

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

THAYNA ALVES MORAIS

**AS REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS ORIENTALISTAS DE SHEHERAZADE:
A MULHER E SEU VESTUÁRIO**

GOIÂNIA
2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome completo da autora: **Thayna Alves Morais**

Título do trabalho: **As representações pictóricas orientalistas de Sheherazade: a mulher e seu vestuário**

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Beck, Professora do Magistério Superior**, em 12/12/2024, às 11:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Thayna Alves Morais, Discente**, em 16/12/2024, às 17:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5036555** e o código CRC **C37EF304**.

THAYNA ALVES MORAIS

AS REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS ORIENTALISTAS DE SHEHERAZADE:
A MULHER E SEU VESTUÁRIO

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação
apresentado à Faculdade de Artes Visuais da
Universidade Federal de Goiás como requisito
para a obtenção do título de Bacharela em
Design de Moda.

Orientadora: Prof^{fa} dra. Ana Lúcia Beck

GOIÂNIA

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Morais, Thayna Alves

As representações pictóricas orientalistas de Sheherazade
[manuscrito] : a mulher e seu vestuário / Thayna Alves Moraes. - 2024.
113 f.

Orientador: Profa. Dra. Ana Lúcia Beck.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade
Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Design de
Moda, Goiânia, 2024.

Bibliografia. Anexos. Apêndice.

1. As Mil e Uma Noites. 2. Sheherazade. 3. Orientalismo. 4.
indumentária. 5. pinturas orientalistas. I. Beck, Ana Lúcia, orient. II.
Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Ata de Defesa

No dia 11 de Dezembro de 2024, às 18 horas, foi realizada a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado **As representações pictóricas orientalistas de Sheherazade: a mulher e seu vestuário**, de autoria de **Thayna Alves Morais**, do curso de Bacharelado em Moda, da Faculdade de Artes Visuais da UFG. A Banca Examinadora foi instalada pela Profa. Dra. Ana Lúcia Beck, orientadora do trabalho, com a participação dos demais membros:

- Gisele Costa Ferreira da Silva - Profa. FAV/UFG
- Patrícia Bueno Godoy - Profa. FAV/UFG

Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição da estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de **10,0**, tendo sido o TCC considerado **aprovado**.

Observações da Banca: a Banca de avaliação salientou o ineditismo da proposta, principalmente no que se refere a articulação das metodologias multidisciplinares empregadas e seu potencial didático. Foram sugeridas pequenas correções de ordem formal, bem como uma revisão dos objetivos e da justificativa do trabalho.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Beck, Professora do Magistério Superior**, em 12/12/2024, às 11:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gisele Costa Ferreira Da Silva, Professora do Magistério Superior**, em 12/12/2024, às 17:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Patricia Bueno Godoy, Professora do Magistério Superior**, em 13/12/2024, às 14:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5017426** e o código CRC **CE1243FB**.

*Dedico a Marcos e Selma,
que me deram um amor sem precedentes e
abriram o caminho para que eu sempre pudesse estudar.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Universidade Federal de Goiás (UFG) por todas as oportunidades oferecidas, aprendizados e relacionamentos. Também sou grata aos professores e colegas de curso pelos valiosos ensinamentos e pela convivência enriquecedora ao longo desses anos. Sou grata à minha orientadora, Ana Lúcia Beck, por me acompanhar desde a Iniciação Científica (IC). Desde então, visualizei muitas possibilidades e alcancei algumas delas. Este TCC também é graças à IC, já que a partir do estudo do vestuário em René Magritte (1898-1967) pude conhecer Sheherazade, a mulher de pérolas do artista. Assim, nós andamos por alguns caminhos até chegarmos neste trabalho, que está apenas começando. Sou grata por todas as conversas que tivemos, sugestões e a confiança depositada em mim para trabalharmos juntas. Agradeço também à professora Gisele Costa-Silva pelo incentivo e motivação para desenvolver vários dos meus trabalhos durante a graduação.

Aos meu pais, Selma e Marcos, minha gratidão pelo amor incondicional, cuidado e fé em mim. Mãe, sua resiliência e seriedade são exemplos para mim. Pai, seu carinho e serenidade me acolhem e me motivam. Toda a minha formação eu devo a vocês, que sempre fizeram de tudo para que eu pudesse estudar.

Pelo amor que atravessa o tempo e a distância, agradeço às minhas avós, Noeme de Oliveira e Ana Francisca de Moraes. Agradeço também aos meus padrinhos, Rose Mary e Jesseney de Oliveira, pelo carinho e cuidado desde sempre, mesmo que agora estejamos distantes. Parte deste TCC envolve literatura e o meu gosto pela leitura vem de meu tio Vanderlan de Oliveira (*in memoriam*) e meu primo Henrique Alves, que sempre me incentivaram e me deram livros desde a adolescência. Agora, o que eu faço diariamente é ler, e eu adoro. Agradeço também ao meu tio Jeffer Bedram, pelo incentivo à leitura e ao aprendizado do inglês, essencial para a realização deste trabalho.

Agradeço aos meus melhores amigos, Ana Flávia Fassio e Andrew Gabriel França, que me acompanharam por todos esses anos, desde o ensino médio. Sou grata por me ouvirem e mostrarem que posso confiar na vida. Estar com vocês aquece meu coração.

Antes de cursar Design de Moda, me aventurei por alguns anos no bacharelado em Física, mas foi uma época desafiadora. Sou grata às pessoas que

tornaram essa fase mais leve e divertida, e que continuam comigo até hoje: Carlyne Valentin, Patrick Soares e Lucas Mendes. Obrigada pelo apoio, pelas noites de jogos e pelas conversas intermináveis.

Também agradeço às minhas amigas do curso: Yasmin Dutra, Laura Calais, Maria Luiza de Castro e Milena Lobo. Tenho uma história com cada uma de vocês, de companheirismo, trabalho e conquistas. Yasmin, sou feliz por fazer parte do seu coração e admiro sua paixão pela vida. Laura, sua determinação e alegria me motivam e sou muito grata por termos feito o FRENESIM acontecer. Maria Luiza, o seu jeito gracioso e esforçado me inspiram. Milena, sua tranquilidade e dedicação são admiráveis. Muito obrigada por fazerem desta graduação um caminho de afetos.

Por fim, sou grata a todas as pessoas que contribuíram, direta ou indiretamente, para que eu estudasse gratuitamente por todos esses anos.

Se os frutos produzidos pela terra ainda não são tão doces e polpudos quanto as peras da tua ilusão, amarra o teu arado a uma estrela e os tempos darão safras e safras de sonhos, quilos e quilos de amor noutros planetas.

(Hortência Moreira - Exposição *Lapidarium*)

RESUMO

O presente estudo aborda as representações pictóricas orientalistas da personagem Sheherazade, da obra literária *As Mil e Uma Noites*. Considera sua caracterização na literatura, pinturas e o estudo do vestuário utilizado pela mesma nas imagens. É, portanto, um estudo interdisciplinar, já que busca na literatura, nas artes visuais e na história do vestuário conhecimentos para melhor entendimento da caracterização da personagem. Trata-se de uma pesquisa qualitativa e de caráter exploratório, com procedimentos bibliográficos e documental, e análise comparativa de imagens. Objetivamos iniciar a compreensão de como Sheherazade foi idealizada, tanto em corpo, quanto em vestimenta. Essa pesquisa se justifica pela necessidade de problematizar representações de Sheherazade, contribuindo para o entendimento da representação de mulheres orientais na arte ocidental. A amostra de obras foi estudada através do método de montagem ou constelação de imagens utilizados na história da arte, que reuniram também outras imagens artísticas e de itens do vestuário. Deste modo, de acordo com o estudo bibliográfico e dinâmica visual das imagens, segmentamos as representações em três pranchas: Sheherazade como narradora, como par romântico e como triunfante. Assim, vimos como a identidade equivocada do mundo árabe nos séculos XVIII e XIX contribuíram para criação de uma Sheherazade que reflete as concepções de mulheres orientais universalistas, exóticas e, muitas vezes, sexualizadas. O complexo mundo árabe e as transformações históricas que o envolvem, como o próprio Orientalismo, tornou a identificação dos itens do vestuário desafiadora e pouco conclusiva. Portanto, propomos o início de um estudo vivo e exploratório da concepção visual da protagonista, aberto à problematização e a novas perspectivas.

Palavras-chave: *As Mil e Uma Noites*; Sheherazade; Orientalismo; indumentária; pinturas orientalistas.

