

Dossiê
artigos livres



**"Grupo de músicos":
análise de uma fotografia
orientalista da Coleção
Thereza Christina**

Nina Ingrid Paschoal



“Grupo de músicos”: análise de uma fotografia orientalista da Coleção Thereza Christina

“Group of musicians”: analysis of an orientalist photograph from the Thereza Christina Collection

Nina Ingrid C. Paschoal¹

Resumo: Este artigo trata de uma fotografia de autoria de Luigi Fiorillo, presente na divisão iconográfica da Coleção Thereza Christina, guardada e nomeada pela Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, com o título “Grupo de músicos”. Esta, bem como o restante da coleção, pertencia anteriormente ao imperador brasileiro D. Pedro II. A partir de uma perspectiva crítica e decolonial, busca-se compreender sua conjuntura de produção e sua circulação, as escolhas estéticas para sua feitura e o repertório musical e artístico que ela representa. A música, como tema, tornou-se recorrente durante todo o século XIX, a partir da conquista imperial europeia do Egito. Conceitualmente, o artigo também discute o termo “Orientalismo” e seu uso no trato de materiais fotográficos que se inserem nesse contexto.

Palavras-chave: Fotografia; Orientalismo; Egito; Coleção Thereza Christina; Música.

Abstract: This article is about a photograph by Luigi Fiorillo, from the iconographical division of Thereza Christina Collection, kept and named by the Biblioteca Nacional, in Rio de Janeiro, whose title is “Group of musicians”. This one, as well as the rest of the collection, was previously owned by the Brazilian emperor Dom Pedro II. From a critical and decolonial perspective, we seek to understand the context of its production and circulation, the aesthetic choices for its making, and the musical and artistic repertoire it represents. Music, as a theme, became recurrent throughout the nineteenth century, from the time of the European imperial conquest of Egypt. Conceptually, the article also discusses the term Orientalism and its use in approaching photographic materials that come under this context.

¹ Doutoranda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora da rede pública de ensino no município de Praia Grande e pesquisadora autônoma no Coletivo Hunna – Historiadoras que dançam. E-mail: nina_paschoal@hotmail.com



Keywords: Photography; Orientalism; Egypt; Thereza Christina Collection; Music.

Introdução

De acordo com Ali Ahmida, “rehistoricizar o período colonial é encarar a multirregional da modernidade”² (2009, p.30). Malek Alloula, ao trabalhar com fotografias orientalistas, salienta a necessidade de “revelar a natureza e o significado do olhar colonial”³ (1986, p.5). Veit Erlmann apresenta a ideia de, “ao invés de retratar uma cultura como sendo de um lugar, eu busco oferecer uma perspectiva das culturas em um estado constante de movimento e deslocamento” (1999, p.8).

Perseguindo esses objetivos e abordagens, este trabalho é uma tentativa de traçar uma história multicultural e não eurocentrada de uma foto que, apesar de produzida no período colonial por um europeu, traz muitos outros locais e culturas para o *frame*. Mary Louise Pratt (1999, p.31), por sua vez, chama essas interações de “zonas de contato”, frequentemente contendo relações de poder assimétricas entre os polos, mas sendo ambos agentes, salientando, assim, também o aspecto intercultural dos processos coloniais. Ainda, em Rafael Cardoso (2022), a ênfase nas transferências culturais e transculturação é imperativa para que se repense os cânones da História da Arte.

Aqui se destaca uma fotografia de músicos supostamente egípcios, feita pelo italiano Luigi Fiorillo durante o final do século XIX, que hoje está presente na Coleção D. Thereza Christina Maria em um álbum, também da autoria do italiano, de vistas do Egito intitulado *Album complet de toutes les principales vues et monuments: d’Alexandrie, Caire, Suez, Canal isthme de*

² Em tradução livre de: “to rehistoricize the colonial period is to face the multirootedness of modernity”.

³ Em tradução livre de: “uncover the nature and the meaning of the colonialist gaze”.



Suez, basse-Nubie, haute Egypte-etc-etc-etc. A referida coleção reúne o acervo pessoal do último imperador brasileiro, D. Pedro II, que doou pessoalmente o material ao Estado quando do golpe que instauraria a República no Brasil e exilaria o monarca. Pretendemos demonstrar como esse material iconográfico se alia à visualidade orientalista, construída durante todo o século XIX pela pintura e pela fotografia, e que contou com os temas da música e da dança como partes incontornáveis do repertório. Ainda, intentamos notabilizar a importância dessas duas artes para o próprio contexto egípcio, tentando novamente reaproximar esta imagem às culturas das quais ela pôde ser feita.

Para isso, buscamos fontes que tratem da experiência do Orientalismo, tanto na Itália quanto no Brasil, alargando as fronteiras clássicas que opõem França e Inglaterra *versus* Egito; ou, mais simplista ainda, apenas Oriente e Ocidente. Nossa abordagem busca amplificar uma perspectiva decolonial no trato de materiais dessa natureza, abordando criticamente o papel que a fotografia teve em cristalizar uma imagem estereotipada dos muitos povos colonizados que, hoje, tentamos desfazer ou, pelo menos, justapor a outras que os complexifiquem do ponto de vista cultural e os empoderem do ponto de vista político.

A imagem, em geral, mas mais especificamente, a fotografia – por ser entendida, muitas vezes, como um recorte da realidade por suas referências diretas aos ícones e verossimilhança – tem um papel central como constituidora das experiências coloniais (VICENTE, 2014, p.12), seja como uma ferramenta para facilitar o conhecimento e o arquivo deste, seja para agir politicamente na representação, produzindo e disseminando tecnicamente significados sobre aquilo que se fotografa ou, ainda, transformando as colônias em pequenas mercadorias de grande circulação e acesso.

A relação entre o Egito e a fotografia já fora proclamada nesse sentido: no discurso de compra da patente pelo Estado Francês, François Arago lamenta que não tenha sido inventada a tempo da chegada de Napoleão



Bonaparte naquela região, em 1798, salientando, entretanto, como agora pode ser útil para a catalogação dos “milhões e milhões de hieróglifos, mesmo exteriormente, que cobrem os grandes monumentos”⁴. Possuir fotografias, em tempos imperiais, era também possuir lugares, emulando assim as próprias relações de poder coloniais.

No Brasil, como no mundo, a fotografia, enquanto técnica ou produto, se disseminou rapidamente, mas com uma característica central: seu principal entusiasta e financiador foi o segundo imperador, D. Pedro II. Além de possuir o primeiro daguerreotipo do país (VASQUEZ, 2002, p.8-9), sua coleção pessoal chegou a reunir mais de 23 mil itens⁵ que, posteriormente ao seu exílio, foram doados ao Estado Brasileiro. E, como previsto por Arago, era também de seu interesse colecionar o Egito, o que foi bastante comum durante todo o século XIX.

