Dickie, "Opium Lamps: Variations on the Opium Smoking Theme, p. 77.

51 *Ibidem*, p. 77.

52 Cf. *ibidem*, p. 73.

53 Cf. Laura Brown, *L'art de l'opium fumé,* p. 157.

54 Cf. F. M. Bertholet, *Opium art et histoire d'un rituel perdu*, p. 151.

55 *Ibidem*, pp. 151-154. Neste tipo de lamparinas os "colarinhos" rendilhados detinham uma dupla função: permitirem o afluxo de oxigénio à chama e ornamentarem a peça.

56 Ficando com cerca de 1,5 mm de diâmetro.

57 Cf. Peter Lee, *The Big Smoke: The Chinese Art & Craft of Opium*, p. 53.

58 Cf. F. M. Bertholet, *Opium art et histoire d'un rituel perdu*, p. 159.

59 Cf. Caterine Pagani, "Late Ch'ing Dinasty Opium Boxes", in *Arts of Asia*, May-Jun. 1991, Hong Kong, p. 118.

60 Cf. F. M. Bertholet, *Opium art et histoire d'un rituel perdu*, p. 159.

61 *Ibidem*, p. 159.

62 Cf. Steven Martin, *The Art of Opium Antiques,* p. 97.

63 Cerca de 70 x 45 cm. Cf. H. H. Kane, *Opium Smoking in America and China* (Nova Iorque: G. P. Putnam, 1882, pp. 36-37) *apud* Carlos Armero e Ben Rappaport, *The Arts of an Addiction: Qing Dinasty Opium Pipes and Accessories*, p. 116 ou medindo entre 15 a 30 cm. de largura até 60 cm. de comprimento. Cf. Peter Lee, *Opium Culture: The Art & Ritual of the Chinese Tradition*, p. 55.

64 Cf. Peter Lee, *Opium Culture: The Art & Ritual of the Chinese Tradition*, p. 55.

65 Menos comuns devido ao seu peso Cf. F. M. Bertholet, *Opium art et histoire d'un rituel perdu*, p. 174.

66 *Ibidem*, p. 180.

67 Cf. Laura Brown, *L'art de l'opium fumé*, p. 152.

68 Tema auspicioso simbolizando a alegria, o amor e a fortuna. Cf. Terese Tse Bartholomew, *Hidden Meanings in Chinese Art*, p. 41.

69 O nó sem fim simboliza, na arte chinesa o infinito e a longevidade.

70 Para reabastecer o depósito da lamparina.

71 Na bibliografia consultada o maior exemplar media 47,5 x 25,5 x 20 cm. e o menor 23 x 13 x 11 cm.

72 Cf. F. M. Bertholet, *Opium art et histoire d'un rituel perdu*, p. 188.

73 Cujos batentes parecem representar o Sol e a Lua que, na cosmologia chinesa, personificam, respectivamente, o *yang* (princípio masculino) e o *yin* (princípio feminino), Cf. Wolfram Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*, pp. 278 e 193.

74 Esta tem uma grande folga lateral, pelo que não deve ser a original. A gaveta serviria, possivelmente, para guardar objectos tais como agulhas, tesoura e pinça.

75 Dado estas peças terem sido executadas em metal deveriam destinar-se a servir como cinzeiro ou suporte quer de agulhas quer de um fornilho quando ainda quente.

76 Este tipo de decoração é muito idêntico ao de outros exemplares, da mesma tipologia, existentes noutras colecções.

77 O *weiki* é um jogo de estratégia conhecido no Ocidente pela designação japonesa de *go.* Cf. Karl Petit, *Le monde des symbols dans l'art de la Chine*, p. 67.

78 Semelhante a uma cítara com sete cordas de seda o *qin* é um dos mais antigos instrumentos de cordas chineses. Tocado quase exclusivamente a solo, acompanhava não só os recitais poéticos mas também a composição e a meditação. Cf. Karl Petit, *Le monde des symbols dans l'art de la Chine*, pp. 66-67.

79 Cf. Terese Tse Bartholomew, *Hidden Meanings in Chinese Art*, p. 125.

80 *Ibidem*, p. 107.

81 *Ibidem*.

82 Cf. Wolfram Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*, p. 99.

83 Cf. Terese Tse Bartholomew, *Hidden Meanings in Chinese Art*, p. 283. Alguns autores defendem que é a folha de palmeira e não a da artemísia que faz parte dos "Cem tesouros" também chamados "Cem objectos antigos" Cf. Karl Petit, *Le monde des symbols dans l'art de la Chine*, p. 120.

84 *Ibidem*, p. 215.

85 Cf. Wolfram Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life andT hought*, p. 168.

86 Cf. Terese Tse Bartholomew, *Hidden Meanings in Chinese Art*, p. 117.

BIBLIOGRAFIA

Amaro, Ana Maria e Justino, Carlos (coord.). *Estudos sobre a China III.* Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, 2000.

Armero, Carlos e Rappaport, Ben. *The Arts of an Addiction: Qing Dinasty Opium Pipes and Accessories*. Vienna (Virginia): Quadrus Communications, 2005.

Ball, J. Dyer. *Things Chinese or Notes Connected with China*, 5th ed. Xangai/Hong Kong/Singapura: Kelly & Walsh, 1925.

Bartholomew, Terese Tse. *Hidden Meanings in Chinese Art*. São Francisco: Asian Art Museum of San Francisco, 2006.

