

Orientalismo nas Artes: Revisão do Conceito, Propostas e Adaptações no Brasil

*Orientalism in Arts: Revision of the Concept,
Proposals and Adaptations in Brazil*

Nina Ingrid C. Paschoal*

**Recebido em
15/10/2025**

**Aprovado em
17/12/2025**

*Doutoranda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo. Também mestra, bacharel e licenciada em História pela PUC-SP, e técnica em Museologia pela ETEC/Centro Paula Souza. O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2024/08445-6.
<https://orcid.org/0000-0003-0748-2455>

Como citar:

C. Paschoal, N. I. (2025). Orientalismo nas artes: revisão do conceito, propostas e adaptações no Brasil. *Imagem: Revista de História da Arte*, 7(2), 200-228. <https://doi.org/10.34024/wmbk8r74>

Resumo:

O artigo apresenta uma síntese da literatura sobre o conceito de Orientalismo, sua aplicação nas artes visuais, e discute seu uso no caso de certas pinturas brasileiras. O termo, ao longo do tempo, deixou de se restringir às disciplinas especializadas no estudo do Oriente Médio para assumir o sentido de um discurso eurocêntrico de autoridade colonial. Outras adaptações foram realizadas para tratar também das produções visuais, como a pintura, a gravura e a fotografia, construindo imagens estereotipadas ou reducionistas da cultura oriental, justificando e facilitando a colonização. Trataremos, finalmente, de uma pequena seleção de pinturas Orientalistas brasileiras, evidenciando tanto suas convergências com a tradição europeia quanto suas especificidades, o que também demanda adaptações conceituais. Esta análise de caso também inclui uma comparação destas produções com o Indianismo brasileiro, outra temática relevante na construção de alteridade no país, sobretudo no contexto da formação de uma identidade nacional no século XIX.

Palavras-chave:

Orientalismo

Orientalismo nas artes

Representação

Abstract:

The article presents a summary of the literature on the concept of Orientalism, its application to the visual arts, and discusses its use in the case of certain Brazilian paintings. Over time, the term has shifted from being strictly applied to disciplines specialized in the study of the Middle East to assuming the meaning of a Eurocentric discourse of colonial authority. Other adaptations were made to also address visual productions, such as painting, engraving, and photography, shaping stereotypical or reductionist images of Oriental culture, justifying and helping colonization. Finally, we will look at a small selection of Brazilian Orientalist paintings, highlighting both their convergences with the European tradition and their specificities, which also require conceptual adaptations. This analysis also includes a comparison of these productions with Brazilian Indianism, another relevant subject in the construction of otherness in the country, especially within the context of the establishment of a national identity in the 19th century.

Keywords:

Orientalism

Orientalism in arts

Representation

Orientalismo nas Artes: Revisão do Conceito, Propostas e Adaptações no Brasil

Breve histórico:

No final do século XVIII, o interesse do “Ocidente” pelo “Oriente” teve um novo apogeu, avolumado por questões estratégicas e militares que chocavam as principais potências europeias uma contra a outra – em outras palavras, a Inglaterra contra a França. Em 1798 Napoleão Bonaparte, então novo imperador francês pós-revolução, dá a largada ao processo colonial do Oriente. Chega em maio na cidade de Alexandria, porto importantíssimo para o controle do Egito e dos territórios adjacentes a ele. Essa foi “a primeira grande incursão de uma potência europeia num país central do mundo muçulmano, e o primeiro contato de seus habitantes com um novo tipo de poder militar e as rivalidades dos grandes estados europeus” (Hourani, 2006, p. 269).

Do ponto de vista europeu, a investida tinha cunho de *mission civilisatrice*; ou seja, era baseada também em um aspecto cultural, fundamentado na máxima de tomar o governo e o território para, então, levar para lá o progresso e civilização, atributos intrínsecos um ao outro (Maxwell, 2000, p. 7). Os franceses, modernos, políticos, carregariam o “fardo” de educar e ilustrar aqueles que ainda estavam na obscuridade do despotismo, e no limite da barbárie e selvageria. Do ponto de vista oriental, “o colonizador europeu do século XIX pregou esse humanismo iluminista aos colonizados e, ao mesmo tempo, o negou na prática” (Chakrabarty, 2000, p. 4).

A França de Napoleão iria ao Egito objetivando “ensinar e aprender”: ensinar os meios para o desenvolvimento dos nativos (ciência, medicina e tecnologia) e aprender sobre esta terra quase desconhecida para a Europa (Sampaio, 2009, p. 126). Isso salientava uma ideia de benevolência europeia para seu próprio povo baseado na sua relação com os “outros”. Ou seja, “não somente melhoraria os padrões de vida europeus, mas também melhoraria os muitos povos não-europeus por disseminar valores ocidentais e saberes tecnológicos ao redor do globo” (Maxwell, 2000, p. 7).

Já na primeira incursão de Bonaparte ao Egito foram levados pelo menos 160 membros¹ da elite cultural e intelectual francesa para ajudá-lo a mapear, compreender e estudar o território. Isso, em alguma medida, também facilitaria

¹ Há divergência sobre a quantia exata. Aqui me baseio em Englund, 2005, p. 106.

a colonização e o domínio. Chamados de *savants*, estes homens ajudariam a administrar o Egito e o Oriente por terem conhecimento especializado acerca dele. A burocracia colonial estendia seus tentáculos também sobre o passado: através de cooptação dos governos locais, trocando maquinário industrial, conseguia que houvesse autorização para a retirada de parte dos bens encontrados nas escavações (Felix, 2021, p. 4).

Com as invasões, a cultura material relativa às eras do Antigo Egito foi espoliada e passou a circular como objetos curiosos e artísticos por todo o globo, chegando pelas mãos de *savants*, arqueólogos, *marchands*, antiquários, colecionadores, comerciantes etc. Especialmente durante o século XIX, estes objetos vindos do antigo Egito foram fundamentais para a formação das coleções estatais ou particulares das recém-formadas nações europeias, recheando museus, gabinetes e arquivos. Assim, a história e os monumentos do Antigo Egito passam também a ser mobilizados como partes das “tradições inventadas” (Hobsbawm; Ranger, 1997, pp.9-10) europeias; ou seja, de tal repertório erigido para construir uma noção de identidade unificada, especialmente na formação do imperialismo e da solidificação dos Estados nacionais.

Assumindo que há uma relação íntima e inextricável entre saber e poder, conforme já demonstrado por Michel Foucault (2021), o trabalho intelectual estava, como sempre está comprometido com a perpetuação ou com a dissidência política. Para ele, assim como outros teóricos do poder, como Stuart Hall (2016) e o próprio Edward Said (1996; 2011), o conhecimento é uma forma de afirmá-lo e alimentá-lo. Assim sendo, na colonização do Egito o trabalho intelectual feito pelos *savants* era uma das bases mais importantes. É nesse contexto, sob essas bases e com esses profissionais, que Edward Said situa o início do que chama de *Orientalismo*, definido como

[...] um modo de discurso, com o apoio de instituições, vocabulário, erudição, imagística, doutrina e até burocracias e estilos coloniais. [...] É um estilo de pensamento baseado em uma distinção ontológica e epistemológica feita entre “o Oriente” e (a maior parte do tempo) “o Ocidente”. [...] Sem examinar o orientalismo como um discurso, não se pode entender a disciplina enormemente sistemática por meio da qual a cultura europeia conseguiu administrar – e até produzir – o Oriente política, sociológica, ideológica, científica e imaginativamente durante o período pós-Iluminismo. (Said, 1996, p. 14-15).

Lisa Lowe concorda que o orientalismo é a “a tradição do interesse literário e acadêmico ocidental por países e povos do Oriente” (1991, p. 7).

