

Os Hebreus no Orientalismo Brasileiro

Camila Dazzi
Centro Federal de Educação
Tecnológica do Rio de Janeiro (CEFET/RJ)

RESUMO

São raras na arte brasileira do século XIX pinturas que retratam uma visão imaginária dos costumes do Oriente islâmico. Mas se não temos belas odaliscas e paisagens pontilhadas por mesquitas, temos um conjunto de obras que representam passagens bíblicas ambientadas no Oriente Oitocentista. Em sintonia com a proposta de pintores como David Wilkie e Horace Vernet, a busca de nossos artistas foi a de restaurar em suas obras cenários bíblicos "autênticos", tendo com fonte de inspiração os hábitos, indumentárias e paisagens do Oriente Oitocentista e de suas populações locais de árabes, beduínos e judeus.

Palavras-chave

Orientalismo. Hebreus. Pintura orientalista religiosa.

*

ABSTRACT

In the Brazilian art of the 19th century, paintings that portray an imaginary view of the customs of the Islamic East are very rare. But if we do not have beautiful odalisques and landscapes dotted by mosques, we have a group of works of art that represent biblical passages set in the 19th Century East. In line with the proposal of painters such as David Wilkie and Horace Vernet, our artists' quest was to restore in their works "authentic" biblical scenarios, inspired by the habits, clothing and landscapes of the modern East and its local populations of Arabs, Bedouins and Jews.

Keywords

Orientalism. Hebrews. Religious orientalist painting.

Nous allions donc, au bout de quelques heures, être dans une autre partie du monde, dans cette mystérieuse Afrique [...] parmi ces races basanées et noires qui diffèrent de nous, par le costume, les mœurs et la religion, autant que le jour diffère de la nuit ; au sein de cette civilisation orientale que nous appelons barbarie [...] ; nous allions donc voir un de nos rêves se réaliser ou s'écrouler, et s'effacer de notre tête une de ces géographies fantastiques [...]. (Théophile Gautier, *Voyage pittoresque en Algérie*, 1865).

Odaliscas, encantadores de serpente, sultões e paisagens desérticas povoaram a imaginação dos ocidentais no século XIX. O Oriente de então, diverso do de hoje em configuração geográfica, compreendia, sobretudo, os países árabes e muçulmanos localizados ao redor do Mediterrâneo: “o Norte da África (Marrocos, Tunísia, Argélia, Egito) e os territórios do Império Otomano (Turquia e Ásia Menor, Grécia e os Balcãs, Líbano, Síria-Palestina)”. Representações mitificadas desse Oriente não foram incomuns na arte Europeia do século XIX, notadamente na Alemanha, na Inglaterra, na Itália e na França.¹

Mas o Orientalismo não se limitou a fantasiar o Oriente do Oitocentos. Como coloca Nelly Singer, no catálogo da exposição *Les Juifs dans l'Orientalisme*, “longe no espaço, o Oriente também representava uma distância no tempo: incorpora uma viagem ao passado mítico das grandes civilizações da antiguidade, das Cruzadas e da Bíblia”.²

E se o fascínio pelo Oriente dito Islâmico, parece não ter tido aceitação no Brasil Oitocentista, a representação de passagens bíblicas, sobretudo do Antigo Testamento, ambientadas em um Oriente mitificado tiveram alguma representatividade na pintura brasileira do século XIX. A essa produção podemos chamar pintura Orientalista religiosa.³

A busca de nossos artistas, assim como tantos outros, era restaurar em suas obras o cenário bíblico “autêntico”. Os habitantes do Oriente contemporâneo eram considerados descendentes de personagens bíblicos, e assim judeus e árabes eram os herdeiros dos antigos hebreus. A viagem ao Oriente propiciava aos artistas uma ocasião privilegiada de entrar em contato com os lugares bíblicos. E, se não com os lugares bíblicos diretamente, com paisagens e pessoas que se aproximavam em tudo dos seus imaginários sobre a Terra Santa. Como coloca Nelly Singer, os artistas “desejavam encontrar no Oriente moderno e em suas populações locais, árabes, beduínos e judeus, as cenas “autênticas” da Bíblia [...] incorporadas em um cenário antigo restaurado no espírito das descobertas arqueológicas”.⁴