Bertholet, F. M. *Opium art et histoire d'un rituel perdu*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2007.

Booth, Martin. *Opium: A History*. Nova Iorque: St. Martin's Press, 1996.

Brown, Laura. *L'art de l'opium fumé*. [s.l.], Naga, 2005.

"Chen Weiya", *in* Guangdong Shiwan Ceramics Museum. Online: http://test.swhm.net/News_View_en.asp?NewsID=1024 (08-12-2014,18:00).

Dickie, James. "Opium Lamps: Variations on the Opium Smoking Theme". *Arts of Asia*, Jan.-Feb. 1997, Hong Kong, pp. 71-77.

Dikötter, Frank, Laamann, Lars e Zhou Xun. *Narcotic Culture: A History of Drugs in China*. Londres: University of Chicago Press, 2004.

Eberhard, Wolfram. *A Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1986.

Escohotado Antonio, *Historia General de las Drogas*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.

Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, volume IX, Lisboa e Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, s.d..

Lee, Peter. *Opium Culture: The Art & Ritual of the Chinese Tradition*. Rochester, Vermont: Park Street Press, 2006.

———. *The Big Smoke: The Chinese Art & Craft of Opium*. Banguecoque: Lamplight Books, 1999.

Martin, Steven. *The Art of Opium Antiques.* Chiang Mai: Silkworm Books, 2007.

Pagani, Caterine. "Late Ch'ing Dinasty Opium Boxes". *Arts of Asia*, May-Jun. 1991, Hong Kong, pp. 110-118.

Petit, Karl. *Le monde des symbols dans l'art de la Chine*. Bruxelas: Librairie Grande Muraille, 2003.

Stoltie, Bernard P., "Chinese Paktong: Magic Metal With the Soul of Gold". *Arts of Asia*, Nov-Dec 1992, Hong Kong, pp. 117-124.

Zheng Yangwen. *The Social Life of Opium in China*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Sobre Representação Mimética e *Qixiang*

Discriminando as Artes Pictóricas Chinesas

Giorgio Sinedino*

Para explicar a singularidade da pintura chinesa, é comum partir-se de certos elementos comuns com a arte europeia. Obviamente, a similaridade entre meio e técnica que conecta as duas tradições autoriza utilizarmos conceitos ocidentais de apreciação (traço, colorido, composição, ritmo, etc.) para explicar o desenvolvimento histórico da arte na China.[1] No caso da região de Jiangnan, durante as eras Ming e Qing, em particular, também é plausível utilizarmos o mesmo tipo de história social à pintura chinesa que se tem utilizado recentemente para analisar a arte europeia da Modernidade, *mutatis mutandis.*[2] Não faz menos sentido, ainda, promover uma nova leitura da contribuição das artes pictóricas na Ásia do Leste à luz do seu "significado universal", traindo um viés "orientalista" ou "pós-colonial.[3] Contudo, mesmo que finalmente não produzam generalizações ou juízos de valor etnocêntricos, essas estratégias parecem estar eivadas do mesmo tipo de vício "ocidentalizante" que buscam combater. Não apenas porque se persiste em utilizar ferramentas produzidas pela tradição intelectual europeia, mas também por continuarmos sob o jugo de uma mentalidade tipicamente "ocidental". Ora, a concepção de "desenvolvimento" que medeia a nossa visão de mundo está firmemente estabelecida na experiência ocidental. Ignorá-la, recusá-la, denegá-la, ou universalizá-la por meio de qualquer "relativismo" somente reforça o facto de que esse pensamento crítico, como o conhecemos, é um fruto da história das ideias na Europa, e somente dela.[4].

Num esforço extremo de simplificação, toda a produção "verdadeiramente artística"[5] no Ocidente está voltada para um tipo de representação, definido classicamente com o termo *mimésis*. As duas referências clássicas mais influentes sobre o tema são Platão, nos livros terceiro e décimo da *República,* e Aristóteles, na *Poética*. É muito conhecida a crítica que o primeiro dirige às artes em geral, como meros simulacros das realidades últimas, as quais somente cabem aos homens de vida filosófica conhecer. A crítica de Platão lembra Sócrates que maldizia os rapsodos por se arrogarem conhecedores de arte militar ou de arte náutica, num contexto em que se pretendia fundar todos os conhecimentos "técnicos" nas obras homéricas. Mesmo não produzindo um conhecimento definitivo do que o mundo é, as artes representativas exerciam um papel de mediação entre a inteligência humana e a realidade vivida pelos sentidos. Platão ainda valorizava os efeitos terapêuticos e pedagógicos da música. Aristóteles estendia esse papel curativo da arte às performances trágicas, onde a capacidade artística de "imitação" facultava ao homem um meio para interagir emocionalmente com experiências de terceiros. Nesse sentido, a arte torna-se, plenamente, uma reprodução da vida, uma realidade simulada

* Mestre em História das Ideias pelo Departamento de Filosofia e Religião da Universidade de Pequim, prepara o doutoramento em História da Religião Chinesa na Academia de Filosofia da Universidade Renmin da China. Traduziu e comentou clássicos chineses para a Editora da Universidade Estadual Paulista.

M.A. in History of Chinese Ideas, Peking University (Department of Philosophy); Ph.D. candidate in History of Chinese Religion, Renmin University (Academy of Philosophy). He has translated and commented the Analects *(2012) and Laozi's* Dao De Jing *(to be published in 2016), all published by the Universidade Estadual Paulista Press (Brazil).*