A cultura material do Egito, advinda de seus sítios antigos, passou a circular por todo o globo através das mãos de *savants*, arqueólogos, *marchands*, antiquários, colecionadores, comerciantes, entre outros. Estimase, contando apenas as trocas legalmente amparadas, que haja frutos dessa diáspora material em pelo menos 350 instituições espalhadas por 27 países diferentes (STEVENSON, 2019, p.1). Objetos como esses fazem parte da história do colecionismo, do surgimento das instituições museológicas e, ainda, de fenômenos específicos, como a Egiptofilia e a Egiptomania. A primeira trata da posse e do gosto pessoal pelos objetos do Egito Antigo (BAKOS, 2012, p.240); a segunda, se dá pela reutilização dos temas do Egito

⁴ Tradução livre de: “[...] les millions et millions d’hiéroglyphes qui couvrent, même à l’extérieur, les grands’ monuments [...]”. O discurso de Arago foi publicado como *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*. Pode ser lido na íntegra e em língua original francesa em: <https://jpgenrgb.files.wordpress.com/2017/07/arago-reporte-daguerréotype.pdf>.

⁵ A estimativa é da própria Biblioteca Nacional, conforme consta em seu site oficial. Contudo, esse número não é exato, já que houve muitas interrupções, redirecionamentos e lacunas ao longo da catalogação do material, desde a sua doação. Ver mais sobre esse processo em: AUBIN, 2017.



antigo pelas linguagens da arte, especialmente na arquitetura, pintura, escultura e outros objetos decorativos, em uma reapropriação moderna que leva certas doses de Egíptologia para o domínio do gosto popular (HUMBERT, 2017). A história e os gloriosos monumentos do Antigo Egito passaram, assim, a ser mobilizados como partes das “tradições inventadas” (HOBSBAWN; RANGER, 1997, p.9-10); ou seja, de ritos, imagens e narrativas que amparam uma identidade nacional unificada, processo necessário nos impérios que surgiam.

A construção de uma história gloriosa para a nação recém-independente era precisamente o caso do Brasil, no século XIX. Todavia, nem de longe o país pode ser lido como um império aos moldes europeus, ainda que D. Pedro II tenha se esforçado em criar instituições e tradições que se assemelham com ou corroboram aquilo que foi criado no Velho Continente. Mesmo seu colecionismo é uma dessas práticas. O imperador teve, em seu acervo, pelo menos quatro álbuns de fotografias do Egito, provavelmente comprados em 1871 (GOLDFELD, 2006, p.21), ano da primeira estada dele no país, sendo que sua segunda viagem foi em 1878. É de um deles que extraímos nosso recorte.

Tipos árabes, fotografia e Orientalismo

Nossas fotografias estão presentes nas páginas iniciais do álbum, as quais são, em francês, intituladas apenas “*types arabes*”, contando ainda com outras 28 imagens. Esse estilo de produção imagética foi profuso no Oitocentos, especialmente porque estava amparado pela ciência – que, com o Iluminismo, tinha se expandido e se difundido –, e pela justificativa específica da Antropologia, a qual procurava explicar e salientar as diferenças entre povos e culturas colocando-as em uma espécie de linha evolutiva, que ficou conhecida como darwinismo social.



Assim, criou-se um verdadeiro regime racializado de representações (HALL, 2016, p.175), em que a alteridade marca também a hierarquia, sendo o Ocidente a parte do estágio maduro da civilização e o Oriente, seja África ou Ásia, do infantil. Ainda que haja certa defesa da ideia de “tipo” como célula básica necessária para organização e classificação de elementos, quando essa retórica visual é utilizada pelos agentes de poder hegemônicos, pode tender à estereotipagem (HALL, 2016, p.190-191). A fotografia foi uma grande auxiliar desse processo de catalogação, especialmente quando apropriada pela Antropologia como documentação e caráter de prova para os enunciados que eram levantados no âmbito dessa disciplina. As imagens, já utilizadas desde os princípios de seu desenvolvimento, com a nova técnica ganhou quase um caráter obrigatório para construir, autenticar e tornar inquestionável (PINNEY, 2011, p.27) o trabalho de campo. Possivelmente, o primeiro trabalho de fotografia que traz a ideia de tipo seja *The People of India*⁶, que, não coincidentemente, também era uma colônia e situada no Oriente.

Ali, a representação por tipos reduz características essenciais daquela sociedade, achatando-as e não lhe dando o poder da autorrepresentação. A aproximação entre o exercício do poder e a forma que ele trata os seus “outros” influencia as formas de conhecimento e, portanto, de manutenção do próprio poder. O Brasil também foi alvo desse tipo de imagem no seu período colonial, e mesmo depois de se tornar um império. As centenas de gravuras, produzidas especialmente por viajantes, como Jean-Baptiste Debret, Johan Moritz Rugendas ou, já nas fotografias, como as feitas por Marc Ferrez, ilustram essa categorização das pessoas brasileiras ou da imigração forçada vinda de África para cá.

⁶ Realizado pelo governo britânico entre 1868-1875, com 468 fotografias comentadas de grupos indianos. Ganhou, posteriormente, atualizações em trabalhos semelhantes feitos em 1908 e 1992.



No caso específico do Oriente, é também nesse sentido que Edward Said (2007) situa o Orientalismo, como uma forma de administrar e mesmo de produzir, imagética e materialmente, aquele ambiente a ser dominado: “o discurso produz, através de diferentes práticas de representação (bolsas de estudos, exposições, literatura, pintura etc.) uma forma de conhecimento racializado do Outro (orientalismo) profundamente envolvida nas operações de poder (imperialismo)” (HALL, 2016, p.195). Seria justamente do encontro colonial de 1798 – França e Egito – que resultaria o Orientalismo como discurso e dinâmica de reprodução visual e textual das dinâmicas de poder que se quer efetivar.

Chamamos de Orientalismo, no contexto das artes visuais, como a fotografia, 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, 2022)⁷. A ideia é compreendermos Orientalismo como um repertório discursivo, comum, temático, transnacional, que compreende esferas estéticas e políticas, criando um específico modo de ver (BERGER, 2023), no qual o Oriente é abordado por um punhado de metonímias presentes em composições artísticas das mais diversas naturezas e suportes – e, portanto, intencionalmente criadas. Esses signos acabam, sozinhos, sintetizando o próprio espaço geográfico e conseguem alocar, situar, a imagem nele. Esses detalhes, por vezes quase supérfluos, estão lá inseridos para significar, por si mesmos, o lugar Oriental que não necessariamente é existente, mas parte de uma “geografia imaginada” (SCHWARTZ, 1996), mas que se faz real pela verossimilhança do trabalho com objetos que o espectador reconhece – ainda que pela via da alteridade –,

⁷ Em tradução livre de: “the centrality of concepts such as movement, style, and period to art historical discourses traps us in circular debates about belatedness, derivation, and asynchronism”.



autenticando o campo visual e ratificando uma ideia de realidade para aquela construção (NOCHLIN, 1989, p.38).