Gustave Flaubert, figura de relevo no meio artístico da época, visitou a Terra Santa com esse propósito, e de Jerusalém, em 1850, enviou uma carta a sua mãe com o seguinte trecho:

On ne dépense pas à la Bible; ciel, montagnes (...), vêtements de femmes, tout s'y retrouve. À chaque moment on en voit devant soi des

¹ SIGAL-KLAGSBALD, Laurence (Org.) **Les Juifs dans l'orientalisme**. Paris: Skira/Flammarion/Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2012. [Exposition, Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 7 mars-8 juillet 2012].

² SINGER, Nelly. **Les Juifs dans l'orientalisme**. Dossier Pédagogique. Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2012. p. 4.

³ VILLARI, Anna. **Verso L'Oriente e l'Islam**. Domenico Morelli e Il suo Tempo – 1823 1901 dal romanticismo al simbolismo. Napoli: Electa, 2006.

⁴ SINGER, p. 14.

pages vivantes (...), si tu veux avoir une bonne idée du monde où je vis relis la Genèse, les Juges et les Rois.⁵

O que as obras orientalistas religiosas possuem em comum, portanto, é a inspiração na decoração e na indumentária de muçulmanos e judeus Oitocentistas na representação de cenas bíblicas, do velho e do novo testamento, uma inovação que buscava dar mais veracidade as cenas retratadas. Essa, podemos dizer, tendência dentro do Orientalismo estava em sintonia com os debates mais recentes sobre pintura histórica travados na Europa, em que temas históricos ou literários passavam a ser abordados como cenas de gênero. As inovações pelas quais passaram as pinturas de história tinham como propósito tornar as obras o mais inteligíveis, ao recuperar os testemunhos da vida cotidiana antiga.⁶

Uma das vozes mais representativas dessa busca por autenticidade e renovação da pintura religiosa foi Horace Vernet, defensor a teoria de que havia uma inequívoca continuidade entre a vestimenta e os costumes dos antigos hebreus e os costumes dos ditos “árabes” oitocentistas. Tal teoria, destinada a orientar os pintores para uma representação mais autêntica das cenas bíblicas e “libertar o Oriente do domínio de uma visão classicizante, baseou-se em um estereótipo do Oriente como um lugar imutável fora da história”.⁷ Como colocou Vernet em carta ao amigo Antoine Montfort (1863):

...ce pays-ci n'a pas d'époque. Transportez-vous de quelques milliers d'années en arrière, n'importe, c'est toujours la même physionomie que vous avez devant les yeux. [...] Pharaon poursuivant les Hébreux, monté sur son chariot, soulevait la même poussière dans le désert que l'artillerie de Méhémet-Ali. Les Arabes n'ont pas changé.⁸

As suas frequentes viagens ao Oriente - Egito, Palestina, Síria e Constantinopla em 1839-40, Argélia e Marrocos em 1845 e novamente em 1853-54 - permitiram, como então acreditava Vernet, a reconstituição de um imaginário bíblico oriental “autêntico” e, portanto, mais “fiel” aos textos das Escrituras. Vernet, no seu conhecido artigo *Des rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des Arabes Modernes*, publicado em 1848, chega a registrar o momento em que tem a revelação de representar os assuntos retirados da história dos judeus tendo como inspiração os costumes “árabes” contemporâneos.⁹

Apesar desse interesse de cunho erudito, Gégard-Georges Lemaire, em *The Oriente In Western Arte*, nos elucida que a escolha por retratar cenas bíblicas que se passavam na antiga Judeia não era uma opção generalizada na Europa, pelo contrário, “as a rule, 19th-century religious art showed a marked preference for Old Testament episodes set in Egypt”.¹⁰ E ele exemplifica essa escolha com telas que trataram a história de José, como a famosa “José, Supervisor dos Celeiros do Faraó”, de Lawrence Alma-Tadema (1874).