ABSTRACT

The present study addresses the orientalist pictorial representations of the character Sheherazade from the literary work *One Thousand and One Nights*. It considers her characterization in literature, paintings, and the study of the clothing depicted in these images. This is an interdisciplinary study that draws on literature, visual arts, and the history of clothing to better understand the character's portrayal. It is a qualitative and exploratory research, employing bibliographical and documentary procedures, as well as comparative image analysis. The study aims to explore how Sheherazade was idealized, both in terms of her physical depiction and her attire. The research is justified by the need to problematize representations of Sheherazade, contributing to the understanding of how oriental women are represented in western art. The selected works were examined using the method of image montage or constellation, commonly employed in art history, incorporating additional artistic images and clothing items. Based on the bibliographical research and the visual dynamics of the images, the representations were divided into three panels: Sheherazade as a narrator, as a romantic partner, and as a triumphant figure. This analysis revealed how the misidentification of the Arab world in the 18th and 19th centuries contributed to the creation of a Sheherazade reflecting universalist, exotic, and often sexualized conceptions of oriental women. The complex Arab world and its historical transformations, including Orientalism itself, made the identification of specific clothing items challenging and inconclusive. Therefore, we propose this study as the beginning of a dynamic and exploratory investigation into the visual conception of the protagonist, open to critique and new perspectives.

Keywords: *One Thousand and One Nights*; Sheherazade; Orientalism; costume; orientalist paintings.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
1.2 OBJETIVOS	5
1.2.1 Geral	5
1.2.2 Específicos	5
1.3 MATERIAIS E MÉTODOS	6
2 SOBRE AS MIL E UMA NOITES E SHEHERAZADE	18
2.1 A COLETÂNEA DE JAROUCHE	18
2.1.1 As descrições de Sheherazade na coletânea de Jarouche	19
2.2 OS CONTEXTOS HISTÓRICOS QUE ENVOLVEM AS MIL E UMA NOITES	23
2.2.1 A orientalização de As Mil e Uma Noites	29
3 IMAGENS DE SHEHERAZADE	34
3.1 SHEHERAZADE COMO CONTADORA DE HISTÓRIAS.....	42
3.2 SHEHERAZADE COMO PAR ROMÂNTICO.....	59
3.3 SHEHERAZADE COMO TRIUNFANTE	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS	79
APÊNDICE A - PINTURAS À ÓLEO QUE REPRESENTAM SHEHERAZADE	86
APÊNDICE B - AS REPRESENTAÇÕES DE SHEHERAZADE EM ILUSTRAÇÕES, GRAVURAS E EM TÉCNICAS DIVERSAS E DEDICADAS ÀS EDIÇÕES LITERÁRIAS DE AS MIL E UMA NOITES	98
ANEXO A - EPÍLOGO DO 4º VOLUME DO LIVRO DAS MIL E UMA NOITES	107

1 INTRODUÇÃO

Podemos afirmar com naturalidade que a dimensão da literatura é extraordinária. Abrange da realidade à ficção, do ordinário ao inquietante, do ócio à transformação; apresenta diferentes gêneros, autores, histórias e personagens. Há obras que transcendem barreiras geográficas e temporais, sendo adaptadas para outros meios ao longo do tempo. Às vezes, suas protagonistas sobressaem ao próprio enredo, como Dante de *A Divina Comédia* (1314), de Dante Alighieri; o casal Romeu e Julieta da obra de que leva seus nomes (1597), de William Shakespeare; Dom Quixote de la Mancha de *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes; Alice de *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll e Brás Cubas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis. Assim como eles, a personagem a qual este estudo se dedica, Sheherazade de *As Mil e Uma Noites*, também se destaca por perdurar na memória cultural, ser evocada e adaptada de diversas formas e intenções, seja na própria literatura, na pintura, na música e até no cinema.

As origens dessa obra literária são imprecisas, contudo, suas traduções são labirínticas. É árabe e de autores desconhecidos; é antiga, com a primeira produção datada entre a segunda metade do século XIII e a primeira do século XIV, mas foi copiada até o século XVIII (LIVRO..., 2017a); foi tomada pela oralidade, mas tem origem escrita. A primeira tradução (1704-1717) do francês Antoine Galland sofreu críticas devido aos cortes realizados de partes poéticas e eróticas. E, a partir dele, iniciou-se uma batalha de traduções, notas, justificativas e intervenções que buscavam a escrita mais original e completa (Werneck, 2019).

É notável observar o fascínio que essa obra gerou e as inúmeras adaptações criadas ao longo do tempo. Além das traduções, podemos citar pinturas e ilustrações diversas, como as que estão presentes nos Apêndices A e B, a ópera de Nikolai Rimsky-Korsakov nomeada *Sheherazade* (1888); o primeiro filme *Arabian Nights* (1942), dirigido por John Rawlins; e a animação *Aladdin* (1992), da Disney. Há também as transposições veladas e inspirações que remetem à narrativa principal e as fábulas: romances, mangás, *webtoons*, entre outros; gênios, feiticeiras e tesouros inestimáveis são alguns elementos lembrados continuamente pela produção cultural ocidental.

Apesar das diferentes versões e traduções, o *Livro das Mil e Uma Noites* tem como base a história dos irmãos e reis Shahriar e Shahzenan, que após serem traídos por suas esposas, tomam decisões drásticas. O mais velho, Shahriar, decide dormir com uma nova mulher a cada noite e matá-la pela manhã; dessa forma, nenhuma poderia traí-lo e não seria necessário confiar nas mulheres novamente. Entretanto, decorrido um tempo desta crueldade, a filha mais velha do vizir de Shahriar, Sheherazade, decide se entregar ao rei com um objetivo: contar histórias¹ tão longas que o mantivessem entretido por muitas noites para salvar a si e seu povo. Para isso, pede à sua irmã mais nova, Dinarzade, que entre no quarto e peça a ela contar uma história para dormir. Nossa protagonista narra contos diversos: sobre amantes em tragédias e triunfos, invejosos que instauram caos em meio a cenários históricos e/ou fantasiosos. Trazendo também elementos da religiosidade muçulmana, sorte, feitiçaria e gênios, Sheherazade envolve seus ouvintes em distrações e reflexões. Nos manuscritos mais antigos, há uma interrupção na 282ª noite, não apresentando desfecho, contudo, nos mais recentes há uma finalização para a trama. O caráter de Shahriar é transformado, findando sua perversidade contra as mulheres e garantindo um futuro feliz para o reino. Nosso quarteto, Sheherazade, Dinazarde, Shariar e Shahzenan, forma a moldura, ou prólogo-moldura, das histórias das *Mil e Uma Noites*, isto é, o suporte narrativo a partir do qual as histórias se desenvolvem.

Investigar a caracterização da personagem e sua vestimenta é uma tarefa interdisciplinar porque integra a própria narrativa literária, as imagens criadas a partir dela e o estudo da indumentária; trata-se, portanto, de um estudo de interesse da literatura, das artes visuais e do vestuário. Estudá-la por essa tríade certamente ampliará os conhecimentos e permitirá reflexões integradas. Nessa conjuntura, este trabalho se dedica ao estudo da representação da personagem em pinturas produzidas no contexto orientalista. Assim como na realidade, as roupas são objetos complexos que fazem parte de teias históricas, econômicas e culturais que também podem ser transmitidas nas telas. Ademais, as diferentes personificações e indumentárias de Sheherazade podem ser indícios do imaginário da época e do

¹Talvez o leitor se recorde da palavra “estória” para se referir às narrativas de ficção, entretanto, atualmente essa grafia é considerada ultrapassada e “história” é utilizada para se referir tanto a narrativas reais, quanto ficcionais (Sarrapio, 2016, p. 2). Ademais, o tradutor do *Livro das Mil e Uma Noites*, Mamede Jarouche, utiliza “história” para referenciar a qualquer narrativa, seja a moldura, seja as que Sheherazade conta.

artista, dos reflexos estilísticos do momento e outras interferências. Diante disso, o estudo se justifica pela necessidade de revisitar e problematizar essas representações a partir de uma perspectiva contemporânea e crítica. A análise imagética de Sheherazade contribui para o entendimento das representações visuais baseadas na literatura e, sobretudo, das representações de mulheres orientais na arte ocidental. Como veremos adiante, Said (2003) revela que as denominações ‘Oriente’ e ‘Ocidente’ são inventadas, convencionadas pelo Orientalismo para refletir as visões hegemônicas europeias. No entanto, utilizaremos esses termos, assim como ‘mulheres orientais’ e ‘arte ocidental’, uma vez que as visões artísticas mantêm essas separações.

Com o objetivo de conhecer a obra de maneira clara, tanto pela língua quanto pela completude, escolhemos a coletânea de cinco volumes traduzida do árabe para o português pelo professor Mamede Mustafa Jarouche (2017-2018). Para padronizar a escrita, escolhemos algumas nomenclaturas: para nos referir à obra literária e seu universo, usaremos os diversos nomes adquiridos ao longo do tempo: *Mil e Uma Noites*, *Livro das Mil e Uma Noites*, *Noites Árabes*, *Noites* e apenas *Livro*, como abreviatura. Por não ser um trabalho sobre a língua árabe, não utilizaremos a transliteração utilizada por Jarouche em sua tradução, nem de outros estudiosos em trabalhos sobre literatura árabe; entretanto, as citações manterão os caracteres originais. As diversas versões, bibliografias e imagens que envolvem o *Livro* trazem diferentes grafias dos nomes dos protagonistas, tais como “Sherazade”, “Scheherazade”, “Shéhérazade” e “Shahrazad”. Porém, para convencionar, trataremos como Werneck (2019) em seus estudos sobre as traduções: Sheherazade, Dinarzade, Shahriar e Shahzenan; novamente, no caso de transcrições e citações, manteremos os originais.