Contudo, essa acepção saidiana para o conceito já tem sido muito criticada e revista, especialmente por tratar do tema do discurso como se ele constituísse uma dicotomia binária, na qual também não interferem gênero² e classe³, apenas Oriente x Ocidente. Outro ponto cego reiteradamente apontado na obra de Said é o de que, ao criticar a visão eurocêntrica sobre o Oriente, se assume uma posição de que o Ocidente é também um bloco único e sem especificidades. Ainda, ao tratar invariavelmente da categoria de Oriente, Said não deixaria de também essencializa-lo, ainda que com características diferentes daquelas feitas pela representação ocidental⁴.

Para os interesses desse trabalho, focado nas artes visuais, Said também não bastaria, já que ele não trata propriamente de análises de linguagens como a fotografia, a gravura e a pintura – apesar de afirmar que estes também se impregnam com o discurso orientalista. Como veremos adiante, “[...] os vínculos entre a dominação colonial e a produção estética eram mais do que apenas benignos e circunstanciais, eram constitutivos de maneiras fundamentais. [...]” (Benjamin, 2003, p. 5).

Porém, é necessário frisar que, apesar de rebatida e remodelada, a visão de Said e seu caráter inaugural não foi ainda completamente superada. De algum modo, essas demais leituras sobre o tema do orientalismo geralmente são, em maior ou menor medida, influenciadas por seu trabalho e continuam compreendendo o conceito como, principalmente, uma forma de discurso.

Aplicações do conceito para as artes

Um braço importante do orientalismo foi realizado por meio das representações visuais, especialmente a pintura e a fotografia. A arte, como criação humana – portanto intencional e, conseqüentemente, política – foi impregnada do conteúdo dos discursos orientalistas, o que transformou tanto a prática quanto o consumo, e ainda a circulação de obras e artistas. Ela é culturalmente inserida e formada. Não há como negar, ignorar ou retirar o efeito prático que o colonialismo no Oriente

2 Cf. Kabbani 1986; Lewis, 1996; Yegenoglu, 1998.

3 Cf. Ahmad, 1992.

4 Cf. Al-Azm, 2000; Varisco, 2007.

porque, sem ele, provavelmente ele também não seria um tema de “interesse histórico” permitindo essas “qualidades estéticas”. A análise de obras de arte Orientalistas ou de conteúdo orientalista deve levar em conta esse histórico, para além dos aspectos formais e de composição, de seu mérito técnico ou “beleza”.

O termo *Orientalismo* também serve para categorizar certa produção artística que tinha o Oriente como tema, produzida sobretudo nos séculos XVIII e XIX, mas também até meados do século XX. A palavra é utilizada já na época por parte de artistas e crítica para identificar o conteúdo do qual as obras tratavam, mais do que seu estilo.

Walter B. Denny (1983, p. 266) indica haver três grandes nichos para o Orientalismo artístico no século XIX. A primeira seria o de “relatório” (*rapportage*), que deveria ser acurado de acordo com o que era visto de fato nas viagens artísticas e coloniais ao Oriente, sem livre criação ou inspiração. O “político” (*political*) teria uma conotação religiosa ou, obviamente, política, muitas das vezes carregando um discurso anti-islâmico e, portanto, elogioso à história cristã e bíblica que tem o Oriente como cenário. E, por fim, o “exótico” (*exoticism*), emocionalmente inclinado, voyeurista e atraído pelas construções femininas de docilidade, sensualidade e disponibilidade das “garotas que moram ao lado” (*girl next door*).

O Orientalismo, portanto, indica o tema da imagem, mas não necessariamente implica uma crítica à estrutura discursiva subjacente. Não foi um gênero ou movimento organizado e unificado na História da Arte, mas sim um repertório temático utilizado em vários estilos, técnicas, escolas e suportes. John M. Mackenzie, crítico de Said, define o Orientalismo como “temas predominantemente vindos do Oriente Médio e Norte da África. [...] abrangendo trabalhos que tem inspiração oriental” (1995, p. XIII).

Chamamos de Orientalismo, no contexto das artes visuais, não uma escola ou movimento específico ou delimitado: “a centralidade de conceitos como movimento, estilo e período para os discursos da História da Arte nos embosca em debates circulares sobre credibilidade, origem e assincronismo” (Cardoso, 2002). Como já exposto, nestes suportes, notamos o Orientalismo como um repertório temático comum a diversos estilos, temático, transnacional, que compreende esferas estéticas e políticas, criando um específico modo de ver no qual o Oriente é representado senão por um punhado de metonímias e chavões.

Ele está diretamente ligado ao ideário do Romantismo característico do século XIX e mesmo à chamada “pintura de história”, que carrega uma carga de

idealização, fantasia, subjetividade, narrativas emocionais e elogio ao estado de natureza como contraponto à modernidade industrial, urbana e burguesa. A busca por uma “fuga” que vá para outro tempo e espaço encontra eco com aquela recém aproximação, por via da colonização, com o Oriente.

Outro ponto importante é a ideia de “pitoresco”, igualmente ligada ao cenário de dominação *versus* contemplação da natureza, ameaçada pelas revoluções. Os artistas, românticos e pitorescos por estilo e Orientalistas por temática, buscavam nesse repertório tanto a alteridade radical quanto a liberdade estética que fosse mais além das convenções acadêmicas, especialmente na representação do corpo humano.

Então, o Orientalismo não foi uma escola artística, nem da pintura, nem da fotografia, nem um único movimento organizado, mas sim um tema, um assunto recorrente e um modo de representação que frisa a diferença e a alteridade, criando “outros” em relação ao que pinta, fotografa e observa. Esse discurso visual está em composições de diversas naturezas, correntes artísticas e suportes (Paschoal, 2022, p. 210), e, como discurso, comunica valores.

As representações Orientalistas, assim, expressavam não apenas uma curiosidade etnográfica, mas também os desejos, ansiedades e necessidades liberais do Ocidente, criando e retroalimentando o imaginário colonial. Essas imagens inventam e comunicam um determinado modo de ver o Oriente, com citação e reelaboração de estereótipos, arquétipos, metáforas e metonímias que sintetizavam os espaços geográficos e identidades das mais diversas. Criaram e perpetuaram uma série de alegorias politicamente intencionadas sobre o Oriente e os orientais, retroalimentando um imaginário que marcava uma alteridade hierárquica.

Segundo Roger Benjamin, algumas instituições foram determinantes para cristalizar esse termo aplicado à pintura. É o caso da Sociedade de Pintores Franceses Orientalistas, criada em 1893. “A Sociedade era como uma ala de desenvolvimento de propaganda visual do Ministério das Colônias [...] [que] realizou encomendas aos artistas da Sociedade e fez do exótico uma atração paga e uma forma de propaganda” (2003, pp. 6-7). Mas o Orientalismo não coube somente à essa linguagem, já que os mesmos artistas, não raro, também criavam em outras técnicas (Mackenzie, 1996, p. XVI).

Quando utilizamos do conceito de Orientalismo para uma análise do discurso proferido por meio das artes visuais, fazemos uma adaptação, uma vez que originalmente foi criado para a literatura e documentação. O primeiro uso para

as artes foi feito por Linda Nochlin ainda em 1989, no seu capítulo “*The imaginary Orient*”. Para ela, as maiores chaves do “Orientalismo orientalista” são o “efeito de realidade” que as obras provocam por sua acuidade visual, mas dotadas de caráter de fantasia que supera o que pretensamente seria etnográfico, a construção do Oriente como pitoresco, natural e atemporal, e o voyeurismo masculino do olhar do espectador.