⁵ DORD-CROUSLÉ, Stéphanie. Plus qu'une Terre promise, un “pays de connaissance” - Flaubert en Terre Sainte (août 1850). *Perspectives*. Revue de l'Université Hébraïque de Jérusalem, 2004, p. 8. Lettre de Gustave Flaubert à sa mère, Jérusalem, 25 août 1850.

⁶ COUËLLE, Colombe. Désirs d'Antique ou comment rêver le passé gréco-romain dans la peinture européenne de la seconde moitié du XIXe siècle. *Anabases*, 11, 2010, p. 54.

⁷ MICHÈLE HANNOOSH. Horace Vernet's Orient: Photography and the Eastern Mediterranean in 1839, Part II: The Daguerreotypes and Their Texts. *Burlington Magazine* 158, no. 1359 June 2016), pp. 430-39.

⁸ AMÉDÉE, Durand. *Carle Joseph et VERNET, Horace*. Correspondances et biographies. Paris: J. Hetzel 1864, pp.142-43.

⁹ VERNET, Horace. Des rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des Arabes Modernes. *L'illustration*, n. 259, Vol. X, 12 février 1848.

¹⁰ LEMAIRE, Gégard-Georges. *The Oriente In Western Arte*. Berlim: Ullmann Publishing, 2008, p. 175.



Fig. 1. Sir Lawrence Alma-Tadema: *Joseph, Overseer of Pharaoh's Granaries*, 1874 Ost, 35cm x 45,72 cm. Coleção Particular.¹¹

Lamaire em seu texto cita “duas raras exceções” a essa tendência geral. Uma delas é o já mencionado Horace Vernet, e o segundo é David Wilkie, que viajou para a Terra Santa em 1840 e produziu uma série de estudos como a famosa Ceia em Emaus, na qual “os personagens estão vestidos com roupas turcas, enquanto Jesus usa uma vestimenta palestina”.¹²

Em 1843 foi publicado em Londres o livro *The life of Sir David Wilkie*, que conta com o seguinte comentário de seu amigo Collins:

When I went, - says his friend Collins - , to bid Sir David Wilkie farewell, a day or two before he left home for his last journey, I found him in high spirits, enlarging with all his early enthusiasm on the immense advantage he might derive from painting upon holy land, on the very ground on which the event he was to embody had actually occurred. To make a study at Bethlehem from some young female and child seemed to me one great incentive to his journey. I asked him if he had any guide-book; he said, ' Yes, and the very best,' and then unlocking his travelling box, he showed me a pocket Bible. I never saw him again; but the Bible throughout Judea was, I am assured, his best, and only handbook.¹³

¹¹ Trata-se do Joseph bíblico, mencionado no Gênesis 41:42. A habilidades de interpretação de sonhos permitiram que Joseph ascendesse de escravo estrangeiro a vizier, o principal conselheiro do rei.

¹² LEMAIRE, p. 175.

¹³ CUNNINGHAM, Allan. *The life of Sir David Wilkie*; with his journals, tours, and critical remarks on works of art; and a selection from his correspondence. Vol. III. London: John Murray, Albemarle Street.1843.

Se tivermos em conta a tese de Lemaire, o entusiasmo e os propósitos de David Wilkie não eram os mais usuais entre os artistas, pois se viagens como destino ao Oriente não eram incomuns, a finalidade de representar cenas bíblicas ambientadas na Terra Santa contemporânea estavam longe de ser *à la mode*.



Fig. 2. David Wilkie: *The Supper at Emmaus* (detalhe), 1840. Coleção particular.