Este trabalho teve origem a execução do Plano de Trabalho de Iniciação à Pesquisa denominado *O vestuário em René Magritte*. Nos deparamos com a intrigante figura da mulher-pérola presente nas obras intituladas *Shéhérazade*, que despertou o interesse em compreender tanto a origem quanto as representações dessa personagem. Uma delas pode ser vista abaixo, na Figura 1. No entanto, não nos aprofundamos nessas imagens neste TCC, deixando para projetos futuros.

Figura 1 - Shéhérazade (1947), de René Magritte



Fonte: MAGRITTE, René. **Shéhérazade**. 1947. Óleo sobre tela, 60.3 x 42.2 cm. Coleção Privada. Disponível em: <https://www.christies.com/lot/lot-5584763>

Inseridas no grupo de pesquisa *História da Arte: Imagem-Acontecimento*, adotamos uma abordagem que privilegia o diálogo entre diferentes imagens, explorando as relações que emergem ao colocá-las lado a lado. Por meio dessa organização e comparação, buscamos ampliar perspectivas e estabelecer conexões entre temas e contextos. Ressaltamos ainda que o aprofundamento na história da arte será tratado em estudos futuros.

Nesta introdução, trazemos a visão geral sobre nossa pesquisa, objetivos e o raciocínio que nos levou à montagem de imagens como metodologia. No capítulo 2, esclarecemos a referência literária que utilizamos e o contexto histórico que

envolve *As Mil e Uma Noites* e o mundo árabe. Também apresentamos as descrições de Sheherazade na literatura e problematizamos o Orientalismo. Por último, no capítulo 3, discutimos as idealizações da personagem através de três pranchas formadas com as representações de Sheherazade, outras obras artísticas e imagens do vestuário.

Nos Apêndices A e B reunimos a maior parte do nosso levantamento iconográfico da personagem. O primeiro trata das pinturas à óleo, principalmente incluídas no contexto da arte orientalista e que retratam o trio Sheherazade, Dinarzade e Shahriar. O segundo traz as ilustrações, gravuras e técnicas diversas que encontramos dispersas, em revistas e nas próprias edições dos livros de *As Mil e Uma Noites*. É importante considerar que várias dessas imagens são encontradas em acervos digitais de museus, mas também em empresas leiloeiras e galerias virtuais. São materiais de variadas naturezas e espalhados, alguns detentores de maiores e facilitadas informações, enquanto outros carecem das descrições técnicas. Para distinguir o mapa e as pranchas das pinturas e imagens do vestuário, intitulamos as últimas como “Figuras”, enquanto as primeiras como “Imagens”; dessa forma, as pranchas que contém as figuras enumeradas não estão misturadas a elas. A numeração das figuras nos apêndices seguirá a ordem crescente, dando continuidade à sequência de numeração utilizada no texto principal. Porém, as figuras já presentes no texto principal manterão sua numeração original.

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 Geral

O intuito de nossa pesquisa é investigar as representações pictóricas orientalistas de Sheherazade de maneira integrada, isto é, pelos contexto literário, da arte visual e investigação do vestuário. Seus corpos, fisionomias, gestos e indumentárias serão consideradas para verificar alguns casos específicos, bem como para olhar os conjuntos de imagens de forma aberta e crítica.

1.2.2 Específicos

Para cumprimento do objetivo geral, seguem os específicos:

- Levantamento e revisão bibliográfica dos assuntos: origem e difusão do *Livro das Mil e Uma Noites*, o estudo do vestuário em imagens, metodologias de análise de imagens, a representação feminina na arte e sua crítica e história da arte;
- Eleição e leitura de uma das traduções de *As Mil e Uma Noites* para conhecimento da obra e da caracterização da personagem Sheherazade;
- Levantamento de representações pictóricas da personagem de forma geral;
- Definição de critérios para montar as pranchas das representações encontradas com base no *Atlas Mnemosyne* de Warburg e nos princípios de montagem de imagens propostos por Didi-Huberman;
- Montagem das pranchas a partir da seleção de imagens;
- Observação dos conjuntos de cada prancha por meio da leitura visual e identificação dos itens de vestuário;
- Levantamento de materiais bibliográficos e iconográficos dos itens identificados e dos outros elementos pictóricos relevantes;
- Estudo das pranchas com auxílio de materiais imagéticos e textuais relacionados;
- Problematização, reflexão e síntese das investigações: as semelhanças, contrastes e destaques no estudo iconográfico orientalista de Sheherazade;

1.3 MATERIAIS E MÉTODOS

Por ser um projeto que coleta dados não quantitativos e do campo da comunicação e contextualização (Bardin, 2016, p. 135), nossa abordagem é qualitativa. Sua natureza é básica porque não propõe aplicações práticas para solução de problemas, mas contribui para o conhecimento teórico. Com base nos objetivos de proporcionar maior familiaridade com a questão (Gil, 2004, p. 41) e trazer novas perspectivas, podemos classificá-la como exploratória. Assim, delineamos para os procedimentos: pesquisa bibliográfica para localizarmos fontes secundárias, ou seja, materiais de autoridade desenvolvidos por outras pessoas, como livros não literários, artigos, trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses. Além dessa, a pesquisa documental também foi necessária para acessar fontes primárias, isto é, documentos que não foram tratados analiticamente (Gil, 2004, p. 46), como pinturas, ilustrações, gravuras, itens de acervos digitais,

fotografias, roupas e obras literárias. Quanto ao tratamento dos dados, a análise de conteúdo foi o ponto de partida para definir a caracterização ocidental da personagem Sheherazade como nosso objeto, ou como trata Bardin, nossa unidade de registro (Bardin, 2016, p. 145). A partir dela, temos o contexto que a envolve: as produções literárias e iconográficas que a representam, bem como assuntos que os cruzam: o mundo árabe, a difusão da obra literária no ocidente, a representação feminina na arte, o Orientalismo, além do acesso e reprodução de imagens do vestuário.

Durante a revisão bibliográfica, nos deparamos com diferentes abordagens e procedimentos para investigação do vestuário e a própria análise de imagens. A primeira delas é a histórica, que considera diversas fontes como documentos históricos, sobre os quais Mara Rúbia Sant'anna (2014) considera:

Metodologicamente, o que importa destacar é a necessidade de sempre contextualizar, saber quando, como, por quem, para quem e porque tais objetos foram construídos; ter em mente os processos de construção de cada um deles, com seus limites e vantagens; analisar as possibilidades de recepção e intervenção que os sujeitos – autores ou espectadores – realizaram sobre eles e, nunca esquecer que todo documento, seja qual for sua natureza, conscientiza e congela o passado a partir de escolhas que nem sempre são evidentes, mas estão intrínsecas as suas construções (Sant'anna, 2014, p.68).

Assim, explora-se a materialidade e a memória do objeto de forma cronológica e patrimonial. Nesse aspecto, é importante entender a relevância deles e esclarecer seus termos: “roupas”, “vestuário”, “traje” e “indumentária”. Constituída da parte material que cobre o corpo, as roupas fazem parte de teias históricas e culturais diversas que conferem simbolismo ao objeto, os significados imateriais. Segundo Rita Andrade (2008), a sobrevivência e circulação das roupas reivindicam estudos específicos e interpretativos que consideram as trajetórias dos objetos, sem engessá-los ao momento em que foram criados (Andrade, 2008, p.16). A autora cita as adaptações de terminologias que aconteceram no decorrer do tempo, mas considera “roupa” como

[...] categoria do ‘vestuário’ ou da ‘indumentária’ que é o conjunto de roupas que vestem o corpo, mas seu uso mais comum está relacionado a roupas ou trajes históricos. Assim, encontraremos mais comumente a denominação ‘indumentária persa’ e menos o ‘vestuário persa’(Andrade, 2008, p.15).

Além disso, o termo “costume” foi adaptado para “hábito, maneira, modo de vestir” (Andrade, 2008, p.15).

Carolina Pereira (2015), com suporte do dicionário Aurélio, abrange “indumentária” para os termos “traje, indumento, induto e vestuário” (Ferreira, 1993, p.760 *apud* Pereira, 2015, p.91) e diferencia:

Porém, o “traje” está diretamente ligado ao vestuário habitual, que detém uso e significação específica em cada sociedade, exemplificada pelo traje profissional e o traje para eventos. Já o “vestuário” corresponde ao conjunto das peças de roupas, gerando uma composição e a “veste” é definida como a peça de roupa por si só. Ademais, a “vestimenta” é considerada como as vestes direcionadas para momentos específicos, a exemplo das vestimentas para cerimônias solenes (Pereira, 2015, p.91-92).