Essas mesmas fórmulas da pintura vão ser retomadas na fotografia, ainda mais efetiva no seu “efeito de realidade”. O daguerreótipo possuiu, tão logo criado, uma relação notável com a colonização egípcia. No discurso de François Arago, secretário da Academia de Ciências francesa, realizado para divulgar e anunciar a compra da primeira patente fotográfica pelo Estado, ele lamenta que este ainda não existia em 1798, durante a Campanha do Egito. Salientou o quanto seu uso seria importante para “copiar os milhões e milhões de hieróglifos que cobrem os grandes monumentos”⁵, e que poderia facilitar o trabalho dos *savants* e egiptólogos, trabalho esse vinculado ao domínio colonial.

Jean-Marcel Humbert (2017), provavelmente o maior estudioso do tema, afirma que a egiptomania está às margens do Orientalismo, e se dá justamente pela reutilização dos temas do Egito Antigo pelas linguagens da arte, na arquitetura, pintura, escultura e outros objetos decorativos, em uma reapropriação moderna que leva certas doses Egiptologia para o domínio do gosto popular. Orientalismo e Egiptomania têm sido discutidos de forma crítica pela academia desde o despontar dos estudos culturais e pós-coloniais, demonstrando a profunda relação que possuem com o projeto imperialista que era erigido pela Europa nos anos de 1800.

A fotografia pode ser “Orientalista” na medida em que faz parte do mesmo sistema de representações racializado e politicamente implicado do Oriente, tendo influência na formação de um certo imaginário do espaço e da gente oriental que coaduna com os propósitos coloniais. E, enquanto objetos, as fotografias também exercem agência no que Deborah Poole (2000) chama de “economia visual de imagens coloniais”. Ou seja, as imagens são partes constituintes de redes sociais e econômicas globais organizadas em torno da produção, circulação, consumo e posse delas. Estas redes implicam três níveis:

Primeiro, deve haver uma organização da produção que compreenda tanto aos indivíduos como as tecnologias que produzem imagens [...]. O segundo nível

5 O discurso é chamado de “Rapport de M. Arago sur le daguerreotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août. 1839”.

de organização econômica implica a circulação de mercadorias ou, neste caso, de imagens-objetos visuais. [...] o terceiro e último nível sobre o qual se deve avaliar uma economia da visão: os sistemas culturais e discursivos através dos quais as imagens gráficas são apreciadas, interpretadas, e designadas com valor histórico, científico e estético. (Poole, 2000, p. 19)

Ali Behdad informa que, nesse processo de criação de obras de arte orientalistas, as relações estéticas estão em paridade com as econômicas, culturais e políticas. A fotografia (2016, p. 13), cuidadosamente organizada, buscava retratar as atividades “exóticas” do Oriente. Classificá-las em uma chave conceitual e como partes de um repertório maior, o Orientalismo, implica também identificar quais escolhas, elementos e intenções fizeram com que tais discursos sejam veiculados por meio delas.

É possível dizer que, com a invenção e rápida assimilação da fotografia, o Orientalismo, apoiado em diversas linguagens e com uma importante característica de intermedialidade, se consolida verdadeiramente como cultura visual, para além da literária e da própria política colonial. Por essa espécie de autocitação, a visualidade Orientalista ganha um tom de veracidade, amparado pela própria repetição e assimilação de imagens, as quais são, como veremos, muitas das vezes baseadas em clichés, estereótipos ou noções científicistas sobre a ideia de “raça” – com clara influência da antropologia.

Por cultura visual, entendemos os “eventos visuais em que o consumidor procura informação, significado ou prazer em uma interface com uma tecnologia visual” (Mirzoeff, 1998), levando em conta a forma de criação dessas imagens, sua recepção e seus componentes formais. Trata-se da circulação de modelos e repertórios visuais em distintos locais e em diversos suportes artísticos, agenciados para produzir e reproduzir as relações de poder colonial e imperial da época.

A partir do exposto, é necessário diferenciar a categorização de uma obra de arte como Orientalista, do conceito de orientalismo de Said, como metodologia de identificação de um determinado discurso. Esses dois elementos podem ou não andar juntos. Aqui aproveito para traçar uma distinção entre *Orientalismo* e *orientalismo*, com ou sem inicial maiúscula. Ao longo do trabalho, assim como em boa parte da bibliografia que se detém sobre esse conceito, o termo grafado com a inicial maiúscula se refere mormente ao livro de Edward Said, enquanto a minúscula é usada em todos os demais casos, especialmente quando tratando de caracterizar um discurso – feito por qualquer via e suporte – ou sujeito como

orientalistas, enquanto atributo ou qualidade.

Contudo, sempre que tratar do caso das artes visuais, opto por também utilizar a letra maiúscula, assim como outros “ismos” da arte são grafados. Isso se repete no caso dos adjetivos *Orientalista* e *orientalista*. Com essa opção, busco afirmar que essa categoria de arte, sim, existe, não menor do que outras. Posiciono-a como uma corrente de pensamento e estética que tem sua própria lógica, e um lugar dentro da História da Arte e que, como tal, deve ser reconhecida, estudada em profundidade e, também, criticada.

A utilização do conceito se dá para deslindar os efeitos que a imagem tem em outros âmbitos além dos estéticos. Nem toda produção artística se encaixa na categoria de Orientalismo como repertório visual alinhado a um cânone e vinculado às Belas Artes, e mesmo assim pode ser lida como *orientalista* caso comunique um determinado juízo de valor sobre o Oriente a partir daqueles mesmos clichês citados. Quaisquer suportes e mídias podem reproduzir, de modo consciente ou não, as mesmas construções simbólicas criticadas por Said.

Assim, o orientalismo como conceito crítico funciona como uma ferramenta, uma metodologia de análise do discurso, uma categoria capaz de revelar como determinadas imagens e discursos contribuem para a manutenção de uma ordem simbólica desigual. E isso pode se dar mesmo em produções que não tenham abertamente o repertório visual clássico, os estereótipos, do Orientalismo artístico.

Outro ponto em que nos distinguimos das premissas de Said é no fato de que as análises sobre artes visuais não deveriam considerar essa “linguagem” do orientalismo apenas do ponto de vista ocidental (Çelik, 2002, p. 35). Mackenzie (1996) também reforça o Orientalismo como se fosse via de mão única: “o interesse não é com artefatos orientais genuínos transmitidos ao Ocidente, mas com seus reflexos e reapropriações na arte ocidental” (p. XIII). Essa é uma perspectiva de que discordamos.

Contextos, signos e significados de práticas orientais podem e devem ser retomados para reinscrevê-los na historiografia que, justamente com uso do orientalismo, os apagou. Nesse sentido, usamos a ideia de zona de contato, conforme proposta por Mary Louise Pratt (1999), aplicada às artes, já que elas encerram uma ampla gama de relações de poder, complexidades e engajamentos interculturais (Oliveira, 2023, p. 14), transnacionais e sujeitos com formas distintas de resistência.

Segundo Arlene Clemesha, a recusa de compreender o orientalismo como uma única disciplina ou forma de pensar, que condensa toda uma gama de saberes sobre o Oriente Médio, abre espaço para que se repense a abordagem humanística:

Na realidade, [...] o que há são as disciplinas de linguística, filosofia, história, antropologia, etnologia, sociologia, e assim por diante, que deveriam abrir-se ao estudo de todos os povos (além de dialogar entre si). As disciplinas humanistas deveriam, inclusive, reconsiderar seus pressupostos teóricos à luz da inclusão desses povos em seus sistemas de explicação do mundo. (Clemesha, 2010, p. 91)

Outra crítica comum à obra de Said e sua definição de orientalismo é a de que, ainda que o conhecimento produzido pelas disciplinas orientalistas tenha sido mais ou menos implicado no processo colonial, ele não deixa de ser conhecimento. Haveria, então, um “amor pelo saber” que move o intelectual para além das finalidades políticas⁶.