Os artistas brasileiros, portanto, não seguiram a tendência mais usual de escolher passagens bíblicas ambientadas no Egito, mas optaram por uma via menos comum, aquela que buscava na Terra Santa uma referência visual. Tudo fica mais interessante ao sabermos que essa escolha era vista por certos críticos muito negativamente, recebendo comentários bastante hostis. A crítica feita por Eugene Fromentin, renomado Orientalista, foi uma das que mais repercussão teve no século XIX.¹⁴

¹⁴ MOUSSA, Sarga. Les Juifs dans l'orientalisme. *Sociétés & Représentations*, 2012/1, n° 33, p. 233-237

Fromentin não via nenhuma justificativa para usar uma idumentária ou uma ambientação Oriental para adicionar realismo ou cor local a uma pintura de um assunto bíblico:

Il est certain, ajoutez-on, que Rachel et Lia, filles du pasteur Laban, n'étaient point habillées comme Antigone, fille du roi Edipe; qu'elles se présentent à notre esprit dans un tout autre milieu, avec une forme différente, et aussi sous un tout autre soleil; il est non moins certain que les patriarches devaient vivre comme vivent les Arabes [...] Costumer la Bible, c'est la détruire; comme habiller un demi-dieu, c'est en faire un homme. La placer en un lieu reconnaissable, c'est la faire mentir à son esprit; c'est traduire en histoire un livre antéhistorique!¹⁵

A passagem acima se encontra no livro escrito por Fromentin *Un été dans le Sahara: Récit et carnet de voyages*, 1857, que foi reeditado em 1887. O livro fez sucesso, e a fala de Fromentin foi retomada por outros autores, como Henri Delaborde, que faz uso da mesma citação acima, no seu artigo *Peintres contemporains. — Horace Vernet, ses œuvres et sa manière*, publicado em 1863, na *Revue des Deux Mondes*.¹⁶

Podemos deduzir que essa, e outras críticas, não eram alheias aos artistas Brasileiros, e, no entanto, a quase totalidade da nossa produção Orientalista dos últimos 30 anos do século XIX é constituída de representações bíblicas orientalizadas. Na sequência, analisamos uma obra de relevo nessa produção, o *Jesus Cristo em Cafarnaum* (1885), de Rodolfo Amoedo.

Jesus Cristo em Cafarnaum

Petra Chu, na sua resenha sobre a exposição *James Tissot: "The Life of Christ"* (2010), afirma que “A arte religiosa do século XIX tem sido a última fronteira”. Mesmo os estudiosos mais entusiastas e corajosos no auge do revisionismo histórico da arte nos anos 70 e 80, descartaram a arte religiosa do século XIX ou a ignoraram completamente. É somente nos anos de 1990, segundo Chu, que o interesse pela arte religiosa Oitocentista reavivou-se. Os historiadores da arte perceberam que a arte religiosa do século XIX faz parte de uma ampla e variada produção de cultura visual, compreendendo não apenas imagens devocionais, mas igualmente gravuras e fotografias em livros de viagem sobre a Terra Santa e ilustrações sobre arqueologia bíblica. “Além disso, [diz Chu], a arte religiosa no século XIX não pode ser separada do esforço teológico mais importante do século XIX, a investigação crítica da vida de Jesus”.¹⁷ Essa investigação crítica significou a busca por autenticidade, e se deu em um momento no qual os eruditos bíblicos se juntaram aos arqueólogos e deram início a busca pelo Jesus histórico.

E nesse contexto que Ernest Renan, escreve o seu famoso livro *Vie de Jésus*, publicado em 1863, no qual a vida de Cristo é descrita principalmente com um viés humanizador. Na obra (Vol. III, capt. XVI) o autor analisa os milagres do Messias, sobretudo do ponto de vista racional, sendo Cristo despojado de seu caráter divino e apresentado como um fundador não de dogmas, mas da religião da humanidade. O livro serviu de referência para vários pintores e escultores orientalistas.