Essa ideia contrapõe, em parte, o maniqueísmo muitas vezes associado ao Orientalismo saidiano, já recorrentemente criticado⁸, ainda que não completamente superado. Os signos e significados acabam sendo exatamente as zonas de contato que interligam as expectativas, a necessidade de registro e os modos de arte ocidentais com os ícones visuais orientais, atualizando uma rede formativa de significados e modo de representação. A fotografia é um recurso que chega ao Oriente tão logo é inventada, e o próprio Império Otomano se apropriou do repertório, do meio e do estilo de representação feita pelos europeus como uma propaganda de si, para mostrar o quanto era diverso. Esse é um caso que contradiz o binarismo de afirmar que a autorrepresentação é, necessariamente, sempre uma forma de resistência que não se liga com aquelas feitas pela esfera dominante⁹, o que corrobora a ideia de que a fotografia pode ser lida como uma prolífica zona de contato, mesmo quando um contato de tensão.

Enquanto a fotografia orientalista feita, pelos franceses ou ingleses¹⁰, assim como a dos armênios (GHANDAR, 2015), já é relativamente discutida, fotógrafos de outras nacionalidades recebem muito menos atenção, sendo o próprio Luigi Fiorillo um exemplo pouquíssimo estudado dentro desse repertório, ou mesmo de modo geral. O único artigo que trata especificamente de sua obra, localizado por nossa pesquisa, é escrito pelo fotógrafo e colecionador Adriano Silingardi, que também foi curador de uma mostra do trabalho egípcio de Fiorillo¹¹. É preciso compreender esse trabalho como o

⁸ Para os fins deste artigo, não caberia pormenorizar a questão das críticas ao conceito proposto por Edward Said. Recomendamos, assim, um apanhado deste tópico feito por BEHDAD, 2016, p.17-39.

⁹ TAGG (2013, p.196) chama essa prática de “internal exoticism” ou “exotismo interno”, uma forma de retroalimentação do Orientalismo na qual os próprios orientais usam daquela estética para autorrepresentação.

¹⁰ Ver mais em: PEREZ, 1988.

¹¹ A mostra *Luigi Fiorillo, l'avventuroso fotografo di Alessandria d'Egitto* ocorreu entre 2014 e 2015 no Palazzo Rosso, em Gênova, Itália. Ver mais em: SILINGARDI, 2018.



de um fotógrafo transnacional (VICENTE, 2014, p.17). Isso significa que o olhar de Luigi Fiorillo, sua forma de comercializar e o próprio contexto que determinou sua produção têm características que tornam o mapa da fotografia orientalista um grande polígono, com muitos locais ligados pela arte.

Fiorillo, italiano, nasceu em Napoli, provavelmente no ano de 1847. Fixa-se no Egito e, depois, na Palestina e na Eritreia, uma colônia italiana, nos anos de 1870. Sua produção, mesmo que ainda parcamente estudada, se mostra relativamente distinta daquela feita por outros fotógrafos fixados no Egito e que foram seus contemporâneos, como Félix Bonfils, Pascal Sebah, Antonio Beato ou Francis Frith¹²:

Os formatos das fotografias conhecidas podem ser atribuídos a dois tipos básicos, a saber, o pequeno (10 x 15 cm) e o médio (26 x 20 cm). Até o momento, não são conhecidas impressões produzidas em outros formatos, como o grande [...], o que nos dá algumas informações sobre o tipo de equipamento usado por Fiorillo. A produção de impressões em albumina de pequeno porte (com temas etnográficos e monumentos) não era muito comum na época, e talvez Fiorillo tenha percebido mais cedo do que muitos colegas que formatos mais gerenciáveis e econômicos poderiam ser vendidos melhor (SILINGARDI, 2018, p.10)¹³.

O estilo quase etnográfico da produção dos “tipos” árabes foi, como Silingardi já salienta, muito mais comum em fotografias usadas como cartões postais. Estes eram, mais do que fotografias, formas de comunicação entre pessoas, já que também eram compostos de espaço para mensagens no verso das imagens. Seu surgimento está intimamente ligado ao contexto

¹² Fotografias da autoria de cada um deles também podem ser encontradas na Coleção Thereza Christina, também no acervo iconográfico, seja em álbuns ou avulsas.

¹³ Tradução livre de: “formati delle stampe conosciute sono riconducibili a due tipologie di base, ovvero il piccolo formato (cm.10 x 15) ed il medio formato (cm. 26 x 20). Non si conoscono ad oggi stampe prodotte in altri formati quali il grande formato [...]; questo ci dà qualche informazione circa il tipo di attrezzatura usata da Fiorillo. La produzione di stampe all’albumina di piccolo formato (con soggetti etnografici e monumenti) non è molto comune all’epoca, forse Fiorillo intuisce prima di molti colleghi che formati più maneggevoli ed economici si possono vendere meglio”.



imperialista: serviram muito proficuamente como forma de diálogo e notícia justamente no nascimento do turismo, proporcionado tanto pela Revolução Industrial quanto pelas conquistas de colônias ao redor do mundo, e o estabelecimento de serviços postais para seu envio fazia parte da burocracia de governo e de manutenção que era instalada nesses locais, para seu domínio. A própria ideia de ponto turístico foi bastante disseminada por aquilo que era contido nas imagens dos cartões postais, além dos guias de viagens. Vale ressaltar que nem sempre isso significava necessariamente uma paisagem; podia, inclusive, ser uma manifestação cultural ou um “tipo” – como mostraremos – de pessoa.

Contudo, esse não é o caso das imagens de Fiorillo guardadas na Biblioteca Nacional brasileira, que estão afixadas no álbum e identificadas pela instituição como sendo *cartes de visite*. Esse tipo de fotografia era realizado sempre em tamanho pequeno, e seu diferencial era justamente poder ser catalogado, colecionado. Esse composto de *cartes* reunia, assim, imagens de figuras públicas, familiares, amigos e celebridades, pouco diferentes umas das outras (HANNAVY, 2008, p.276-277), feitas em estúdios relativamente decorados com certo ar burguês.

Luigi Fiorillo ainda documentou proficuamente o bombardeamento em Alexandria, em 1882, justamente no momento em que a Inglaterra transformaria o Egito em protetorado. Dessas tomadas, faz um álbum ironicamente chamado de *Souvenir d’Alexandrie*. Possivelmente abre seu estúdio egípcio em 1871, em Alexandria (que também é fotografada em vistas panorâmicas, incluindo da *Place des Consules*, próxima de seu estúdio na *Okelle Abro*), e onde deve ter sido feita a aquisição de D. Pedro II. Da pena do imperador, temos muitas informações sobre a viagem ao Egito, uma vez que ele também deixou diários de viagens bastante detalhados, mas não especificamente sobre as fotografias que de lá trouxe, exceto pelos três retratos que dele são feitos ao lado das pirâmides de Gizé e da Grande Esfinge



Representações da música egípcia

Na chamada “Idade Moderna” do Egito – um conceito por si só eurocêntrico, já que usa como padrão de modernidade as experiências pós-renascentistas da Europa –, *Description de l'Égypte* (1809-1828) é um dos primeiros da época a tratar de sua população, composta principalmente por etnias árabes e mamelucas, através de uma perspectiva coadunada à etnografia, outra grande ciência do período. Sua produção é um marco editorial: foi encomendada pela própria coroa francesa no sentido de legitimar como *mission civilisatrice* a invasão colonial, reunindo milhares de páginas descritivas e analíticas sobre o Egito. Em seu segundo volume¹⁴, a seção *Costumes et portraits* apresenta cerca de 40 litogravuras que também os retratam. Entre elas, a quase enciclopédia já trazia algumas dedicadas aos principais instrumentos tocados no Egito durante o século XIX.