Contudo, em nosso ver, deve ser, necessariamente, parte do objetivo e viés investigativo, teórico e metodológico frisar o grande histórico de exploração colonial, imperialista e capitalista, que – visual e politicamente – buscou achatar e esvaziar características específicas de cada local e grupo, construindo um certo padrão de representação que ignora particularidades. Ou, quando as usa, é de modo exotificado e objetificado. Assim o conceito de orientalismo é usado com criticidade e especificidade.

Jill Beaulieu e Mary Roberts (2002) também apontam caminhos inovadores para tratar das coleções orientalistas, bem como a reapropriação que os próprios árabes fizeram dos temas e técnicas ocidentais. Desse modo, além de inseri-los dentro dos livros de História da Arte, permite-se o contraponto ao cânone uma vez que se examina o Orientalismo nas margens, questionando suposições arraigadas sobre os parâmetros e limites dessa mesma cultura visual.

Nesse sentido, outra proposta importante é a de situar os “orientalismos”. Deve-se abordar o orientalismo junto das formas e locais de sua apropriação, visto que ele foi um movimento de ampla circulação, repleto de transferências e adaptações, sendo (re)produzido com distintas características que também são refeitas a partir de cores e traços regionais. O caráter transcultural e intercultural é parte inerente do Orientalismo como repertório discursivo, estético e visual, e deve

6 Cf. Irwin, 2006; Halliday, 1993.

também ser levado em conta na análise das produções, expandido os parâmetros de análise (Beaulieu; Roberts, 2002).

Desse modo, a Europa não toma o centro da narrativa ou da produção do discurso. Ela é, como diria Dipesh Chakrabarty, “provincializada”, tomada como parte e não o todo:

O pensamento europeu é simultaneamente indispensável e inadequado para nos ajudar a refletir sobre as experiências da modernidade política nas nações não ocidentais, e provincializar a Europa torna-se a tarefa de explorar a forma como este pensamento - que é agora a herança de todos e que nos afeta a todos - pode ser renovado a partir das margens e para as margens (Chakrabarty, 2000, p. 17).

Aqui, a crítica do eurocentrismo deve ser compreendida tanto como uma forma de citar as muitas outras visualidades que reproduzem e dão sentido à hegemonia da Europa, quanto de tratar da teoria artístico-visual escrita, que privilegiou por séculos os aspectos, experiências e movimentos puramente europeus.

Veremos, a seguir, como o Romantismo europeu ganha contornos e adaptações específicas no Brasil, as quais também podem ser lidas como reinterpretações do orientalismo. Ainda, vamos aprofundar essa discussão conceitual para a especificidade de nosso país. Além de ampliar o mapa de onde e para onde o Orientalismo flui, para Ali Behdad (2016, p. 9), as análises locais são importantes no sentido de expor os silêncios formalistas e tendências convencionais eurocêntricas da História da Arte. Assim, se frisa um caráter multidirecional das relações políticas, culturais e estéticas.

Orientalismo à brasileira

O discurso proferido pela via imagética é intencionalmente criado, consciente de estar inserido em um sistema de signos já utilizados pela rede artística durante o período específico do século XIX que, ademais da questão estética, é indivisivelmente ligado à experiência colonial do Oriente, iniciada pela invasão do Egito pela França. Essa ideia também contrapõe, em parte, o maniqueísmo muitas vezes associado ao orientalismo saidiano. Tais signos e significados acabam sendo exatamente as zonas de contato que interligam as expectativas, a necessidade de

registro e modos de arte ocidentais com ícones visuais orientais, atualizando os modos de representação, o consumo de arte, e os significados e imaginário a ela atrelados.

A aproximação do orientalismo com o Brasil, todavia, não é meramente conceitual. É necessário também discutir a própria definição de orientalismo, *como e se* ela pode ser aplicada da mesma maneira quando se analisam obras feitas fora das grandes potências europeias que dominaram o Oriente até meados do século XX⁷. Desse modo, refletindo sobre o significado de orientalismo e sua ligação com tais relações de poder assimétricas, isso nos leva aos questionamentos: qual é o seu limite? O Brasil tem parte nele? “Seria possível (ou mesmo coerente) essencializações de viés orientalistas surgirem a partir de centros “não colonialistas” (ou ao menos não colonialistas segundo o modelo europeu moderno/contemporâneo)?” (Souza, 2022, p. 92).

Algumas das produções mais recentes sobre o tema respondem ao orientalismo desde a América Latina. Nelas, algumas características devem ser notadas:

a) a capacidade das elites sul-americanas de representarem um Oriente diferente daquele das elites europeias, b) para isso, essas elites estabeleciam contatos diretos com algumas regiões orientais (o Magrebe, o Oriente Médio, a Índia ou a Ásia distante) para alimentar suas próprias reflexões, e c) a procura, nesse Oriente, de modelos políticos diferentes dos do Ocidente ou, mais precisamente, a investigação nas tradições orientais de elementos que permitam imaginar outras formas de modernidade finissecular (Gasquet, 2015, p. 78).

As primeiras adaptações do conceito que mencionaremos são a de “orientalismo latino-americano” (2012a) e “orientalismo periférico” (2017), ambas descritas por Hernan Taboada. Seu recorte se atém, temporalmente, à colonização, geograficamente à América espanhola e, nas fontes, às escritas. As percepções recolhidas vêm, mormente, de relatos de viagens de latino-americanos aos países do Oriente Médio e vice-versa, envolvendo uma ideia europeia pré-concebida do que seriam tais territórios, mas recebendo reflexos locais. Ambos os conceitos respondem a contornos específicos ligados à reprodução de valores europeus fora

7 Denny (1983) situa o ano de 1948 como um marco “final” para esse tipo de representação orientalista dos fins do século XVIII e se estendendo por todo o XIX.

das metrópoles, dotados de certa mediação das imigrações – forçadas ou não – de muçulmanos e orientais para a América. Ele ainda dá destaque às teorias de contato entre Ásia e América nas épocas pré-colombianas e pré-cabralinas, salientando a possibilidade de que haja influência e troca cultural entre povos que não tenham sido mediadas pela Europa ou pelas práticas coloniais.

Essa interpretação condiz, em parte, com a de Gilberto Freyre, o mais importante sociólogo brasileiro, que anuncia em muitas de suas obras a herança “moura” que o Brasil recebeu desde sua colonização devido à já assimilação de aspectos orientais com a própria cultura portuguesa. Em sua concepção de “democracia racial” – termo que envelheceu muito mal – já estavam inclusas a influência árabe e judaica sefardita. Desse modo, seria inseparável da própria presença lusa certa herança oriental.

O raciocínio de Freyre de que os colonos portugueses, a maior parte dos quais eram racial e culturalmente misturados com moçárabes, constituíam uma das três raças que se misturaram para formar a sociedade brasileira implica que os elementos árabes e mouros já estavam incorporados no Brasil muito antes do início da imigração árabe para o país, no final do século XIX. (Hassan, 2024, p. 10)

O ideário freyreano é um dos temas mais estudados – senão o maior – quando se trata de orientalismo no Brasil ou em língua portuguesa⁸. Portanto, isso também significa que estão centrados no período colonial, relegando outras temporalidades – como o Império e mesmo a contemporaneidade – à margem das análises. Robert Stam e Ella Shohat (2014) chamam essa abordagem de “orientalismo tropical”.