¹⁵ FROMENTIN, Eugène. *Un été dans le Sahara: Récit et carnet de voyages*, Paris: A. Lemerre, 1874. p. 80.

¹⁶ DELABORDE, M. *Peintres contemporains. Horace Vernet, ses œuvres et sa manière*. *Revue des Deux Mondes*, 1863 - tome 44.djvu/100.

¹⁷ CHU, Petra ten-Doesschate Exhibition review of “James Tissot: ‘The Life of Christ’”. *Nineteenth-Century Art Worldwide* 9, no. 1, Spring 2010.



Fig. 3. Rodolfo Amoedo: *Jesus Cristo em Cafarnaum (estudo)*, (1885). Ost, 63 x 79cm. São Paulo, Pinacoteca do Estado.

Os artistas brasileiros não ficaram alheios a essa investigação crítica do Jesus histórico. E se não abundam telas com representações da vida de Cristo ambientadas na Palestina Oitocentista, uma se destaca: *Jesus Cristo em Cafarnaum*, de Rodolpho Amoedo.

O pintor teve a ideia para a composição da tela em 1884, quando se encontrava em Paris como pensionista da Academia Imperial de Belas Artes. Um famoso estudo, hoje pertencente à Pinacoteca de São Paulo, foi enviado ao Brasil em 1885, e obra a final, datada de 1887, encontra-se hoje no MNBA.¹⁸ Amoedo não viajou ao Oriente, e é muito possível que, assim como orientistas famosos, como Domenico Morelli¹⁹, tenha utilizado em suas pesquisas para a construção da tela fotografias do século XIX, outras pinturas orientistas e textos contemporâneos sobre o Oriente, e mais especificamente sobre a Terra Santa.²⁰

¹⁸ ROSA, Márcia Valéria Teixeira (org.). Documentos sobre Rodolpho Amoêdo. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n.2, abr. 2009.

¹⁹ VILLARI, Anna. **Verso L'Oriente e l'Islam**. Domenico Morelli e Il suo Tempo – 1823 1901 dal romanticismo al simbolismo. Napoli: Electa, 2006.

²⁰ COSTA, Richard Santiago: "Cristo em Cafarnaum", Amoedo em Paris. **Anais do VII - Encontro de História da Arte da Unicamp**. Campinas: Unicamp, 2011.p. 449.