¹⁴ *État moderne. Planches. Tome deuxième.*



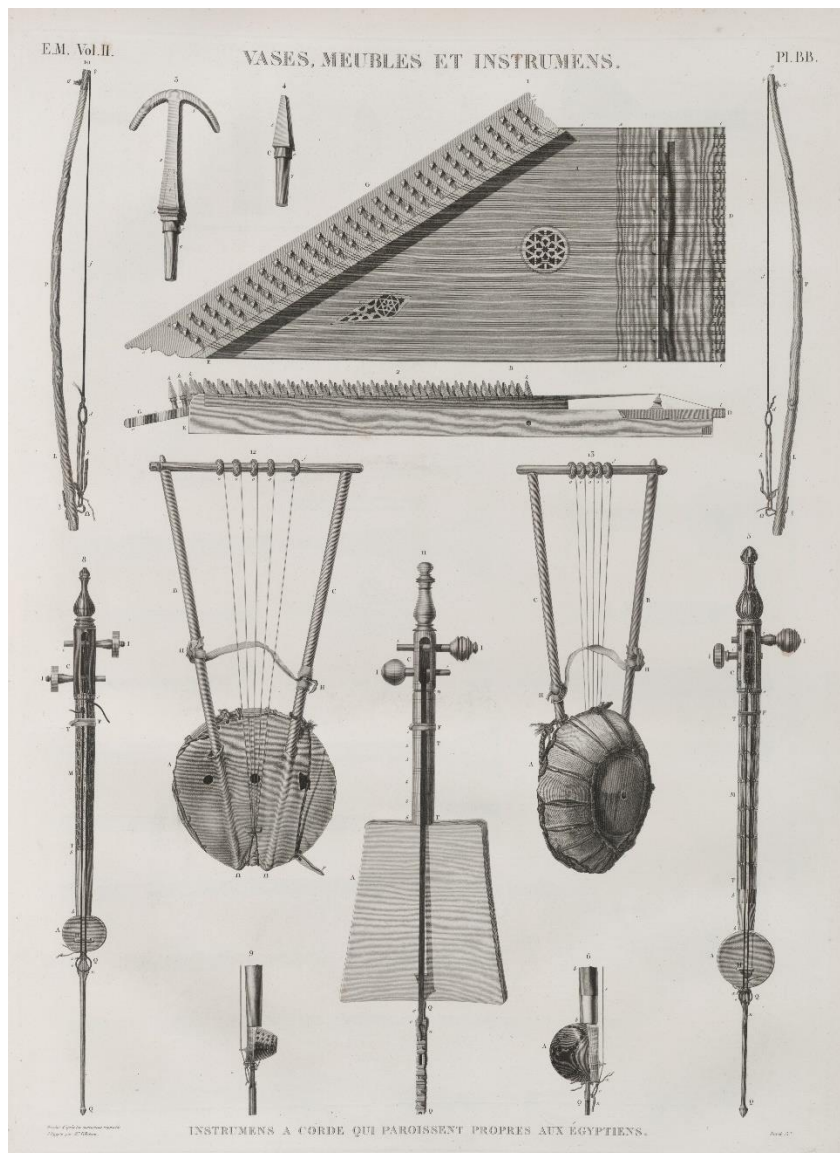
Imagem 1 – Instrumentos musicais cordofones em *Description de l'Égypte*



Fonte: “Vases, meubles et instruments : instrumens orientaux a corde connus en Égypte”. 1817. **Reprodução:** Wikimedia Commons.



Imagem 2 – Instrumentos musicais cordofones em *Description de l'Égypte*



Fonte: “*Vases, meubles et instruments : instruments a corde qui paroissent propres aux égyptiens*”. 1817. **Reprodução:** Wikimedia Commons.

Outra influência possível é o livro *An account of manners and customs of modern Egyptians*, um dos primeiros trabalhos etnográficos desse período, escrito por Edward William Lane (1860). O autor chega a transcrever, para a notação musical ocidental, algumas composições egípcias utilizadas em



festividades e datas religiosas. Entre os dois trabalhos há uma diferença, contudo: em Lane, além de uma descrição detalhada de como o instrumento era tocado, a prancha ilustrativa também reconstituiu os sujeitos que tocam. Ambos foram editados diversas vezes e tiveram larga circulação, pelo menos até os meados do século XX.

Imagem 3 – Grupo de músicos de Edward William Lane



Fonte: “A Sha’er, with his accompanying Violist, and part of his Audience”. **Reprodução:** LANE, 2003.



O álbum de Fiorillo, mesmo que indiretamente, cita esses dois trabalhos, na medida em que eles acabaram por moldar a forma como o Egito era compreendido no imaginário europeu, juntamente da edição traduzida das *Mil e Uma Noites*, popularizada no francês por Antoine Galland¹⁵, e em inglês pela versão do próprio Lane (1915). Nas fotografias do italiano, os tipos acabam por remeter, por exemplo, às ruínas e às vestimentas apresentadas tanto pelo *Description*, algumas das ocupações, trabalhos e relações conjugais tratadas por Lane, e trazem poses semelhantes àquelas das pinturas orientalistas também do século XIX, especialmente no sentido de que muitas das figuras orientais aparecem em estado de “repouso” (PASCHOAL, 2019, p.89), e os elementos sógnicos do Oriente, como *narguilés*, chapéus típicos, véus, animais e os próprios instrumentos musicais, que aparecem tratados nesses três livros de influência.