Aqui, especialmente para o caso das artes visuais, é necessário focar no Segundo Reinado como momento de inauguração do orientalismo no Brasil. Principalmente a presença do Egito na construção da identidade nacional foi constante, inclusive em certo tom egiptomaníaco – ou seja, de reapropriação não necessariamente científica, mas artística e de maior liberdade – por meio da coleção do Museu Nacional e viagens de d. Pedro II ao Oriente. Além disso, ao final dos anos de 1870, o império brasileiro firma um acordo de amizade⁹ que

8 Sobre o tema, são exemplos os trabalhos de: Bastos, 2001; Castelo, 2008; Dias, 2007; Isfahani-Hammond, 2008; Oliveira, 2015; Silva, 2011.

9 Decreto n. 2.268, de 2 de outubro de 1858. Promulga o Tratado de amizade, comércio e navegação entre o Império do Brasil e o Império Otomano.

viabilizaria o comércio direto das sacas de café, além de um enorme contingente de imigrantes chegando ao Brasil vindos, principalmente, do Líbano e Síria, com passaporte otomano.

O imperador teve grande responsabilidade na forma com que o Oriente foi entendido pela sociedade (Dazzi, 2020, p. 262) e introduzindo, ao menos parcialmente, os temas da egiptologia, da egiptomania e do orientalismo no país. Adriano Mafra e Christianne Stallaert (2016) chamam a sua versão de “orientalismo crioulo”, no qual estariam contidas tanto concepções intelectuais – mais ligadas ao lastro de Said – quanto outras ontológicas – relativas ao histórico ibérico de colonização do Brasil. Eles reforçam que não é possível analisarmos a interpretação ou interesse de d. Pedro II no orientalismo a partir do mesmo molde usado aos burocratas e imperialistas das potências europeias, pois, ainda que o Brasil fosse também um império, ele era diametralmente diferente dos europeus, pelo menos no expansionismo e aparatos militares.

Nesse sentido, Waïl Hassan (2024a; 2024b) concorda: para ele, o Brasil assume uma posição “ternária”, triangular entre a Europa e o Oriente, já que se aproxima de cada de formas, com finalidades, e em momentos distintos. Jill Beaulieu e Mary Roberts (2002) também falam na triangulação como estratégia de análise das obras Orientalistas, assim determinando uma posição dentro do sistema e, ele inserido, oferecendo a possibilidade de múltiplas leituras no campo da História.

Sendo assim, se, por um lado, há inegável influência mourisca que chega no Brasil com a colonização portuguesa, por outro, as elites brasileiras sempre buscaram filiação intelectual e política com as potências do Ocidente – antes, França e Inglaterra e, hoje, Estados Unidos. Desse modo, o Brasil tem dois “outros” para agenciar.

No orientalismo ternário, a dicotomia Oriente/Ocidente cruza-se com a distinção Norte/Sul, que separa o Brasil, a América Latina e o que costumava ser chamado de Terceiro Mundo como um todo (agora denominado Sul Global) da Europa Ocidental e dos Estados Unidos. [...] O “Oriente” entra na equação da identidade na América Latina como uma terceira dimensão que fornece uma fração mais ampla e ambivalente do discurso colonial, importado para atender às necessidades locais. Mas o Oriente também serve como uma espécie de aliado cultural e/ou político quando escritores e políticos latino-americanos buscam resistir às normas euro-americanas. (Hassan, 2024a, p.

20-1)

D. Pedro II, educado aos moldes franceses, mas também estudioso do árabe e do hebreu, agiu justamente nessa via ternária, estabelecendo as primeiras relações diplomáticas com o Oriente ao mesmo tempo em que incentivava a representação orientalista na pintura. Ele foi responsável por encomenda de diversas obras Orientalistas para os seus pintores favoritos, e se torna o vetor por onde o Brasil tem acesso a um conhecimento – seja aquele vindo do imaginário ou o da ciência – sobre o Oriente. A Academia de Belas Artes foi engrandecida durante seu governo através de solicitações como essas e para formação de uma estrutura visual para a história nacional que ele buscava erigir. Mas, “essas obras apresentavam uma idealização da paisagem e da população, coerente com o olhar de quem descreve de longe, sem contato com a realidade” (Schwarcz, 1998).

Em meados do XIX, se escolhe as figuras nativas como representativas desse ideário, dotadas agora de uma dose de romantismo épico que sustentaria a ufanía e orgulho brasileiro, situando o país em um destino de sucessos, de progresso e amparado em suas boas raízes (Schwarcz, 1998). Como aparência condensadora da ideia de típico e nacional, o indígena – ainda que não incluído devidamente em políticas públicas – passava a ser a personalidade idealizada e explorada extensamente, pelas mais diversas disciplinas do saber, das artes, e mesmo da composição de certa mitologia.

Segundo Alcida Ramos, “o índio como espelho, quase sempre invertido, representa uma das metáforas mais presentes e persuasivas no campo interétnico. Em outras palavras, o Indigenismo está para as Américas como o Orientalismo está para o Ocidente” (2012, p. 28), o que aproximaria os dois enquanto “ideologias sobre diferenças culturais”, além de serem ambos profundamente apoiados em um certo programa visual que torna tangíveis e verossímeis bordões, estereótipos e discursos atrelados a uma construção de identidade baseada na diferença e na – pretensa – superioridade.

Portanto, se para franceses, ingleses, belgas, alemães etc., o “outro” estava no além-mar, no Brasil, o outro estava no interior do território, em suas “incontáveis florestas”. E é este, quiçá, um dos “caminhos” que faz com que seja possível a aproximação entre o indigenismo e o Orientalismo, e que faz com que expoentes da História do Brasil de meados do século XIX (Souza, 2022, p. 96).

A forma como o nativo brasileiro foi construído, no despontar do nacionalismo, como um “outro” amparado por um ideário romântico, exótico e pitoresco, a quem foram incutidas características de “infância”, violência pela inocência, incapacidade de autogoverno, são semelhantes ao estereótipo desconstruído por Edward Said (1996) quando trata do discurso orientalista.

“No caso brasileiro, o “outro” era justamente o conjunto das repúblicas americanas” (Sochaczewski, 2017, p. 66), ou seja, o nativo e o crioulo. Arlindo Souza também destaca o aspecto “vacilante” que ambas as construções – sobre indígena e orientais – teriam, em uma ambiguidade (2022, p. 97). A “infância” a que pertencem os dois grupos seria uma constatação não necessariamente carregada de elementos pejorativos, mas românticos, idealizados, mas ainda sem qualquer agência direta dos sujeitos sobre suas vidas, organização política e representações.

A aproximação da figura oriental com a indígena, também ganhou referência estética, especialmente no âmbito da pintura histórica, neoclássica e romântica, movimentos próprios do fim do século XVIII e que se alargaram por todo o XIX, especialmente após as conquistas imperialistas e coloniais do interim. No âmbito das artes visuais, especialmente no que tange à pintura, as construções imagéticas possuem algumas semelhanças e repetições, ensejadas pelas formações das Academias de Belas Artes, seja na Europa ou no Brasil, e pela circulação de modelos ligados ao Orientalismo discursivo e visual. As representações com certa languidez despreocupada, a excessiva presença da natureza animalesca, que carrega um misto de fascínio com temor, a disponibilidade e nudez femininas e a selvageria domada pelo homem branco são exibidas em ambas as temáticas.

Se em nosso país, o tema idílico de mote para o Romantismo é a figura do indígena – especialmente da mulher –, na Europa pós invasão francesa ao Egito, será o harém de odaliscas. Ambos carregam não apenas uma retórica visual amparada na formulação de certo contraste com a vida burguesa, mas também no reforço de papéis de gênero e da diferença com a vida “civilizada”. Esse oriente idílico e fruto conjunto entre imaginário e colonização permitia usos diferenciados da cor, além de enfoques de luz mais difusos. Para Camila Dazzi, “o modo como o artista trata a paisagem oriental parece qualificá-lo a retratar a natureza brasileira” (2020, pp. 265-266).