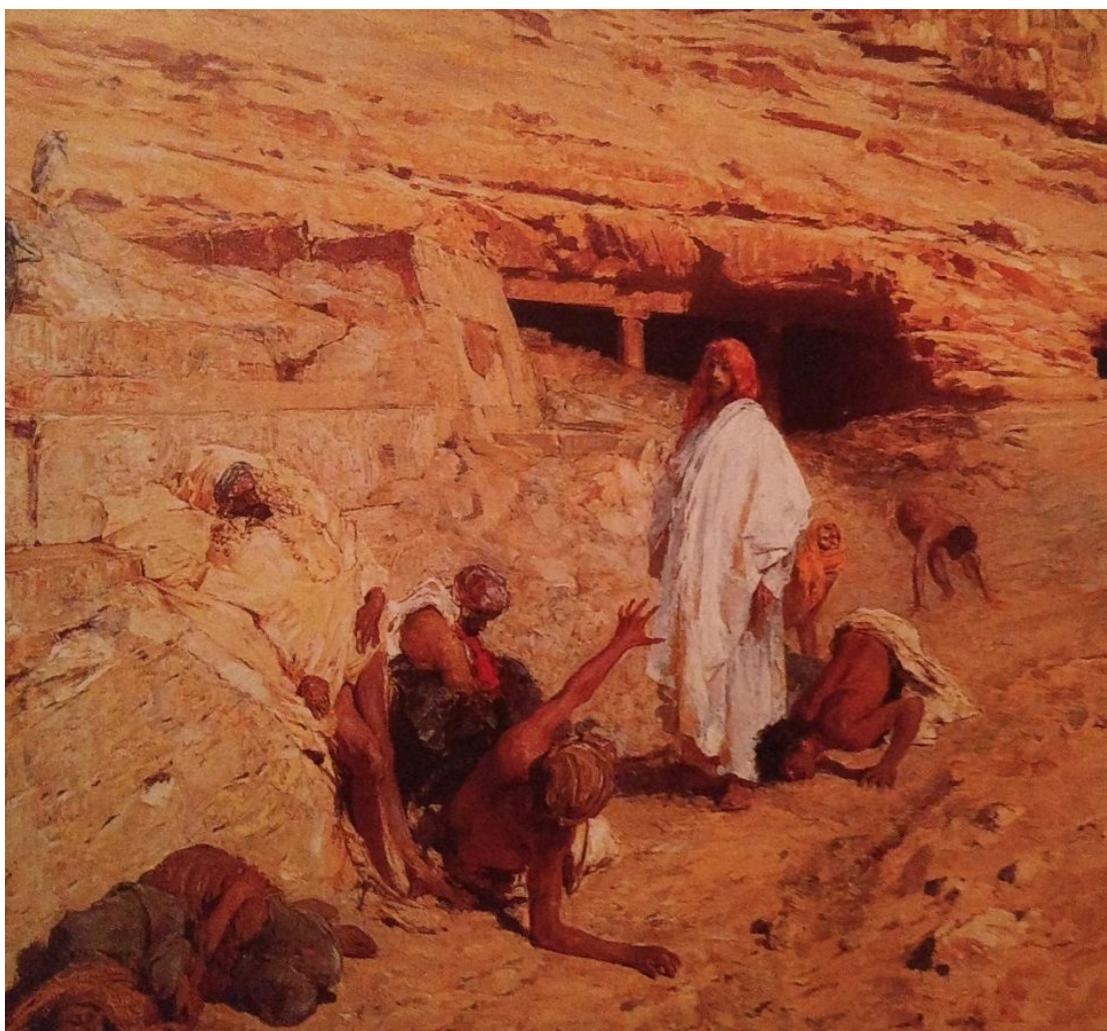


Fig. 4. Domenico Morelli: *Gli Ossessi* (detalhe), 1876. Ost, 120cm x 210cm, Fondazione Giuseppe Verdi, Milano.

A tela de Rodolpho Amoedo apresenta a figura de Cristo caminhando por uma rua de Cafarnaum, cidade na margem norte do mar da Galileia, onde Jesus se estabeleceu após ter deixado Nazaré, e, segundo a Bíblia, onde realizou muitos de seus milagres. A ambientação bíblica recriada por Amoedo nos revela que o artista realizou um cuidadoso estudo arquitetônico de sítios históricos, cenário, indumentárias e artefatos. Esse apuro quase arqueológico, que contrasta com a atmosfera mística que cerca a figura de Jesus, dá um ar de veracidade à cena. A leitura do evangelho segundo Matheus nos possibilita identificar dois possíveis e distintos momentos representados na tela: a cura de um leproso (Mt 8, 1-4) e a cura de um paraplégico (Mt 9, 2-8). A personagem que está ao pé da escada e beija a mão de Cristo pode ser identificada como o leproso.

Jesus cura um homem com lepra

8 Quando Jesus desceu do monte, uma grande multidão o seguiu. 2

Então, um homem com lepra aproximou-se dele e, ajoelhando-se, disse:

—Eu sei que, se quiser, o senhor pode curar-me.

3 Jesus estendeu a mão, tocou nele e disse:

—Eu quero; fique curado!²¹

²¹ Daniel Faria; Maurício Zágari(org). **Bíblia sagrada Na jornada com Cristo**. São Paulo: Mundo Cristão, 2018.p. 400.