Ainda sobre a “indumentária”, Maria Cristina Volpi (2014) também recorre ao dicionário Aurélio para compreendê-la como “arte do vestuário, história do vestuário, uso do vestuário em relação às épocas e aos povos” (Ferreira, 2010, p.1152 *apud* Volpi, 2014, p.78). Para ela, a indumentária está no domínio da cultura material e sua construção de sentido, ou prática significativa, a situa ao lado da linguagem e da arte. Também acredita que investigar a feitura, função, circulação dos materiais e modelos, e os valores que carregam são enriquecedores para o trabalho do historiador (Volpi, 2014, p. 72-73).

Além da roupa propriamente dita, o historiador deve estar atento às imagens que a representam. As fontes ou documentos iconográficos, isto é, recursos imagéticos que servem de evidência histórica, cultural ou artística, estão se tornando cada vez mais importantes ao se tornarem protagonistas de estudos ou se alinharem ao conhecimento escrito, academicamente considerado superior às imagens (Fontes, 2023, p.35). Tais estudos consideram pinturas, gravuras, ilustrações, fotografias, vídeos e filmes. Sant’anna (2014), ao citar Eduardo Paiva (2006), esclarece que a imagem cria a representação de algo e, apesar de evocá-lo até a forma de parecer vivo, não foi ou é aquilo na realidade, mas que também:

[...] é operada por escolhas, seleções e olhares de seus produtores e de outros personagens que influenciaram na sua produção, difusão e conservação *a posteriori*. A cada época em que a imagem é lida, ela ganha em conotações, de acordo com as motivações, valores, conflitos e projetos de cada momento e leitor, fazendo com que os resultados dessas leituras, materializados em textos e distintas explicações, carreguem consigo temporalidades diversas e visões de mundo, muitas vezes, divergentes. Destas múltiplas possibilidades entre a representação e o representado desdobram-se diferentes possibilidades

de compreensão do mundo, fazendo das imagens pontes para o alcance do inalcançável, delineamento do imaterial e suspensão da realidade (Sant'anna, 2014, p. 57).

Isso significa que devemos atentar para os imaginários que criaram e interpretaram essas imagens, assumindo uma postura crítica. Ademais, a autora considera a intertextualidade e intericonicidade das imagens. A primeira diz respeito à posse de textos pelas imagens, “criando entre si e eles uma continuidade, tradição ou trajetória de significados que os reforça e os constitui como verdades, de certa forma” (Sant'anna, 2014, p. 58). Já a intericonicidade trata da capacidade das imagens fazerem referências, remissões a outras imagens pelos elementos gráficos, exigindo “uma análise da memória iconográfica constituída contextualmente” (Sant'anna, 2014, p. 58).

Até aqui, vimos perspectivas metodológicas gerais que o historiador deve ter ao lidar com fontes, sejam estas objetos ou imagens. Manteremos essas observações e críticas em mente, mas não em função da perspectiva histórica. Nosso alvo é a representação artística da personagem Sheherazade e seu vestuário, não a roupa como item de acervo, ou as imagens enquanto reveladoras da história do vestuário. Esses itens serão considerados fontes primárias para nossa pesquisa, mas não nosso objeto de estudo. Assim, foi necessário nos aproximarmos das leituras visuais, do olhar do artista para o vestuário, da iconografia e do comparativismo.

Alberto Manguel (2001) propõe uma leitura de imagens de forma subjetiva, agregada pelas experiências e conhecimentos do espectador. Acredita que as imagens contam histórias, assim como a escrita, e “[...] que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso” (Manguel, 2001, p. 21). Dessa forma, o autor consegue conectar as temáticas que envolvem as imagens, mas também suas semelhanças com nossas experiências ordinárias e compartilhadas, como os sentimentos de amor e ódio; ocorre uma troca entre espectador e imagem na qual a imagem faz o espectador sentir e as emoções do leitor interferem em sua leitura. No nosso caso, a leitura das *Noites* constitui parte da investigação e contato com a origem de Sheherazade.

Retornando à representação do vestuário na arte, Anne Hollander (2016) nos apresenta e discute temporalmente as mudanças figurativas do corpo e das roupas.

Mesmo quando o vestuário monopoliza o espaço na obra, não parece reivindicar algo separadamente, sendo incorporado pelo usuário de maneira a identificar rapidamente os personagens; a partir da vestimenta, o observador assimila quem é anjo, rei, soldado, escravizado, homem ou mulher. Acrescenta que até nas cenas dramáticas, as roupas podem passar despercebidas se não chamarem atenção para si, assim como os rostos e gestos capturam melhor a atenção do que as formas das peças. Todavia, pela visão do artista, há um interesse por todo o espaço pictórico, de forma que tudo que ele faz com as roupas traduz uma decisão formal de mesma importância que as fisionomias dos personagens e os cenários nos quais se situam. Ademais, a carga sugestiva do vestuário é intensificada se o criador souber integrá-lo às expressões dos personagens, direcionando o olhar, fazendo alusões sutis e ajustando a atmosfera emocional (Hollander, 2016, p. 9).

É possível que os termos “espaço pictórico” e “decisão formal” sejam termos vagos e confusos, e por isso comentaremos com base em Fayga Ostrower (1991). Quando olhamos para uma pintura, vemos diversos elementos sobre ela, componentes distribuídos naquele espaço delimitado, o pictórico, que direcionam nosso olhar e criam a imagem. Diferentemente da linguagem verbal que tem como base signos linguísticos, a linguagem visual surge a partir de elementos expressivos, isto é, formas detentoras de conteúdos; essas formas são percebidas e interpretadas a partir de nossas vivências, sejam comunicativas, sejam espaciais. Ostrower aponta que há somente cinco elementos expressivos que constituem as imagens: a linha, a superfície, o volume, a luz e a cor, mas estes podem ser configurados e transformados, especialmente, sendo desenvolvidos e dispostos de maneira a compor a imagem, caracterizando assim o próprio espaço pictórico ou visual:

A imagem é sempre uma forma estruturada. Nela se condensa toda uma gama de pensamentos, emoções e valores. Entretanto, por parte do artista que os formula, esses valores e pensamentos raramente ocorrem verbalizados, isto é, o artista sequer precisa trazê-los primeiro ao nível de palavras, para em seguida traduzi-los ao nível da forma. Ele pensa diretamente nos termos de sua linguagem visual, ou seja, ele pensa em cores, linhas, ritmos, proporções. Nem ele precisaria lembrar-se de regras que aprendeu (Ostrower, 1991, p. 59).

A ordenação formal da imagem é sua parte objetiva, ferramenta expressiva que o artista utiliza para materializar um conteúdo subjetivo. E, como a “forma sempre significa organização, ordenação, estrutura” (Ostrower, 1991, p. 45), as

noções espaciais são fundamentais para a elaboração e leitura da imagem. Por meio delas que o pintor confere função ou qualidade aos elementos expressivos e concebe um espaço possível, vivencial, no qual o espectador pode assimilar as figuras, o que está perto e longe, o que está preenchido e vazio, o que está equilibrado ou desequilibrado.

De maneira semelhante a Hollander, Maria José Palla (1999) aponta o vestuário como um elemento figurativo² que se conecta aos outros para contribuir para a unidade da imagem. O pintor é capaz de manipular os itens da composição pictórica a partir dos seus desejos, sejam aqueles individuais ou os que satisfazem aquele que encomenda uma pintura:

É esta a situação um tanto ambígua em que nos colocamos ao estudar o traje na pintura. Por um lado, é um elemento reconhecível, susceptível de ser reconhecido. Por outro, constitui uma máscara social, e assim o pintor pode usá-lo para encenar [montar, simular] o corpo. [...] Objecto do quotidiano ou de excepção [único ou raro], mas o que é afinal o traje? Certamente um objecto cultural. Algo que age de uma certa maneira de fora para dentro. Mas também algo que revela a alma através do corpo, uma projecção de dentro para fora. E, já que de imaginário se trata, queremos também evocar, através do imaginário do pintor, as componentes da iconografia de uma época: o que era dado a ver nesse momento, alimentando, formando e satisfazendo a sua contemporânea mundividência (Palla, 1999, p. 27-28).

Nessa passagem, a autora nos traz as possibilidades de conteúdo que a roupa pode ter: real, comum, raro, mas também imaginado. O artista sempre está envolvido em complexas teias sociais, econômicas, políticas e estéticas que contribuem para seu olhar. Nesse emaranhado, Palla considera o imaginário, isto é, “[...] relações, circulação de signos, sentimento de fazer parte de algo e a construção de uma visão de mundo” (Esmeris, 2023, p.3) compartilhada por um coletivo que cria imagens (Maffesoli, 2001, s.p *apud* Esmeris, 2023, p.3). Assim, é possível acessar esse imaginário por meio da produção cultural de determinada época e local, resgatando e revelando as concepções de mundo, a mundividência.