A música árabe é um tema que se repetiu algumas outras vezes no trabalho de Fiorillo. Contudo, ela não é completamente recorrente na fotografia dessa época, apesar de não ser nem um pouco atípica para as representações do Egito ou do Oriente na pintura e nas próprias viagens turísticas, nas quais a dança e a música eram uns dos maiores pontos de interesse durante o século XIX, segundo Karin van Nieuwkerk (2010, s/p). D. Pedro II, apesar de não ter uma viagem completamente turística, ainda que também não só motivada por interesses políticos, do mesmo modo ratifica esse interesse. Ele descreve, em seu diário de viagem de 1871, referindo-se ao dia 10 de novembro, a ocasião em que assistiu a um número artístico ao visitar a casa do vice-cônsul brasileiro de Ismaíia:

Na primeira casa como na segunda havia umas poucas de mulheres, que trajando vestidos, que deixavam ver-lhes a camisa

¹⁵ A versão de Antoine Galland foi traduzida do árabe para o francês e publicada, pela primeira vez, na Europa, em extensos doze volumes, entre os anos de 1704 e 1717. Essa versão foi traduzida, por sua vez, para o português, e republicada pela última vez pela Harper Collins em 2019, apesar de existirem outras muitas versões anteriores. Ver: LES MILLE, 1965 e AS MIL, 2019.



na cintura, tremiam como chocalhos, ora requebrando-se sem graça, ora pondo-se de cócoras para logo se levantarem, — e isto ainda era bom — ao som de instrumentos iguais aos dos negros boçais. Na casa do Vice-Cônsul era cousa recebida e creio mesmo que cortesia, tocar na cintura das dançarinas, para elas ainda mais chocalharem, mas eu não o fiz e na outra tal era o calor que elas procuraram, pouco a pouco, senti-lo o menos possível, por causa do vestuário. Cobrem-se de pedrarias ou verdadeiras ou falsas e em tudo brilha péssimo gosto. Este povo parece-me uma nova espécie cínica em todo o sentido¹⁶.

É relevante, especialmente quando consideramos a tentativa de D. Pedro II de enquadrar o império brasileiro como um referenciado nos modelos europeus, a comparação que ele faz dos instrumentos musicais aos dos “negros boçais”. No Brasil, país com um imenso e não cicatrizado histórico de escravização negra, boçal era o termo utilizado por senhores escravocratas para referirem-se àqueles que não falavam a língua portuguesa. Assim como mencionado sobre o processo colonial brasileiro, em outros contextos também era comum que as diversas etnias fossem misturadas, essencializadas e homogeneizadas. Eram, assim, circunscritos ao mesmo regime de representação racializado, que não respeitava características étnicas, geográficas ou culturais. Foi o que possivelmente ocorreu na fotografia a que nos ateremos a seguir.

“Grupo de músicos”

¹⁶ D. Pedro II costumava fazer suas anotações na língua francesa. Em 1909, Affonso d’Escagnolle Taunay publicou a primeira versão traduzida dos diários na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. O Museu Imperial transcreveu para a versão digital essa mesma tradução, disponibilizando-a, primeiro, em CD-ROM, no ano de 1999. Hoje, os arquivos em PDF podem ser baixados direto do site da Instituição, e é este o material que usamos para leitura e citação. O diário da viagem ao Egito de 1871 corresponde ao volume 13. Pode ser lido digitalmente em: <https://museuimperial.museus.gov.br/wp-content/uploads/2020/09/VOL13.pdf>.



Imagem 4 – Grupo de músicos



Fonte: Luigi Fiorillo (1871?). Coleção Thereza Christina, Biblioteca Nacional (RJ).

Reprodução: Biblioteca Nacional.

Cinco homens negros, jovens, do que poderia ser de fato um grupo musical, posam para a fotografia com suas *abayas* longas e simples, feitas de tecido cru de cores claras, como ainda hoje é comum no Egito e outros países de predominância islâmica. Em primeiro plano, vemos três deles abaixados,



segurando cada qual um objeto, salientando sua função dentro do grupo. Todos os rapazes levam chapéus de mesmo estilo, exceto por aquele que está de mãos vazias, ereto ao lado direito da imagem. Feito de pelos de caprinos, assim como o acessório de cascos que está preso à sua cintura, seu chapéu carrega uma característica cultural mais específica, já que é geralmente usado no Sudão.

Essa pesquisa iconográfica comparativa sobre os instrumentos musicais, seus contextos de uso e adornos – como o tipo de joia circular que está afixada no mesmo acessório de cabeça –, é possível afirmarmos que os músicos representados nessa foto sejam sudaneses, muito possivelmente de origem núbia. O Sudão foi posse do Egito desde 1821, sendo, depois, dominado pela coroa britânica em 1898. Sendo assim, mesmo em relação ao Egito colonizado, o território ainda detinha uma posição mais marginalizada. A condição de músico também não era das mais bem posicionadas em questão de status social. Isso, somado à provável origem, ajuda a explicar suas vestes demasiadamente simples, em tecidos crus, em alguns dos homens parecendo mesmo esgarçadas e já gastas. Especialmente em um contexto colonial em que a religião foi usada como aspecto moralizante e normativo, as normas do Islã eram interpretadas para considerar o ato de tocar música ou dançar, de forma pública, *haram* – pecado, proibido. Os que viviam materialmente dessas práticas, portanto, eram malquistos, ainda que houvesse muito público para suas performances, não raro composto dos próprios europeus que, mesmo considerando exótico, misturavam ojeriza e fascínio pelas artes egípcias. O status desses artistas, desse modo, era ambíguo e flutuante. Acabavam muitas vezes se fixando fora da capital (Cairo), para sobreviverem mais facilmente. Não à toa, Luigi Fiorillo possa tê-los encontrado sem demora em Alexandria que, por ser portuária, tinha uma certa liberdade e efervescência cultural.

O primeiro instrumento a ser tratado aparece em posse do homem sentado à direita. À fotografia, ele aparece levemente escondido, já que está



lateralizado, e não fica demonstrado sua forma de uso ou importância em relação ao *ensemble*. Seu nome é *tanbura*, se usarmos a nomenclatura sudanesa; em Uganda, pode ser chamado de *endongo* ou, ainda, de *Kisir* na nomenclatura núbia, onde era considerado o grande instrumento nacional. Em seu contexto, a presença e som desse instrumento é central para o *zar*, ritual de transe e incorporação majoritariamente feito por mulheres (RYLE et al., 2012, p.244), que giram rapidamente a cabeça, com música em escala 2/2, que as liberta, e às suas famílias, dos maus espíritos e dos maus gênios, chamados de *djinn*¹⁷.

O *tanbura* possui um corpo semiesférico, raso, em madeira. Esse côncavo é recoberto por pele de animal, perfurada com um pequeno orifício por onde o som ressoado sairá, além de outros dois maiores, onde se encaixam duas hastes de madeira na vertical, que seguram uma terceira na horizontal. Nelas, são presas oito fibras vegetais torcidas que fazem as vezes de cordas (SIMON, 2012, p.95-96). Muitas das vezes, tufo de pelos de vaca ou macaco são presos na extremidade, ou ainda conchas e miçangas. Podemos ver, em um dos músicos, adorno de cabeça feito com os mesmos materiais – novamente, uma prática característica em *entertainers* de origem sudanesa.

¹⁷ Ver mais em: SOUZA, 2023.



Imagem 5 – Harpista núbio



Fonte: “A Nubian harper” (1858), de Carl Haag. Lápis e aquarela sobre papel.

Reprodução: Wikimedia Commons.

Como é o caso da imagem de comparação acima, muitos europeus, ao titularem suas pinturas e fotografias da época, simplificaram chamando o apenas de lira – o que retira suas particularidades étnicas. Ele aparece, por exemplo, em gravura do *Description* (Imagem 2) – mas também ignorando seu nome. As contas que são geralmente penduradas nesse instrumento, como os búzios, já serviam como moeda de troca desde séculos anteriores para comércio na África, além de servirem como meio adivinhatório – algo que ainda hoje é praticado no Brasil especialmente em algumas das religiões de matriz africana.