Já o jovem homem que ocupa o primeiro plano da pintura, e cujo corpo distendido sob uma esteira de palha bloqueia a passagem de Jesus, parece ser a representação do paralítico. As escolhas de Amoedo resultam em uma pintura original, seja na eleição dos episódios, seja na sequência narrativa.

A representação do Messias em *Jesus Cristo em Cafarnaum* é reveladora. Cristo está inserido no cenário correto, e cercado de pessoas com as fisionomias e indumentárias apropriadas, no entanto - seguindo a tendência geral das pinturas orientalistas religiosas -, possui uma inegável identidade branca enraizada na tradição cristã europeia. Os cabelos avermelhados e na altura dos ombros, rosto comprido, barba dividida ao meio. Essa representação de Jesus contrasta nitidamente com o perfil semítico estereotipado das pessoas ao redor dele.

Jesus não poderia ser confundido com os que o rodeavam, mas, ao mesmo tempo, precisava possuir veracidade histórica. Como coloca David Morgan, em seu livro *The forge of vision: a visual history of modern Christianity* (2015), ao tratar das pinturas de Gustave Doré, um contemporâneo de Amoedo:

Jesus was not to be confused with those around him, as his placement in the foreground and his dominant gesture confirm, leaving no doubt about his unique authority and identity, but also securing his appeal to modern viewers as like them; that is, as non-Jewish. Surrounding him with "Jewish types" was intended to span the distance separating the present from antiquity.²²



Fig. 5. Mihály Munkácsy: *Jezus przed Pilatem*, 1881. Ost, 417cm x 636cm. Déri Museum, Debrecen.

O lugar de destaque que o Jesus de Amoedo ocupa na tela, sua postura altiva, suas feições, o tom avermelhado dos seus cabelos são recursos visuais que distanciam Jesus

²² MORGAN, David. *The forge of vision: a visual history of modern Christianity*. California: University of California Press, 2015. p.57.

dos demais personagens na tela. Até mesmo a escolha da vestimenta do Messias, que se distingue das demais por não ser uma túnica colorida, mas sim branca, é proposital. Essa vestimenta diferenciada funcionava como um dispositivo visual para comunicar a distinção necessária de Jesus. O mesmo recurso foi utilizado por outros artistas de finais do Oitocentos, como o pintor húngaro Mihály Munkácsy, em seu *Jesus Cristo diante de Pilatos* (1881), quadro que integra a Trilogia da Paixão, ou o inglês James Tissot no seu famoso livro ilustrado *The Life of Our Saviour Jesus Christ* (1895).

Cristo foi retratado em roupas brancas durante séculos como uma forma de sinalizar sua pureza e natureza única. Para os contemporâneos de Amoedo a representação de Jesus podiam ser a um só tempo realista e profundamente tradicional. Segundo David Morgan, em seu livro *The forge of vision: a visual history of modern Christianity* (2015), o que as pessoas desejavam ver nas pinturas Oitocentistas de Jesus era alguém com quem pudessem se identificar, não um judeu que tinha vivido em uma cultura e sociedade dramaticamente diferente da deles.²³ Autenticidade arqueológica, nas pinturas orientalista religiosas que representavam Jesus, não era o mesmo que autenticidade étnica.

Conclusão

Em virtude do que foi apresentado ao longo do texto, é possível afirmar que alguns artistas brasileiros tiveram, sim, parte de suas produções (ainda que uma parte diminuta) vinculada ao Orientalismo. É necessário, no entanto, para compreender essa produção, ter um entendimento mais amplo de Orientalismo. Ele não pode ser compreendido unicamente como obras que retrataram, na segunda metade do Oitocentos, o dito “mundo islâmico”, em uma chave romantizada e estereotipada, com seus bazares, caravanas de camelos, mercados de escravos, fumadores de narguilé e odaliscas sensuais. O Orientalismo também foi à busca por autenticidade nas representações bíblicas, que passaram a ser ambientadas no Oriente que os artistas conheciam, ou seja, aquele do Oitocentos, ainda pouco conhecido e explorado pelo Ocidente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMÉDÉE, Durand. Carle Joseph et VERNET, Horace. Correspondances et biographies. Paris: J. Hetzel 1864.