Uma das maneiras de se aproximar das mundividências dos artistas é por meio da iconografia e da memória das imagens. No âmbito da história e crítica da arte, podemos citar vários que colaboraram para o desenvolvimento desses campos desde o século XIX. Heinrich Wölfflin (1864-1945), Wilhelm Worringer (1881-1965),

² “Figurativo” refere-se a representar algo real, identificável, enquanto “abstrato” explora as dimensões intangíveis, sentimentais, conceituais. Ambos utilizam os mesmos elementos visuais, mas de maneiras distintas, os quais “devem ser claros e reconhecíveis” (Ostrower, 1991, p.43).

Abraham Moritz (Aby) Warburg (1866-1929), Erwin Panofsky (1892-1968), Ernst Gombrich (1909-2001) e Georges Didi-Huberman (1953) são alguns dos nomes, mas falaremos dos principais com quem nos deparamos ao refletir sobre metodologias de interpretação de imagens: Aby Warburg, Georges Didi-Huberman e Erwin Panofsky. Esse último fez parte do círculo de Warburg, mas não foi seu discípulo. Na realidade, os estudos de Panofsky e Warburg diferem principalmente pela precisão e cronologia de Panofsky em contraste com a abertura e o anacronismo de Warburg. Didi-Huberman, posterior a ambos e nosso contemporâneo, tem uma abordagem filosófica e densa perante a imagem, criticando e complementando tanto Panofsky, quanto Warburg.

Considerando a complexidade e profundidade dos pensamentos desses autores, não temos a intenção de aplicar integralmente seus métodos, mas de nos apropriarmos das maneiras como observam, selecionam e comparam imagens. Devido aos procedimentos instrutivos e ao primeiro contato com a iconografia por meio de Panofsky, iremos apresentá-lo antes de Warburg e Didi-Huberman. De acordo com ele, a “iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma” (Panofsky, 2007, p. 47); logo, a partir da correta identificação das formas, é possível interpretá-las, compreender suas mensagens. Para isso, criou um método de três níveis ou etapas: tema primário ou natural, compreendido pela descrição pré-iconográfica; seguido do tema secundário ou convencional, isto é, da análise iconográfica propriamente dita; e, por último, o significado intrínseco ou conteúdo atingido pela interpretação iconográfica, ou iconologia (Panofsky, 2007, p. 64). O nível pré-iconográfico é definido pela análise formal da obra; o iconográfico identifica os assuntos e símbolos presentes na obra e os conecta com conceitos culturais mais amplos; e o iconológico é a interpretação mais profunda dos conteúdos identificados anteriormente. Panofsky destaca que a exatidão de análise dos elementos simbólicos, a iconografia, são fundamentais para uma interpretação correta da obra de arte (Panofsky, 2007, p. 54).

Contudo, quando nos voltamos para Warburg e Didi-Huberman, nos deparamos com investigações por conjuntos de imagens, montagens em variados suportes e de diferentes períodos. Para ambos, a imagem não é documento resultante de uma história progressiva e absoluta que possa ser interpretada integralmente, mas algo fragmentado que está em diálogo com outras imagens.

Maria Augusta Mitre (2021), em sua tese que buscava criar um atlas do dandismo, esclarece e utiliza os pensamentos dos estudiosos em sua aplicabilidade para o campo da moda. A autora inicia abordando as noções de vida e pós-vida (*Nachleben*, em alemão) da imagem em Warburg. Segundo tais noções, a imagem seria detentora de seu próprio ambiente e dinâmica, circulando mensagens por correspondência, imitação (Mitre, 2021, p. 58). Primeiramente, isso significa que a imagem está num domínio que não é o racional e lógico, mas o expressivo. Portanto, não deveria ser submetida a essas formas de pensamento tradicionais. Ademais, detendo funcionamento próprio, a imagem carrega heranças culturais, fragmentos de tempos que se aculumam e permanecem vivos coletivamente:

Para Warburg, as imagens têm uma força de vida, de perduração. Elas não desaparecem, não somem de nosso imaginário coletivo. Trata-se de algo que não perece, acumula-se. Todas as imagens têm pós-vida, não morrem nunca, elas nos povoam. Imagens são, então, pré-experiências, uma imagem é a continuidade de outra coisa, de outra vida (Mitre, 2021, p. 59).

Logo, entende-se que as imagens estão num tempo complexo e de migração por várias vias, como na própria arte e na literatura (Mitre, 2020, p. 70). Warburg considera que a imagem tem uma parte gestual, a forma, e outra de significado, o conteúdo. Encontrar esse gesto é encontrar o sintoma (*páthos*) de certos significados compartilhados: “o tempo das imagens é o tempo dos fantasmas que sobrevivem a assombros, persistindo, que insistem em aparecer e reaparecer com novos significados” (Mitre, 2021, p. 60). Para rastrear esses fantasmas, o historiador conectava imagens de períodos e suportes distintos, tais como fotografias, gravuras, selos e imagens de pinturas. Assim, sobrepunha tempos e procurava relações que ultrapassam o mundo das formas, trazendo outros campos do conhecimento como psicologia, filosofia e antropologia (Mitre, 2021, p. 60). Dessa forma, o estudo de Warburg é anacrônico: ele coloca passados e presentes para se tocarem e serem escavados na abordagem das imagens.

A materialização, ainda que inacabada dessa procura, é o seu *Atlas Mnemosyne*, uma reunião de mais de mil imagens montadas em 79 pranchas. As palavras “montadas” e “pranchas” são importantes: as imagens selecionadas por ele foram reunidas e relacionadas com determinados temas, criando cadeias, ou constelações. Montando imagens, Warburg tenta rastrear a memória que está em movimento, o dinamograma (Mitre, 2021, p. 73), e renovar nosso olhar sobre o que

vemos, criando novas perspectivas e buscando as disparidades, aquilo que escapa e que não é óbvio. Sendo viajantes por diversas vias e tempos, as imagens carregam memória, uma herança que ultrapassa a história da arte, compondo talvez uma história da cultura, *Kulturwissenschaft* (Mitre, 2021, p. 64). Em razão da complexidade dessa arqueologia, não nos dedicaremos à procura dos sintomas, mas utilizaremos dessa maneira de levantar e conectar imagens diversas em pranchas para elucidar a representação e caracterização da personagem Sheherazade.

Daniela Campos (2012), que foi orientanda de Didi-Huberman, enumera as três principais questões para o crítico em confronto com as imagens. Ele deve: saber ver mais e olhar novamente, atravessando o esgotamento do olho cansado sobre a mesma imagem; entender que a imagem é um problema, não uma solução ou resposta; e, por último, criar conhecimento através das imagens em relação (Campos, 2017, p. 269-270). Valendo-se, principalmente, de Warburg e de Walter Benjamin, Didi-Huberman acredita que as imagens são mais duráveis que nós e não se esgotam em si mesmas, já que estão no passado e atravessam para o presente (Mitre, 2021, p.62). Ainda:

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes (Didi-Huberman, 2012, p. 216).

Esses braseiros são tempos, “[...] movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados [na imagem]” (Didi-Huberman, 2013, p.33 *apud* Mitre, 2021, p.71) que podem se fundir, bifurcar e confundir uns com os outros (Didi-Huberman, 2015, p.46 *apud* Hage, 2022, p.50). Estar diante da imagem é estar diante do tempo, não o tempo absoluto e progressivo que cessa ao chegar no presente, mas o tempo que sempre se reconfigura com o presente, trazendo memória e construindo novas relações. Assim, Didi-Huberman resgata as ‘imagens sobreviventes’ e o estudo anacrônico de Warburg para montar e problematizar as imagens.

Todavia, Campos ressalta que antes de montar imagens, é preciso desmontar o tempo. Isso significa desmontar a história, interrompendo a passagem do tempo e entrando em contato com seu funcionamento. Monta-se a partir de fragmentos, a partir das coisas pequenas, para então conhecermos o tempo através desses

pedaços (Campos, 2017, p. 271-272). Por conseguinte, trabalhamos com a arbitrariedade e com decisões paradoxais: escolher sempre retira elementos e nos coloca no dilema entre ver e saber; mas aceitar isso permite que as partes invisíveis e não sabidas apareçam (Mitre, 2021, p.68). Montar imagens evidencia as lacunas e estranhezas, nos motivando a buscar novos pontos de vista e novas relações; há, então, uma dinâmica que constrói diversidade e que não encerra. Montar é temporário e caminhante, não é definitivo nem absoluto (Mitre, 2021, p.74-75). O Atlas de Warburg deixa de ser um objeto e passa a ser a própria causa, sendo movido pelo “Princípio-Atlas”:

[...] um saber lacunar e híbrido, remendos, convidando a remontagem. Nesse momento da lacuna, fica evidente que podemos entrar e criar outro ponto de vista. E a imaginação é o método: quando estamos diante de uma série de combinações que não vislumbramos o nexos, sensação de falha, somos convidados a imaginar os nexos. O objetivo do Atlas nunca é sintetizar (criar conceitos), descrever (criar arquivo integral, um arquivo total perfeito) ou classificar (criar um ordenamento, um Atlas não é um dicionário), mas procurar relações nas dessemelhanças. Esse é o objetivo do Atlas: esse princípio de saber que tem como mote a imaginação, seu objetivo é a procura de relações nas dessemelhanças. Coisas que ainda não estão colocadas em relação, entre coisas que ainda não foram relacionadas (Mitre, 2021, p. 75)

Deste modo, nos guiaremos pela persistência em olhar e aproximar as diferentes representações de Sheherazade, visto que:

As aproximações de diferentes tipos de imagens, de algum modo, produzem modificações sobre elas. Uma espécie de abertura em nossa memória, uma abertura em nosso olhar. Estes novos conjuntos rítmicos propostos nos mostram um mundo de imagens. Montagens sensíveis que nos colocam diante de novas inteligibilidades, novas obras, novos ritmos, novas visibilidades, novas imagens, novas montagens. As imagens agrupadas naqueles painéis móveis – montadas e desmontadas – estão permeadas de anacronismos, encontros de temporalidades, sobrevivências (Campos, 2017, p.273).