Imagem 6 – Escravos negros com orquestra Tanbura



Fonte: “Negersklaven mit dem Tumburah-orchester” (1888), de Christiaan Snouck Hurgronje. Desenho/fotografia. **Reprodução:** Qatar National Library.

Tanburas podem ser vistos, hoje em dia, em acervos do MFBA Boston, *Musical Instrument Museum* e no *British Museum*. Em todos os casos citados, os instrumentos têm ficha catalográfica fazendo referência ao Sudão. Esse dado salienta a característica antropológica que fotos e instrumentos como os que aqui apresentamos detinham, especialmente no contexto imperialista do século XIX¹⁸, momento também decisivo para a formação de diversas coleções e museus ao redor do mundo, em uma forma de tornar mensuráveis os espaços coloniais para o público das metrópoles (MCCLINTOCK, 2010, p.67).

¹⁸ Ver mais em: EDWARDS, 1992.



A nossa fotografia-tema foi claramente posada, tomada em estúdio, o que é patente pelo cenário e por conta da própria técnica fotográfica do período – no caso, o colódio em papel albuminado –, que necessitava de alguns instantes para fixação da imagem. Se tais músicos estivessem realmente tocando, obviamente haveria tremores no resultado. Por mais que a música, nos países árabes e islâmicos em geral, possa geralmente carregar muitos elementos relacionados à improvisação, que está intimamente em convergência com sinergia do grupo musical, na imagem eles parecem pouquíssimo espontâneos; estáticos. Ao centro, menos desfocado pelo tempo e qualidade da imagem, e também ligeiramente mais descontraído que os demais, um dos músicos finge tocar seu tambor, mas não é acompanhado pelos demais. A posição de seus corpos indica certa dureza, resistência.

Disciplinar o corpo ao nível mais íntimo, produzindo e guiando suas ações, foi tão central para o poder imperialista quanto a hegemonia econômica, militar e as instituições de governo impostas. O poder, no entanto, nunca se move somente em uma direção. Mesmo que, em teoria os corpos se comportassem bem, na prática eles eram “arenas de barganha e disputas, transferências e misturas”. Se o corpo era um local onde se exercia a política governamental, também era onde o poder imperial encontrava seus limites e as vozes colonizadas se afirmavam¹⁹.

Ariella Azoulay (2008), ao analisar a condição das fotografias tomadas em contextos de dominação, guerra, ocupação ou conflito territorial, salienta questões pertinentes sobre a questão da nacionalidade: para ela, a fotografia é um “espaço de relações políticas entre aqueles que são governados, um espaço em que a exigência de não ser governado de tal

¹⁹ BROWN, 2017, p.7. Em tradução livre de: “Disciplining the body at the closest level, producing and guiding its actions, was just as central to imperial rule as economic hegemony, military might, and imposed governing institutions. Power, however, never moves in just one direction. Although bodies behaved well in theory, in practice they were “arena[s] of colonial bargaining and strife, translation and mixtures.”¹⁰ If the body was a site on which government policies played” out, it was also where imperial power reached its limit and colonized voices asserted themselves”.



maneira se torna a base para qualquer negociação civil” (p.16). A fotografia cristaliza uma relação, um espaço e um contrato civil que lhe seria próprio, no qual o ponto fulcral é a questão da nacionalidade e da cidadania. Restituir o direito à própria imagem, bem como os discursos que dela emanam é, assim, uma maneira de que certos sujeitos deixem de “aparecer como apátridas ou inimigos, das formas que o regime soberano se empenha em construir” (p.17). No caso da imagem analisada, se esse espaço de restituição cívica é tomado pelo discurso orientalista, o “Oriente” serve como bloco único, que já agrupava características de todos os locais e de todas as etnias, como se não houvesse diferenças e discrepâncias culturais – e musicais.

Vemos na fotografia, mas também nas outras imagens de comparação iconográfica, o *manjur*, um instrumento percussivo composto da costura de vários cascos de caprinos em um tecido, que é amarrado na cintura para que soe enquanto se dança. O ritmo é marcado pelo corpo e quem o leva faz as vezes tanto de tocador quanto de dançarino. Isso se ratifica quando reparamos que os mesmos que portam o *manjur* seguram bastões, usados para dançar imitando cenas de luta e satirizando, muitas vezes, o controle de escravizados. “Ao contrário do que podemos esperar, não há nada universal ou imparcial no modo que nossos corpos se movem” (BROWN, 2017, p.8)²⁰: esse estilo de dança se mostra como uma característica partilhada entre diversas localidades e culturas, as sempre relacionada aos fenômenos e histórias de escravização e devida resistência dos povos negros. Em geral, fica conhecida como “*weapon dance*”²¹.

Em seu contexto, a presença e som desse instrumento é central para o *zar*, ritual de transe e incorporação majoritariamente feito por mulheres

²⁰ Em tradução livre de: “Contrary to what one might expect, there is nothing universal or unbiased in the ways our bodies move”.

²¹ Produções iconográficas relevantes para contribuir com a compreensão da disseminação das *weapon dances*, especialmente aquelas vindas das culturas africanas, são *Capoeira* (1825), litografia de Johann Moritz Rugendas, e *The Old Plantation*, de John Rose, uma aquarela.



(RYLE et al., 2012, p.244), que giram rapidamente a cabeça, com música em escala 2/2, que as liberta, e às suas famílias, dos maus espíritos e dos maus gênios, chamados de *djinn*²². O *manjur* é comumente utilizado dessa maneira no Oriente Médio, mas, também, foi apropriado, pela disseminação da prática, à cultura do Golfo Pérsico, onde é utilizado na cultura e na música *Khaliji*. Contudo, sua presença no Egito era associada ao tipo específico de dançarina *ghawazee*, a qual o relato de D. Pedro II, mostrado anteriormente, pode fazer referência. As *ghawazee*, não mostradas no álbum de Fiorillo, mas tornadas conhecidas pelo *Account* de Edward Lane, eram dançarinas que, de modo geral, se apresentavam em ruas, tavernas e quaisquer outros estabelecimentos públicos do Egito²³. Em nossa fotografia de Fiorillo, é interessante notar também a prevalência de musicistas homens e, neles, a tez mais escura – o que pode ratificar sua origem sudanesa. Em geral, nos agrupamentos sudaneses de músicos, mulheres são mais raras. Já nas orquestras egípcias, poderiam aparecer pontualmente com instrumentos mais leves, como *sagats*, *riqq* ou *daff*, e como dançarinas a acompanhar o som. Em apresentações públicas, eram justamente as *ghawazee* que mais participavam da cena artística.