CHU, Petra ten-Doesschate Exhibition review of “James Tissot: ‘The Life of Christ’”. *Nineteenth-Century Art Worldwide* 9, no. 1, Spring 2010.

COSTA, Richard Santiago: “Cristo em Cafarnaum”, Amoedo em Paris. Anais do VII - Encontro de História da Arte da Unicamp. Campinas: Unicamp, 2011.

COUËLLE, Colombe. Désirs d’Antique ou comment rêver le passé gréco-romain dans la peinture européenne de la seconde moitié du XIXe siècle. *Anabases*, 11, 2010.

²³ David Morgan. *The forge of vision: a visual history of modern Christianity*. California: University of California Press, 2015.

CUNNINGHAM, Allan. The life of Sir David Wilkie; with his journals, tours, and critical remarks on works of art; and a selection from his correspondence. Vol. III. London: John Murray, Albemarle Street, 1843.

DELABORDE, M. Peintres contemporains. Horace Vernet, ses œuvres et sa manière. Revue des Deux Mondes, 1863 - tome 44.djvu/100.

DORD-CROUSLÉ, Stéphanie. Plus qu'une Terre promise, un "pays de connaissance" - Flaubert en Terre Sainte (août 1850). Perspectives. Revue de l'Université Hébraïque de Jérusalem, 2004.

DURO, Fabriccio Miguel Novelli. Pintura histórica religiosa e orientalismo nos envios de Pedro Américo para a Exposição Geral de 1884 no Rio de Janeiro. Anais do III Encontro de Jovens Investigadores em Arte. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes - CAIA, 2018.

FAINGOLD, Reuven. D. Pedro II, manuscritos hebraicos e os orientalistas de São Petesburgo. Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, [S.l.], v. 2, n. 2, p. 114-121, mar. 2008.

FROMENTIN, Eugène. Un été dans le Sahara: Récit et carnet de voyages, Paris: A. Lemerre, 1874.

KHATLAB, Roberto. As Viagens de Dom Pedro II. Oriente e África do Norte, 1871 e 1876. São Paulo: Benvirá, 2015.

LEMAIRE, Gégard-Georges. The Oriente In Western Arte. Berlim: Ullmann Publishing, 2008.

MICHÈLE HANNOOSH. Horace Vernet's Orient: Photography and the Eastern Mediterranean in 1839, Part II: The Daguerreotypes and Their Texts. Burlington Magazine 158, no. 1359 June 2016).

MORGAN, David. The forge of vision: a visual history of modern Christianity. California: University of California Press, 2015.

MOUSSA, Sarga. Les Juifs dans l'orientalisme. Sociétés & Représentations, 2012/1, n° 33.

ROSA, Márcia Valéria Teixeira (org.). Documentos sobre Rodolpho Amoêdo. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n.2, abr. 2009.

SIGAL-KLAGSBALD, Laurence (Org.) Les Juifs dans l'orientalisme. Paris: Skira/Flammarion/Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2012. [Exposition, Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 7 mars-8 juillet 2012].

SINGER, Nelly. Les Juifs dans l'orientalisme. Dossier Pédagogique. Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2012.

VERNET, Horace. Des rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des Arabes Modernes. *L'illustration*, n. 259, Vol. X, 12 février 1848.

VILLARI, Anna. *Verso L'Oriente e l'Islam. Domenico Morelli e Il suo Tempo - 1823 1901 dal romanticismo al simbolismo*. Napoli: Electa, 2006.

ZÁGARI, Maurício; FARIA, Daniel (org). *Bíblia sagrada Na jornada com Cristo*. São Paulo: Mundo Cristão, 2018.