Mitre também esclarece algumas críticas de Didi-Huberman à metodologia de Panofsky. A primeira delas diz respeito ao esforço de organizar demasiadamente a complexidade e a desordem da arte renascentista que Warburg estudava. Além disso, o processo de Panofsky exige um extenso domínio sobre a história da arte e de muitas informações que sustentam a análise e interpretação ‘certeiras’ das obras (Mitre, 2021, p. 65). Segundo Mitre, Panofsky “tratava a arte como um documento preso a um museu” (Mitre, 2021, p. 68), pautada cronologicamente, submetida e

interpretada pela palavra, pelo conhecimento textual, estabelecendo assim uma hierarquia entre texto e imagem.

Luana Wedekin (2018), ao comparar os métodos de Warburg e Panofsky no estudo das personagens bíblicas Judite e Salomé, mostra a exatidão como princípio fundamental para o segundo, enquanto a sobrevivência e retorno das imagens como essencial para o primeiro. Enquanto Panofsky tenta determinar e interpretar as personagens com exatidão, Warburg abriga contradições e temas diferentes para investigar o caminhar das representações contidas em certas imagens. Com auxílio de Kirchmayr e Damisch, Wedekin conclui que tentar identificar e conhecer exaustivamente os elementos e significados das imagens propostos por Panofsky é uma forma de domesticar as produções (Kirchmayr, 2012, s.p. *apud* Wedekin, 2018, p. 1945). Ademais, os processos de interpretar e descrever deveriam reforçar o impacto das imagens, colocando-as em atividade e mantendo-as em movimento, não estagnado em si mesmas (Damisch, 2016, p. 96 *apud* Wedekin, 2018, p.1945).

Por último, a comparação é uma estratégia comum e até intuitiva para o estudo de dados afins, como imagens da história da moda. Através dela, é possível observar similaridades e discrepâncias, continuidades e descontinuidades que ampliam nosso entendimento e estabelecem conexões com outras áreas do conhecimento. Em *O Sexo e as Roupas* (1996), Anne Hollander utiliza a comparação para analisar como a moda moldou e refletiu os modos de vestir de homens e mulheres ao longo do tempo, além de demonstrar os contrastes, conexões e diálogos entre as modas masculina e feminina. De maneira não tão explícita quanto na obra anterior, em *Seeing Through Clothes* (1980) a autora descreve como diferentes épocas representaram o vestuário e o corpo, principalmente feminino, além das trocas entre a moda e a representação artística.

No Plano de Trabalho *O vestuário em René de Magritte* de Iniciação à Pesquisa, o procedimento comparativo foi fundamental para analisarmos temporalmente a roupa representada por René Magritte (1898-1967) em relação ao desenvolvimento da moda masculina. Além disso, o método comparativo foi utilizado para confrontar a representação do corpo feminino com as tradições artísticas, com o Surrealismo e com o corpo masculino na própria produção magritteana. Logo, comparar se mostrou uma estratégia metodológica fundamental para a análise e reflexão sobre as imagens e seus sentidos e, por esse motivo, essa metodologia será utilizada também neste trabalho.

O universo de objetos de pesquisa é composto por pinturas ocidentais que retratam Sheherazade, mas a amostra será reduzida às produzidas no contexto das manifestações artísticas orientalistas do século XIX. Nos interessa verificar as idealizações presentes na caracterização da personagem através de grupos de imagens e elementos textuais que abram reflexões, questionamentos e críticas. Devido à rigidez metodológica e à tentativa de fixar as imagens a certos períodos e textos, preferimos não utilizar Panofsky como referencial metodológico. Optamos por Warburg e Didi-Huberman porque estes autores exploram a vividez das imagens, suas reincidências, suas fronteiras e oposições como forma de investigação, sem procurar um 'caminho correto', mas estabelecendo um caminho vivo e exploratório. Não pretendemos esgotar a produção imagética relativa à nossa protagonista, nem fazer descrições formalistas que a prendam em seu tempo, mas estudá-la a partir de diversos pontos de vista para problematizar essas representações. Logo, propomos o início de uma investigação que pode ser complementada, reestruturada e recomeçada por novas decisões e conjuntos, abrangendo olhares e discussões múltiplas.

2 SOBRE AS MIL E UMA NOITES E SHEHERAZADE

Louvado seja quem prepara o tempo, constrói os mundos e não se distrai de uma coisa por outra!

(Em *NIÇMA E NUÇM*, Livro das Mil e Uma Noites - Volume 2, 2017b, p.443)

Neste capítulo, apresentaremos a referência literária das *Noites* que utilizamos, bem como as descrições de Sheherazade nesta versão. Esclarecemos também a formação e o desenvolvimento do mundo árabe, a exploração europeia nos séculos XVIII e XIX e o Orientalismo. Por fim, apresentamos a difusão da obra na Europa e a problemática do Orientalismo.

2.1 A COLETÂNEA DE JAROUCHE

Na introdução do primeiro volume do *Livro das Mil e Uma Noites*, Mamede Jarouche (2017) nos lança à longa e difusa história do nosso aporte literário. Segundo ele, pode-se pensar que *As Noites* nasceu da oralidade e que alguém decidiu compilar as narrativas. Entretanto, o tradutor enfatiza que a obra nasceu na escrita, criada por determinadas pessoas a partir de diversas fontes e que, aos poucos, foi difundida pelos contadores de histórias. Entre origens persas, escritos incompletos, menções de historiadores e apropriações, discordâncias nas estruturas dos estilos literários árabes e compilações, Jarouche traça as obscuras origens do que parece ser a gênese das *Noites* desde pelo menos o século IX (LIVRO..., 2017a, p. 11). Todavia, a versão mais antiga e integral a que temos acesso é a de elaboração mameluca, produzida durante a segunda metade do século XIII à primeira metade do século XIV. Nesse período, o Estado mameluco se estendia pelas regiões da Síria e do Egito, o que coincide com o início da queda do império islâmico devido às primeiras invasões mongólicas de 1258 (LIVRO..., 2017a, p. 25). Essa primeira elaboração do *Livro* é dividida em dois ramos: o sírio e o egípcio antigo, ambos traduzidos para a coletânea:

A presente tradução do *Livro das mil e uma noites*, a primeira em português feita diretamente sobre os originais árabes³, está projetada em cinco volumes: os dois primeiros conterão o ramo sírio, o restante da “História do rei Qamaruzzamân⁴ e seus filhos Amjad e As ϕ ad” e anexos com a tradução de algumas fontes e histórias que parecem ter constado do ramo egípcio antigo. Já os três últimos conterão as histórias que fazem parte apenas do ramo egípcio tardio (LIVRO..., 2017a, p. 31).

O segundo ramo egípcio citado, o tardio, refere-se a uma produção datada na segunda metade do século XVIII que realmente possui o número de noites do título (LIVRO..., 2017a, p. 30). Especialistas acreditam que esse corpus seja resultado do trabalho de um copista⁵ do Cairo, que reuniu materiais dispersos e organizou a obra de acordo com seus próprios critérios. Também modificou algumas histórias originais e reformulou o núcleo da própria obra, resumindo histórias antigas e agrupando-as num número menor de noites (LIVRO..., 2018b, p.26). Além disso, o copista encerra a trama de Sheherazade com a transformação do caráter do sultão, que abandona o hábito de matar mulheres, e com o casamento das duplas de irmãos: Shahriar e Sheherazade, Shahzenan e Dinarzade. Esse desfecho, apresentado no epílogo do quarto volume, pode ser lido na íntegra no Anexo A. Nele, lemos sobre a alegria e a benevolência do sultão para com sua esposa, agora rainha Sheherazade, para com o vizir e todo o povo, culminando em um reinado marcado pela felicidade.