Tendo se tornado muito popular desde o início da colonização francesa no Egito, as cenas Orientalistas ganharam alguns nomes da pintura brasileira como adeptos. Além da uma produção espontânea de alguns artistas, especialmente

aqueles com mais contato com as escolas e modelos europeus, d. Pedro II também agenciou – direta e indiretamente – a produção de obras dessa temática. Vejamos duas pinturas como exemplo para comparação entre as construções visuais, amparadas em discursos políticos e coloniais, de indígenas e orientais.



Figura 1: Orientalismo: *A grande odalisca*, Jean-Dominique Ingres (1814). Óleo sobre tela. Museu do Louvre. 91 x 162 cm.

Fonte: Wikimedia Commons

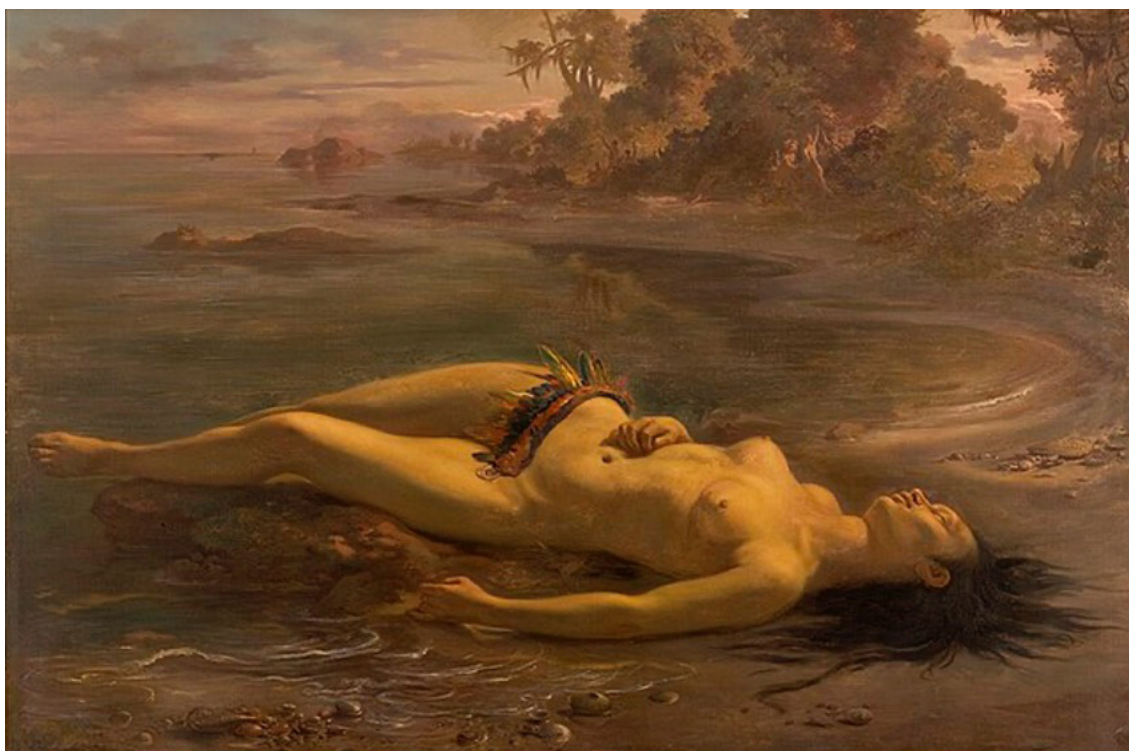


Figura 2: Indianismo: *Moema*, Victor Meirelles (1886). Óleo sobre tela. MASP. 130 x 196 cm.

Fonte: MASP Google Arts & Culture

Mulheres nuas, em repouso, em primeiro plano imagético, com seus corpos delineados, magros e languídos, em forma de S pouco anatômicos. Odalisca e indígena estão, em alguma medida, disponíveis ao olhar e escrutínio de quem as observa de fora. Se Meirelles cita o poema épico “*Caramuru*”, Ingres cita os inúmeros relatos de viagem ao Oriente. Neles, a figura feminina é explorada à exaustão, dando um tom quase pornográfico aos relatos, associando-as a um construto sem qualquer veracidade do que seria o harém e a tarefa de uma odalisca. São exemplos nesse sentido as obras de Gustave Flaubert. A odalisca, no contexto oriental, era nada mais que uma criada da casa, “escravas compradas em mercados, adquiridas em guerras, vendidas por sua própria família ou raptadas. Nos palácios, elas recebiam treinamento que poderia incluir etiqueta, leitura do Alcorão, bordado, tecelagem, poesia, música e dança” (Assunção, 2021, p. 46)

Se a paisagem nativa brasileira é composta de uma natureza fértil, a oriental remete ao harém, também ele fértil. Suas origens nativas são mencionadas através do signo das penas: o cocar; o leque. A intimidade com o mundo animal denota a proximidade, antropologicamente ratificada pela ciência do XIX, de certos povos com o mundo não controlado, selvagem e hostil das colônias. Enquanto a presença do nu feminino – branco – ainda era tratada como um tabu nas Academias de Belas-Artes ao redor do mundo, a condição subjugada das mulheres do Oriente subentendia certa liberdade ao representá-las.

Detalhes como os mencionados são, muitos dos casos, aqueles que justamente fazem com que a figura nua, teoreticamente desprovida de uma caracterização que a contextualizasse, tenha sua geografia demarcada. Atuam como signos de uma etnia, de um local ou de um determinado estado civilizacional que clama pela ordem do colonizador. A verossimilhança dos trabalhos realistas, com tom romântico e quase minimalistas nas composições, dão detalhes, à primeira vista quase supérfluos, para posicionar geograficamente o lugar a que dizem respeito. Said chama o orientalismo de “uma forma de realismo radical”. Isso é corroborado por Linda Nochlin (1989), que diz que o “efeito de realidade” do Orientalismo nas artes é uma de suas características mais marcantes e, por ela, se dá também sua credibilidade.

Estes detalhes, supostamente inseridos para denotar diretamente a realidade, estão lá na verdade simplesmente para que seja notada sua presença no trabalho como um todo. [...] Estes são significantes da categoria do real, postos para dar credibilidade ao “realismo” do trabalho como um todo, para autenticar todo o

campo visual como se fosse uma simples e não artística reflexão – neste caso, de uma suposta realidade oriental (Nochlin, 1989, p. 38).

Nos anos 1870, o jornalismo do país ainda não repercutia as mensagens sobre o Egito e o Oriente de modo tão pejorativo, como já se tornava característica do orientalismo na Europa, marcado pelo viés colonial direto. Essa característica brasileira é, em alguma medida, é tributo do fato de também o nosso país ser repetidas vezes descrito por viajantes como primitivo e exótico, ideias centrais também para o indianismo. Para a Europa de onde o gosto e os modelos são adaptados, ambos locais são belos, mas decadente moralmente, o que também que acaba por conciliá-los de algum modo, visual e retoricamente.

Sendo consciente dessa influência e, em alguma medida, incorporando-a ao seu programa de governo e mecenato, cenas Orientalistas também foram produzidas pela pintura brasileira. As da preferência de d. Pedro II foram, majoritariamente, justamente de inspiração bíblica, o que converge com o repertório brasileiro sobre o Oriente naquela época. Contudo, ao passo que as pinturas dessas passagens cristãs incorporavam características mais “orientais”, elas também se afastavam da tradição sacra e do caráter mítico, irrealista, que se fazia necessário para a representação de figuras divinas – tornando-as muito mais hodiernas. “Ainda que a quase totalidade dos artistas brasileiros não tenha viajado ao Oriente – se diferenciando de muitos europeus – alguns se deixaram influenciar por esse novo modo de representar as passagens bíblicas, como é o caso de Rodolpho Amoedo [...] ou ainda Rodolpho Bernardelli” (Dazzi, 2020, p. 262).