O tambor da fotografia feita por Fiorillo, que se repete na gravura de Christiaan Snouck, é chamado de *ingoma*, palavra vinda da África bantu, de onde vieram boa parte dos escravizados para o Brasil. Talvez essa seja justamente a referência de D. Pedro II quando trata dos negros em seu relato, mesmo que com tom reprovador. Com esse tambor, fica completa a formação clássica de *Fann at-Tanbura*; ou seja, a o agrupamento mais generalizado e básico para apresentação da música sudanesa e núbia. Caso os músicos fossem egípcios, o principal instrumento percussivo seria o *derbake* ou *tabla*, o qual pode ser visto na gravura de Edward Lane na Imagem 2. Os dois têm

²² Ver mais em: SOUZA, 2023.

²³ Ver mais em: ASSUNÇÃO; PASCHOAL, 2022.



função rítmica semelhante, mas as estruturas do corpo dos instrumentos são muito distintas entre si.

É interessante saber que, nesse processo de dominação do Egito no Sudão, as zonas de contato se deram especialmente pelas culturas e arte populares. Os casamentos, *mulids*²⁴, e o Ramadan eram os momentos em que essas culturas se encontravam e celebravam de maneira semelhante, compreendendo também que, especialmente o norte do Sudão, já era majoritariamente muçulmano. Contudo, tanto no Egito quanto na cultura núbica, a música e a dança constantemente estavam relacionadas a rituais de passagem, estados de espírito, religiosidade e mesmo cura (DIB, 2010).

O sistema musical árabe é modal, com presença de microtons, em escalas nomeadas *maqam*, sendo tocados em cima de uma base rítmica única, na qual os demais instrumentos podem improvisar (HASSAN, 2003, p.16). Recebeu influências de diversas regiões e povos para se formar, como a Armênia, Amazigh²⁵, curda, hebraica, copta, síria, caucasiana, turca, persa e subsaariana; mas, no século XIX, já era relativamente homogênea e consolidada (TOUMA, 2003, p.17). É também nesse período que esse sistema, usado desde a islamização, passa a se modificar, incorporando novos instrumentos e tecnologias elétricas para a produção de música.

Uma segunda reconsideração sobre essa fotografia pôde ser descoberta em nossa pesquisa, e aqui inclusive a aponto como maneira de propor sua recatologação. Muito provavelmente, a imagem foi realizada no ano de 1871, especificando melhor a datação que consta em seu tomo da Biblioteca Nacional, que a situa entre 1866-1880 em ficha. Isso porque dados apontam, como já tratado neste artigo, para o estabelecimento do fotógrafo

²⁴ Cerimônias festivas e populares realizadas nas ruas na data de celebração de aniversário do profeta Maomé, aquele que teria revelado a palavra final de Deus para a humanidade na religião Islâmica.

²⁵ A etnia Amazigh é nômade e foi, anteriormente, conhecida como berbere. Hoje, o termo é considerado incorreto e pejorativo, já que deriva da mesma raiz etimológica que bárbaro, também usada para tratar de inimigos e estrangeiros em relação à Europa na antiguidade.



autor, Luigi Fiorillo, no Egito nesse ano, o mesmo em que D. Pedro II realiza sua viagem ao local e, como também mencionado, momento em que ele teria realizado a aquisição da maior parte de seus álbuns relativos àquele país. Pesquisas em andamento tentarão detalhar melhor esse processo, bem como as intenções do monarca com o acervo, salientando também a importância de considerarmos as influências do orientalismo e seu repertório teórico e visual no Brasil.

Considerações finais

Este artigo buscou uma análise crítica do discurso orientalista em sua forma visual, formulado no âmago do sistema colonial e perpetuado através da enorme circulação proporcionada pela técnica da fotografia. O modo de ver, que se cristaliza como uma figura do imaginário não somente sobre o local Oriente, mas sobre suas pessoas, culturas e manifestações artísticas, minimiza, achata e horizontaliza a sua complexidade. A música, como um aspecto deveras importante para as culturas árabe, egípcia e núbica, não escapou dessa redução e das consequências materiais que o Orientalismo engendra.

Modificam-se também, com a presença europeia colonial, os lugares onde a música seria consumida: da festa caseira, como a que D. Pedro II participou, ou das ruas, onde os músicos e as dançarinas eram mais desprestigiados, ainda que mais assistidos. *Nightclubs*, bordéis, cassinos e teatros passam a aparecer na paisagem egípcia, no que os europeus chamariam de modernização, mas que também representa a institucionalização e a regulamentação dos corpos, que agora se apresentam dentro de uma lógica explicitamente mercadológica e capitalista, como que transformando arte popular em *commodities*.

Diferentemente de qualquer outro aspecto da cultura de massa, a música organiza interações sociais que não são mais



determinadas pela primazia da prática situada em nível local e da memória mantida coletivamente. [...] Em outras palavras, a música na cultura global, em virtude de uma série de mudanças significativas na produção, circulação e consumo de sons musicais, funciona como um contexto social interativo, um canal para outras formas de interação, outras formas socialmente mediadas de apropriação do mundo (ERLMANN, 1999, p.6).²⁶

Compreender as formas anteriores de produção, reprodução, transmissão e até consumo dessas manifestações populares na cultura egípcia é um caminho tortuoso, mas profícuo. A documentação nem sempre dá conta dos meandros das camadas baixas da sociedade ou das tradições transmitidas oralmente e de forma descentralizada e considerada “informal”. As fotografias de Fiorillo, bem como a obtenção delas por um monarca, mesmo que sejam atos profundamente ligados às diversas formas de poder que foram impostas no sistema colonial ao Egito, de alguma maneira ajudam a visualizar essa “outra” história, mas que, como diz Alloula, “sempre será uma versão empobrecida da original” (ALLOULA, 1986, p.18), justamente pelo caráter fictício, posado e colonial do ato da fotografia em si. De todo modo, tentamos recompô-la.

Referências

Fontes

Vases, meubles et instruments : instrumens orientaux a corde connus en Égypte. Gravura. 1817. Description de l'Égypte: ou, Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française / publié par les ordres de Sa Majesté l'empereur Napoléon le Grand. Paris: Impr. impériale, 1809-1828. Reprodução: Wikimedia Commons.

²⁶ Em tradução livre de: “Unlike any other aspect of mass culture, music organizes social interactions that are no longer determined by the primacy of locally situated practice and collectively maintained memory. [...] In other words, music in global culture, by dint of a number of significant shifts in the production, circulation, and consumption of musical sounds, functions as an interactive social context, a conduit for other forms of interaction, other socially mediated forms of appropriation of the world”.



Vases, meubles et instrumens : instrumens à corde qui paroissent propres aux égyptiens. Gravura, 1817. Description de l'Egypte: ou, Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte pendant l'expédition de l'armée française / publié par les ordres de Sa Majesté l'empereur Napoléon le Grand. Paris: Impr. impériale, 1809-1828. Reprodução: Wikimedia Commons

A Sha'er, with his accompanying Violist, and part of his Audience. Edward William Lane, 1895. Gravura. Reprodução: LANE, Edward William. *An account of the manners and the customs of the modern Egyptians.* Cairo: The American University in Cairo Press, 2003.