2.1.1 As descrições de Sheherazade na coletânea de Jarouche

Apresentaremos as duas versões que Jarouche coloca no primeiro volume do *Livro das Mil e Uma Noites*. No ramo sírio, o mais antigo, o rei se casa e possui uma jovem a cada noite, mandando o vizir matá-las na manhã seguinte. Assim, permanece casando-se com filhas de mercadores e das classes populares por um tempo, até as famílias se desesperarem e pedirem ajuda a Deus. Então, temos a introdução de Sheherazade:

³No quarto volume, o tradutor revisa a afirmação de que esta seria "a primeira tradução em português feita diretamente dos originais árabes", ao destacar que Dom Pedro II foi, na verdade, o primeiro a traduzir diretamente do árabe. Para isso, utilizou o manuscrito de Breslau e traduziu 120 noites (LIVRO..., 2018, p. 15).

⁴Como dito na introdução, as citações manterão a grafia original. Os nomes dos personagens e alguns locais apresentam caracteres especiais devido à transliteração do árabe que Jarouche utiliza. Os símbolos e suas correspondências sonoras são explicadas no primeiro volume da coletânea (LIVRO..., 2017a, p.32-33). Entretanto, há diferentes transcrições entre os ramos sírio e egípcios.

⁵ Os copistas eram profissionais que transcreviam documentos, mas que também faziam correções, ajustes e, em alguns casos, alterações e acréscimos.

Disse o copista: o vizir encarregado de matar as moças tinha uma filha chamada , ahrázâd⁶, mais velha, e outra chamada D Σ nârzâd, mais nova. , ahrázâd, a mais velha, tinha lido livros de compilações, de sabedoria e de medicina; decorara poesias e consultara as crônicas históricas; conhecia tanto os dizeres de toda gente como as palavras dos sábios e dos reis. Conhecedora das coisas, inteligente, sábia e cultivada, tinha lido e entendido (LIVRO..., 2017a, p. 47).

A história segue com Sheherazade convencendo o pai a entregá-la ao rei e combinando com Dinarzade, sua irmã, que essa deveria entrar no quarto no momento adequado:

Então, ahrázâd, muitíssimo contente, arrumou-se e ajeitou as coisas de que precisaria. Foi até a irmã mais nova, D Σ nârzâd, e lhe disse: “Minha irmãzinha, preste bem atenção no que vou lhe recomendar: assim que eu subir até o rei, vou mandar chamá-la. Você subirá e, quando vir que o rei já se satisfaz em mim, diga-me: ‘Ó irmãzinha, se você não estiver dormindo, conte-me uma historinha’. Então eu contarei a vocês histórias que serão o motivo da minha salvação e da liberdade de toda esta nação, pois farão o rei abandonar o costume de matar suas mulheres” (LIVRO..., 2017a, p. 54).

Desde o princípio, nossa protagonista sabia o que esperar e estava determinada a salvar a si e a seu povo:

Assim, no momento oportuno, D Σ nârzâd pigarreou e disse: “Minha irmãzinha, se você não estiver dormindo, conte-me uma de suas belas historinhas com as quais costumávamos atravessar nossos serões, para que eu possa despedir-me de você antes do amanhecer, pois não sei o que vai lhe acontecer amanhã”. , ahrázâd disse ao rei , âhriyâr: “Com a sua permissão eu contarei”. Ele respondeu: “Permissão concedida”. , ahrázâd ficou contente e disse: “Ouça” (LIVRO..., 2017a, p. 54-55).

Deste modo, temos o início da primeira das “espantosas histórias das *Mil e Uma Noites*” (LIVRO..., 2017, p. 63), interrompida pelo amanhecer:

Então a aurora alcançou , ahrázâd e ela parou de falar. A mente do rei , âhriyâr ficou ocupada com o restante da história e, nessa primeira manhã, D Σ nârzâd disse à irmã: “Como são belas e espantosas as suas histórias!”. Respondeu , ahrázâd: “Isso não é nada perto do que vou contar na próxima noite, caso eu viva e caso este rei me poupe. A continuação da história é melhor e mais espantosa do que o relato de hoje”. E o rei pensou: “Por Deus que eu não a matarei até escutar o restante da história. Mas na próxima noite eu a matarei” (LIVRO..., 2017a, p. 65).

Contudo, sabemos que Shahriar é envolvido pelas inúmeras narrativas de nossa protagonista, deixando-a viver por muitas noites. No primeiro anexo do

⁶ Transliteração do árabe: , ahrázâd, D Σ nârzâd e , âhriyâr são correspondentes a Sheherazade, Dinarzade e Shahriar. Nos outros volumes, são usadas outras transliterações.

volume 1, a versão egípcia recente do prólogo-moldura apresenta algumas diferenças em relação ao anterior. É dito que Shahriar passou a se casar com uma moça virgem a cada noite, possuindo-a e matando-a na mesma noite. Fez isso por três anos, fazendo as famílias fugirem com suas filhas até não restarem mais jovens. Após o vizir não encontrar a próxima moça, ele volta para casa abatido e com medo do que o rei faria com ele e, então:

O vizir tinha duas filhas, a maior chamada , ahrazâd e a menor, Dunyâzâd; a mais velha havia lido livros de história, biografias de reis do passado e crônicas de antigas nações; conta-se que ela havia reunido mil livros de história relativos a nações extintas, a reis já desaparecidos e a poetas (LIVRO...,2017a, p. 424-425).

Nesta versão, é dito que o próprio sultão matava as jovens, permanecendo assim durante três anos, período que não é especificado na versão mais antiga. Ressalta-se que não há descrições físicas de Sheherazade, nem de sua irmã. Também não são apresentadas descrições das roupas delas, nem de seus adornos e maquiagem. Nas notas introdutórias, Jarouche diz: “introduzem uma narradora feminina caracterizada por seus atributos espirituais, e não físicos” (LIVRO..., 2017a, p.23). Nosso primeiro contato e conhecimento da personagem revela somente habilidades intelectuais e comunicativas, não mais que isso. As principais características de Sheherazade são sua determinação e confiança, que, combinadas com seu poder narrativo, sustentam seus artifícios sedutores. Diferentemente das esposas dos soberanos, adúlteras e que não se expressavam antes da morte, o primeiro contato que temos com a protagonista é por seu decoro e diálogo com o pai, convencendo-o a deixá-la passar a noite com Shahriar.

Quando amanhece o dia, nossa protagonista para de falar, nos lembrando que algo maior envolve as histórias que lemos e que ela foi bem sucedida por mais uma noite. Sheherazade encerra sua narrativa dizendo que o que contará na próxima noite é ainda mais insólito e surpreendente. Ressaltamos que não temos acesso aos pensamentos e sentimentos de Sheherazade, não sabemos se ela tem medo, se está segura ou não em determinada noite. Percebemos que sua voz se mistura com a dos narradores e copistas, adquirindo poder criador de histórias e de autoridade perante o sultão, deixando-o envolvido e curioso continuamente pelo que está por vir. Ela inverte a dinâmica de poder entre Shahriar e si própria, uma mulher, retirando o domínio do sultão sobre sua vida. Por meio de seu conhecimento,

imaginação e narração, torna-se portadora e perpetuadora de sua própria vida e das mulheres que o sultão estaria matando a cada nova noite. Além disso, mantém vivas as histórias que conta, transmitindo o que sabe e concebendo outros narradores dentro de seu próprio relato. Assim, através da literatura, é possível interpretar Sheherazade antes como criadora do que como criatura, sendo aquela que confere vida à cultura que conhece e que prolonga sua própria existência.

Para a produção deste trabalho, foram lidos os dois primeiros volumes da coletânea, parte do terceiro e o epílogo do quarto, onde o prólogo-moldura é finalizado. Inicialmente, Sheherazade conta histórias sobre mulheres más, invejosas e feiticeiras que atentam contra homens ingênuos, possivelmente como uma forma de cativar o rei por meio de circunstâncias semelhantes às dele. Depois, os temas se voltam para o fantástico: palácios e salas mágicas, gênios ameaçadores e os que ajudam os protagonistas. Lemos histórias curtas, durando poucas noites, ou que se alongam com sub-histórias geralmente contadas por personagens da trama inicial; assim, há uma demora para finalizar essas sub-histórias e retornar à principal. Além disso, no primeiro volume também temos acesso às descrições e poesias dedicadas às mulheres belas e graciosas: faces redondas e alvas como a lua, dentes brancos como pérolas, olhos negros penetrantes, sobrancelhas densas e cabelos longos escuros que delineam a cintura fina. A beleza parece inebriar e fazer os personagens se apaixonarem:

Escolhi então uma de rosto gracioso, olhos pintados de negro, cabelos negros e dentes branquíssimos. Exímia em todas as artes, de sobrancelhas unidas, parecia ramo de salgueiro ou haste de murta, deixando estupefato quem a visse, e perplexa a mente, tal como disse a seu respeito o poeta: “Ela se dobra como haste de salgueiro maduro e se agita: que linda! que deliciosa! que doce! Seus dentes incisivos aparecem quando sorri, e cremos que relampejam e conversam com uma estrela; quando dos negros cabelos ela solta as tranças, a alvorada se torna parte da noite espessa; mas quando seu rosto aparece em tal escuridão, nos ilumina os universos a oriente e a ocidente; é por ignorância que a comparam à mansa gazela, mas muito longe de assim ser comparada está ela, pois não tem seu talhe e garbo a mansa gazela, nem seu bebedouro fica com o gosto do mel; seus grandes olhos matam de paixão, deixam morto o torturado apaixonado. Senti por ela uma atração ensandecida e ímpia, e não admira que o efusivo enfermo se apaixone” (LIVRO..., 2017a, p. 198-199).