Também não é ao acaso que esses nomes são os mesmos do indianismo: a proximidade temporal e de formação acadêmica, advinda da recém-inaugurada Escola de Belas Artes, respondem à essa questão. Além dos dois nomes acima citados, Pedro Américo, um dos favoritos da corte, também produziu algumas telas Orientalistas.



Figura 3: *Davi e Abisag*, Pedro Américo (1879). Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes. 172 x 216 cm.

Fonte: Wikimedia Commons.

Para a própria pintura *Davi e Abisag*, de Américo, a mulher representada teria pouco crivo histórico, se parecendo muito mais uma mulher contemporânea (Duro, 2018, p. 210). Isso ratifica a questão sobre a nudez, o uso de “cor local” – notadamente tons quentes – que acabam caracterizando o Oriente mesmo em produções posteriores, seus objetos e tecidos; ao fundo, objeto ornamentado com contas quase idêntico ao que também se vê ao lado da Odalisca de Ingres. O choque popular é, contudo, na perda da função moralizante da pintura teoricamente religiosa.

Tratava-se do abandono de modelos iconográficos derivados do Renascimento pela criação de novas iconografias que pudessem se adequar ao realismo esperado pelas pinturas históricas do período. [...] isso proporcionou o surgimento de uma “nova escola de pintura religiosa”, na qual alguns artistas viajavam ao Oriente em busca de “pessoas e paisagens que pudessem prover material para uma reconstrução autêntica dos eventos e localizações descritas pela Bíblia” (Duro, 2018, p. 162).

Tal relação já era precedente na História da Arte principalmente por meio das pinturas de Horace Vernet, que influenciou uma série de outros Orientalistas a recorrer à nudez feminina mesmo quando pintando o gênero bíblico. De modo relativamente original, o pintor francês – intimamente ligado às expedições napoleônicas e coloniais – irá recriar as cenas bíblicas se apropriando das referências que viu e vivenciou na Argélia, além de acumular objetos e tecidos orientais para inspiração, ignorando o hiato temporal entre si e as passagens do livro a que escolhia se dedicar. Assim, irá tomar “os habitantes do outro continente como modelos, inspirando-se em suas vestimentas e costumes e utilizando-se de objetos dessa cultura material para compor as suas pinturas” (Duro, 2018, p.107).

Não é de nosso interesse para o trabalho retomar todo o desenvolvimento e crítica da pintura Orientalista de caráter bíblico, refazendo aquilo que Fabriccio Duro já explanou em sua dissertação (2018). Cabe-nos, apenas, salientar a circulação intensa desses modelos europeus, bem como suas leituras etnocêntricas sobre o Oriente, que tomou espaço em diversos gêneros artísticos. Pela possibilidade de viagens de bolsas de estudos artísticas, concedidas pelo próprio governo imperial brasileiro, bem como o emprego direto de europeus ou seus estudantes como professores da Academia de Belas-Artes, o Brasil reproduziu e se apropriou – ainda que a seu modo – das características que a pintura orientalista incorporava.



Figura 4: *A morte de Sardanápalo* (detalhe), Eugène Delacroix (1827). Óleo sobre tela. Museu do Louvre. 390 x 490 cm.

Fonte: Wikimedia Commons.

Quando em comparação à *Morte de Sardanápalo*, a obra *Davi e Abisag* de Pedro Américo guarda notável citação visual. A referência a Delacroix não é inocente, já que é um dos mais reconhecidos pintores do Romantismo, ligado a corte francês e produtor de diversas obras orientalistas. Repetem-se a cor e contraste entre vermelhos e brancos, a forma reclinada dos personagens, a evocação das padronagens islâmicas dos tecidos e mobiliário, posição costal do corpo da mulher, nua: “são mulheres em haréns orientais, reclinadas, ociosas, com o corpo exposto e aberto, seminu, à espera de algo” (Dib, 2011, p. 147). A autocitação é um dos mais utilizados recursos orientalistas para a construção e veiculação de um discurso que, também pela via da “repetição intertextual”, o que lhe faz ganhar seu “efeito do real” (Pinto, 2013, pp. 67-69).

Consideração Finais

Neste artigo, apresentamos algumas das principais concepções acerca do conceito de *orientalismo*, discutindo seus primeiros significados, a produção saidiana, e a sua aplicação para o caso das análises de obras de arte. Nesse sentido, a revisão da literatura confirma tanto a pertinência quanto a atualidade do conceito, sobretudo pela sua capacidade de atravessar campos disciplinares diversos e lançar luz sobre práticas discursivas que se pretendem “neutras” ou “universais”.

Por mais que seu ponto inicial tenha sido a necessidade de documentar tudo aquilo que parecia interessante e novo aos olhos europeus, durante o período de colonização do Oriente, ele acabou sendo também responsável por cristalizar estereótipos reducionistas sobre estes povos no imaginário ocidental. Isso se deu pela via literária, política, militar, mas, também, pelas artes visuais.

Pinturas, gravuras e fotografias, ao mesmo tempo em que apresentavam o Oriente colonizado aos europeus, carregaram também fantasias e ansiedades do Ocidente, tanto produzindo quanto reproduzindo um olhar eurocêntrico e hierarquizante. O Orientalismo como uma temática da arte é encontrado em diversos suportes, períodos e locais, consolidando-se como uma cultura visual autônoma e que deve ser analisada como tal no campo da História da Arte.

Assim, quando essas mesmas obras se encontram com as ferramentas da análise de discurso orientalista, elas podem ser compreendidas para além de sua dimensão formal, técnica ou estética. Torna-se possível inseri-las um sistema cultural que contribuiu para a legitimação da dominação colonial.

Por outro lado, também discutimos se é viável uma aplicação pura do conceito de Orientalismo para toda e qualquer temporalidade ou local de produção, concluindo que ele é uma ferramenta teórica útil, mas quando tratada junto das especificidades de cada caso. Para exemplificar, tratamos da produção de pintura Orientalista brasileira relacionando-a com o Indianismo, e apresentando uma revisão de literatura das adaptações deste conceito para a forma com que ele se apresenta no Brasil. Desse modo, pretendemos problematizar e tensionar esse mesmo conceito.

As pinturas de temática orientalista faziam parte de redes que incluíam não apenas os centros europeus epicentros da arte, mas também o Brasil. Desse modo, a produção nacional pode também ser inserida dentro de um contexto imagético e simbólico mais complexo, para o qual confluíram diferentes projetos políticos,

além dos interesses artísticos e contingências mais localizadas. A produção pode ser compreendida, portanto, como um esforço deliberado, levado a cabo por meio das Belas- Artes, de atrelar as produções artísticas nacionais ao já existente sistema de releituras e apropriações e gosto europeus.

Referências:

Ahmad, A. (1992). *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. Verso.

Al-Azm, S. J. (2000). "Orientalism and Orientalism in Reverse". *Orientalism: A Reader*. Ed. A. L. Macfie. New York: New York University Press. p. 5-26.

Arago, F. (1839). *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août 1839*. Bibliothèque nationale de France. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1231630.texteImage>.

Assunção, N. M. T. G. de. (2021). *As origens da dança do ventre: perspectivas críticas e orientalismo* (Trabalho de conclusão de curso de licenciatura em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Bastos, É. R. (2011). Brasil: um outro Ocidente? Gilberto Freyre e a formação da sociedade brasileira. *Ciência & Trópico*, 29(1), 33–60.