Grupo de músicos. Luigi Fiorillo, 1871?. Album complet de toutes les principales vues et monuments de Alexandrie, Caire, Suez, Canal Isthme de Suez, Basse-Nubie, Haute Egypte. Coleção Thereza Christina, Biblioteca Nacional (RJ). Reprodução: Biblioteca Nacional Digital.

A Nubian harper. Carl Haag, 1858. Lápis e aquarela sobre papel. Reprodução: Wikimedia Commons.

Negersklaven mit dem Túmburah-orchester. Christiaan Snouck Hurgronje, 1888. Desenho/fotografia. Reprodução: Qatar National Library.

Referências bibliográficas

AHMIDA, Ali Abdullatif. *Beyond Colonialism and Nationalism in the Maghrib, History, Culture, and Politics.* New York: Palgrave McMillan, 2009.

ALLOULA, Malek. *The colonial harem.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

AS MIL e uma noites. Versão de Antoine Galland. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019.

ASSUNÇÃO; Naiara Müssnich Rotta Gomes de; PASCHOAL, Nina Ingrid Caputo. Orientalismo em movimento: representações da dança do ventre em pinturas e literatura de viagem (séc XIX). *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v.1, n.12, 2022.

AUBIN, Cristiana Ribeiro. Incorporação e dispersão da coleção D. Thereza Christina maria na biblioteca nacional. In: *Música na Coleção D. Thereza Christina Maria: construção de uma rede de significados (1784-1891).* (Tese) Doutorado em Estudos Artísticos. Universidade de Coimbra. Coimbra, 2017.



AZOULAY, Ariella. *The civil contract of photography*. New York: Zone Books, 2008.

BAKOS, Margaret; SANTOS, Moacir; COELHO, Liliane; BALTHAZAR, Gregory. História da Egiptomania no Brasil: Bibliografia Comentada. *Plêthos*, v.2, n.1, 2012, p.218-246.

BEHDAD, Ali. *Camera Orientalis: reflections on photography of the Middle East*. Chicago: *The University of Chicago Press*, 2016.

BERGER, John. *Modos de ver*. São Paulo: Fósforo, 2023.

BROWN, Marie Grace. *Khartoum at night: Fashion and body politics in imperial Sudan*. California: Stanford University Press, 2017.

CARDOSO, Rafael. Decolonizing the canon? *Texte zur kunst*, n.128, dez/2022. Disponível em: <https://www.textezurkunst.de/en/128/raphael-cardoso-decolonizing-the-canon/>. Acesso em 23 mar. 2023.

DESCRIPTION de l'Egypte: ou, Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte pendant l'expédition de l'armée française / publié par les ordres de Sa Majesté l'empereur Napoléon le Grand. Paris: Impr. impériale, 1809-1828.

DIB, Marcia. *Música árabe: expressividade e sutileza*. São Paulo: BibliASPA, 2010.

EDWARDS, Elizabeth (ed.) *Anthropology and photography 1860-1920*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1992.

ERLMANN, Veit. *Music, modernity and the global imagination: south africa and the West*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1999.

GHANDAR, Ibrahim. Egyptian photography trends from 1875 to 1900 through some armeninan photographers and their works. *Egyptian Journal of Archaeological and Restoration Studies*, vol. 5, n.1, 2015, p.1-11.

GOLDFELD, Monique. Sochaczewski. *O Oriente Médio no acervo da Biblioteca Nacional*. Fundação Biblioteca Nacional/Minc, 2006.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Apicuri, 2016.



HANNAVY, John. *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. New York: Routledge, 2008.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HUMBERT, Jean-Marcel. Titillons Néfertiti: l'égyptomanie, un artéminement populaire (1880-1980). In VOLAIT, Mercedes.; PERRIN, Emmanuelle. *Dialogues artistiques avec les passés de l'Égypte: une perspective transnationale et transmédiatale*. Paris: Publications de l'Institut national d'histoire de l'art/ InVisu, 2017.

LANE, Edward William. *An account of the manners and the customs of the modern Egyptians*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2003.

LANE, Edward William. *More tales from the Arabian nights*, based on the translation from the Arabic. New York: Hold and company, 1915.

LES MILLE et une nuits: contes arabes. Version de Antoine Galland. Paris: Flammarion, 1965.

MCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

NOCHLIN, Linda. *The politics of vision: essays on nineteenth-century Art and society*. London: Routledge, 1989.

PASCHOAL, Nina Ingrid Caputo. *Ventre colonizado: representações da mulher árabe e suas danças na pintura Orientalista do século XIX*. (Dissertação) Mestrado em História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2019.

PEREZ, Nissan. *Focus East: early photography in Near East (1839-1885)*. New York: Harry Amras, 1988.

PINNEY, Christopher. *Photography and Anthropology*. London: Pitt Rivers Museum, 2011.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC, 1999.

RYLE, John; WILLIS, Justin; BALDO, Suliman; JOK, Madut Jok. *The Sudan handbook*. London: RVI, 2012.



SCHWARTZ, Joan. The Geography Lesson: photographs and the construction of imaginative geographies. *Journal of Historical Geography*, v.22, n.1, 1996, p.16-45.

SAID, Edward. *Orientalismo*. O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILINGARDI, Adriano. *Luigi Fiorillo*. L'avventuroso fotografo di Alessandria d'Egitto. Lecce: Youcanprint, 2018.

SIMON, Artur (org.) *Kisir und tanbura*: Dahab Khalil, ein nubischer Musiker von Sai, im Gespräch mit Artur Simon aus Berlin. Berlin: Simon Verlag für Bibliothekswissen, 2012.

SOUZA, Célia Daniele Moreira de. Um Tema para Medievalistas: Os gênios no Islã. *Blog do POIEMA*. Pelotas 02 mai 2023. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/poiema/um-tema-para-medievalistas-os-genios-no-islã/> Acesso em 03 mai. 2023.

STEVENSON, Alice. *Scattered Finds*: Archaeology, Egyptology and Museums. London: UCL Press, 2019.

TAGG, John. The mute testimony of the picture: british paper photography and India. In: BEHDAD, Ali; GARTLAN, Luke. *Photography's Orientalism*: new essays on colonial representation. Los Angeles: Getty Institute Publications, 2013.

TOUMA, Habibi Hassan. *The music of the arabs*. Cleckheaton: Amadeus Press, 2003.

VASQUEZ, Pedro. *A fotografia no império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

VICENTE, Filipa Lowndes. *O Império da Visão*. Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960). Lisboa: Edições 70, 2014.

WATSON, John Forbes; KAYE, John William. *People of India*. A series of photographic illustrations with descriptive letterpress, of the races and tribes of hindustan, originally prepared under the authority of the Government of India and reproduced by order of the secretary of state for India in council. London: India Museum, 1868.

Data de envio: 07 de maio de 2023.

Data de aceite: 05 de junho de 2023.