Beaulieu, J., & Roberts, M. (2002). *Orientalism's interlocutors: Painting, architecture, photography*. Duke University Press.

Behdad, A. (2016). *Camera orientalis: Reflections on photography of the Middle East*. University of Chicago Press.

Benjamin, R. (2003). *Orientalist aesthetics: Art, colonialism, and French North Africa, 1880–1930*. University of California Press.

Brasil. (1858, 2 de outubro). Decreto nº 2.268, de 2 de outubro de 1858: Promulga o tratado de amizade, comércio e navegação entre o Império do Brasil e o Império Otomano. Coleção de Leis do Império. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-2268-2-outubro-1858-557338-publicacaooriginal-77695-pe.html>

Cardoso, R. (2022). Decolonizing the canon? *Texte zur Kunst*, (128).

Castelo, C. (2008). O outro no labirinto imperial: orientalismo e luso-tropicalismo. In R. M. Carmo, D. Melo, & R. Blanes (Eds.), *Globalização no divã* (pp. 295–315).

Tinta da China.

Çelik, Z. (2002). Speaking back to Orientalist discourse. In J. Beaulieu & M. Roberts (Eds.), *Orientalism's interlocutors: Painting, architecture, photography*. Duke University Press.

Chakrabarty, D. (2000). *Provincializing Europe: Postcolonial thought and historical difference*. Princeton University Press.

Clemesha, A. (2010). História e representações da história árabe contemporânea. In J. B. M. Vargens & P. C. Caffaro (Orgs.), *Arabismo: um tema e suas representações no Brasil e em Portugal*. Anais do I Simpósio de Arabistas Luso-brasileiros. Almadena.

Dazzi, C. (2020). Pelas ruas do Magrebe: orientalismo no Brasil ao final do século XIX. *Arte e Ensaios*, 26(40), 261–281.

Denny, W. B. (1983). "Orientalism in European Art." *The Muslim World* 73, 3-4, 262-277.

Dias, J. J. (2007). Do oriente ao ocidente: "aculturação" do espaço sócio-cultural brasileiro em Gilberto Freyre. *Anuário de Literatura*, 12(12), 21–30.

Dib, M. (2011). Mulheres árabes como odaliscas: uma imagem construída pelo orientalismo através da pintura. *Revista UFG*, 13(11).

Duro, F. (2018). *Pedro Américo e a exposição geral de 1884: pintura histórica religiosa e orientalismo* (Dissertação de mestrado em História da Arte). Universidade Federal de São Paulo, São Paulo.

Englund, S. (2005). *Napoleão: uma biografia política*. Zahar

Félix, R. (2021). A coleção egípcia do Museu Nacional: Contextos de formação e sua destinação para museus. *Anais do Museu Histórico Nacional*, 55, 1–14.

Foucault, M. (2021). *Microfísica do poder*. Paz e Terra.

Gasquet, A. (2015). El orientalismo periférico de Hispanoamérica: nueva conceptualización de un viejo problema. *Al Irfan. Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 1, 75–85.

Hall, S. (2016). *Cultura e representação*. PUC-Rio/Apicuri.

Halliday, F. (1993). "Orientalism and Its Crisis." *British Journal of Middle Eastern Studies*, 20, 2, p. 145-163.

- Hassan, W. S. (2024a). *Arab Brazil: Fictions of ternary orientalism*. Oxford University Press.
- Hassan, W. S. (Org.). (2024b). *O mundo árabe e o Brasil*. Edições Makunaíma/EdUFF.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (Orgs.). (1997). *A invenção das tradições*. Paz e Terra.
- Hourani, A. (2006). *Uma história dos povos árabes*. Companhia das Letras.
- Humbert, J.-M. (2017). Titillons Néfertiti: l'égyptomanie, un art éminemment populaire (1880-1980). In M. Volait & E. Perrin (Orgs.), *Dialogues artistiques avec les passes de l'Égypte: Une perspective transnationale et transmédiat*. Publications de l'Institut national d'histoire de l'art/InVisu.
- Irwin, R. (2006). *For the lust of knowing: the orientalist and their enemies*. Penguin Books.
- Isfahani-Hammond, A. (2008). Aristocratas da senzala: Gilberto Freyre na interseção do orientalismo e dos estudos sobre a escravidão. *Afro-Ásia*, 37, 75–95.
- Kabbani, R. (1986). *Europe's Myths of the Orient*. Indiana University Press.
- Lewis, R. (1996). *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*. Routledge.
- Lowe, L. (1991). *Critical terrains: French and British orientalism*. Cornell University Press.
- MacKenzie, J. M. (1996). *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester University Press.
- Mafta, A., & Stallaert, C. (2016). Orientalismo crioulo: Dom Pedro II e o Brasil do segundo império. *Iberoamericana*, 16(63), 149–168.
- Maxwell, A. (2000). *Colonial photography and exhibitions: Representations of the "native" and the making of European identities*. Leicester University Press.
- Mirzoeff, N. (Org.). (1998). *The visual culture reader*. Routledge.
- Nochlin, L. (1989). The imaginary Orient. In *The politics of vision: Essays on nineteenth-century art and society* (pp. 33–59). Thames and Hudson.
- Oliveira, A. (2015). O Oriente, o Luso e o Brasil na obra de Gilberto Freyre. *Asian Journal of Latin American Studies*, 28(4), 73–89.

- Oliveira, A. (2023). *The aesthetics of desire: An anthropological study about Ottoman harem photographs* [Tese de doutorado, Universidade Federal Fluminense].
- Paschoal, N. I. (2022). “Grupo de músicos”: análise de uma fotografia orientalista da Coleção Thereza Christina. *Domínios Da Imagem*, 16(31), 204–234.
- Pinto, M. P. (2013). *Traduzir o outro oriental: A configuração da figura feminina na literatura finissecular* (António Feijó e Wenceslau de Moraes) [Tese de doutorado, Universidade de Lisboa].
- Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidade: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Princeton University Press.
- Pratt, M. L. (1999). *Os olhos do império: Relatos de viagem e transculturação*. EDUSC.
- Ramos, A. (2012). Indigenismo: Um orientalismo americano. *Anuário Antropológico*, (1), 27–48.
- Said, E. (1996). *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. Companhia das Letras.
- Said, E. (2011). *Cultura e imperialismo*. Companhia de Bolso.
- Sampaio, L. F. P. (2009). Arte, ciência e imagens sobre o Egito na França de Napoleão. *Revista Ensaios de História*, 14(1/2), 123–132.
- Schwarcz, L. M. (1998). *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. Companhia das Letras.
- Silva, C. T. (2011). Relatos de um certo Ocidente: O indigenismo como orientalismo. *Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas*, 1, 12–28.
- Shohat, E., & Stam, R. (2014). Tropical Orientalism: Brazil’s race debates and the Sephardi-Moorish Atlantic. In P. Amar (Org.), *The Middle East and Brazil: Perspectives on the new global south* (pp. 119–161). Indiana University Press.
- Sochaczewski, M. (2017). Do Rio de Janeiro a Istambul: Contrastes e conexões entre o Brasil e o Império Otomano (1850-1919). FUNAG.
- Souza, A. J. (2022). Pontes orientalistas sobre o Atlântico: Indícios de diálogos entre o Orientalismo luso e o brasileiro no século XIX. *Ars Historica*, 24, 88–113.
- Taboada, H. (2017). *Extrañas presencias en nuestra América*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Taboada, H. (2012). Para “reorientar” la história de América: en busca de sus relaciones com la ecumene euroafroasiática. *Astrolabio*, 9, 118–150.

Varisco, D. (2007). *Reading orientalism: Said and the unsaid*. University of Washington Press.

Yegenoglu, M. (1998). *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*. Cambridge University Press.