Essas características físicas são semelhantes às concepções estéticas pré-islâmicas, ou seja, anteriores ao surgimento do Islã:

O véu e o harém, conhecidos naquela época, não tinham a função repressora que assumiriam no islamismo. O véu (aliás, também usado pelos homens, assim como a pintura) evitava os maus efeitos do sol do deserto sobre a beleza do rosto. As beduínas prezavam muito a pele branca, que era signo inclusive de boa linhagem (a pele escura era associada ao trabalho sob o sol e, portanto, à condição servil). Também impedia que a poeira invadisse a trama dos cabelos, sempre conservados muito longos. O ato de desprender o véu e libertar um cabelo espesso, negro e perfumado, em contraste com o rosto branco "como a lua em seu plenilúnio" (para referir uma metáfora convencional), era gesto de carregado teor erótico (Mussa, 2003, p.169).

No segundo volume, as histórias são mais longas que as do primeiro, revelando reviravoltas e desenvolvendo personagens secundários para estender por várias noites. Como os volumes 3 e 4 da coletânea não foram analisados, avançaremos diretamente para o epílogo da trama de Sheherazade. Nesse fechamento, o sultão Shahriar se arrepende das mortes das jovens e sua índole é redimida. Para a festa dos casamentos, Sheherazade e Dinarzade são enfeitadas e, finalmente, sabemos que são belas e graciosas, tais como as mulheres das histórias que lemos:

[...] e só então se deu início à festa de casamento, após o que as esposas foram conduzidas ao banho público, onde as camareiras as enfeitaram com os mais belos enfeites, pentearam-lhes os cabelos, apararam-nos, expuseram-nas à melhor classe de incenso de aloés e almíscar com âmbar, vestiram-nas com belas roupas e joias luxuosas, cravejadas de pérolas e gemas reservadas somente aos reis e aos soberanos sassânidas. Cada um dos trajés tinha um manto bordado a ouro vermelho com desenhos de animais e aves, além de várias espécies de imagens cravejadas de rubi e esmeralda verde. Colocaram no pescoço de ambas colares valiosíssimos que nem Kistrà, nem Qayßar, nem Iskandarhavam possuído iguais, com grandes pedras que deixavam atônito o pensamento dos mais clarividentes; cada uma das jovens era mais resplandecente que o sol e a lua na noite em que se completa. As camareiras acenderam diante delas velas tão luminosas quanto o ouro brilhante, cuja luz lhes iluminou as faces: ambas tinham olhos mais agudos que a espada desembainhada, os cílios das suas pálpebras enfeitavam os corações, faces rosadas, ancas, seios e cintura tinham a curvatura de um galho de árvore, e olhos de gazela (LIVRO..., 2018b, p. 608-609).

2.2 OS CONTEXTOS HISTÓRICOS QUE ENVOLVEM AS MIL E UMA NOITES

Como dito anteriormente, o *Livro* funde os gêneros das fábulas, relatos curtos que se conta à noite antes de dormir, capazes de entreter e educar, e

histórias, ou seja, narrativas mais longas de eventos fictícios e/ou reais (LIVRO..., 2017a p. 24-25). No ramo sírio, é apresentado o tempo e local no qual a trama de Sheherazade se passa:

Disse o autor: conta-se – mas Deus conhece mais o que já é ausência, e é mais sábio quanto ao que, nas crônicas dos povos, passou, se distanciou e desapareceu – que havia em tempos remotos, no reino sassânida, nas penínsulas da Índia e da Indochina, dois reis irmãos, o maior chamado , âhriyâr e o menor, , âhzamân⁷. O mais velho, , âhriyâr, era um cavaleiro poderoso, um bravo campeão que não deixava apagar-se o fogo de sua vingança, a qual jamais tardava. Do país, dominou as regiões mais recônditas, e, dos súditos, os mais renitentes. E, depois de assenhorear-se do país e dos súditos, entronizou como sultão, no governo da terra de Samarcanda, seu irmão , âhzamân, que por lá se estabeleceu, ao passo que ele próprio se estabelecia na Índia e na Indochina (LIVRO..., 2017a, p. 41-42).

De maneira parecida, mas no ramo egípcio tardio,

Assim, conta-se – mas Deus sabe mais e é mais sábio, poderoso e generoso – que havia em tempos passados e remotos, muito tempo atrás, em períodos e momentos que já se foram, certo rei do clã sassânida nas penínsulas da Índia e da China, possuidor de soldados, auxiliares, criados e servidores. Ele tinha dois filhos, um mais velho e outro mais novo, que eram dois bravos cavaleiros. O maior, mais bravo do que o menor, tornara-se rei do país, governando com justiça entre os súditos e sendo amado pelo povo de seu país e reino; seu nome era rei , ahriyâr; seu irmão menor se chamava rei , âh Zamân, e reinava na Samarcanda persa (LIVRO..., 2017a, p. 419-420).

Em ambas versões, há um plano de fundo histórico para a trama: a dinastia Sassânida. Contudo, como o próprio tradutor nos alerta, o Império Sassânida governou a Pérsia, atual Irã, de 226 a 641 d.C (LIVRO..., 2017a, p. 488), não as áreas da Índia, Indochina ou China. Não sabemos o motivo dessa divergência, mas é preciso compreender um pouco da história desses povos e da expansão islâmica para iniciar nosso estudo sobre as representações visuais de Sheherazade.

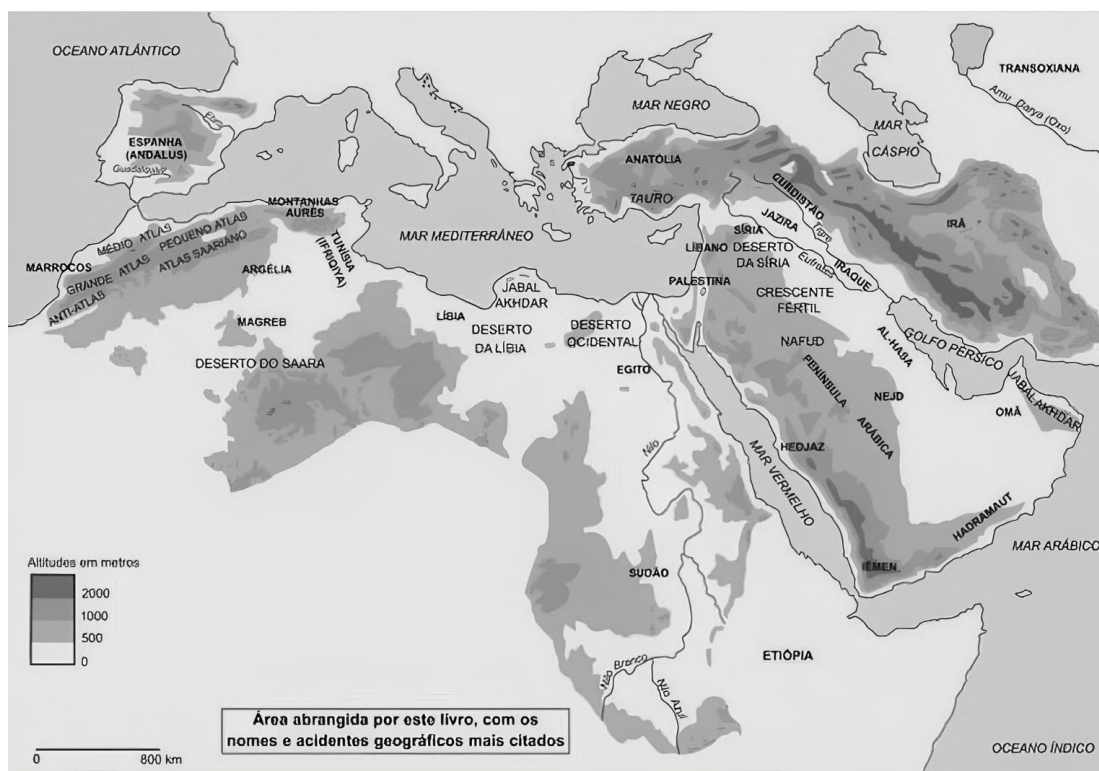
Para contextualizar brevemente a história dos povos árabes, recorreremos a Albert Hourani (2006) para destacar os principais acontecimentos, cujas regiões são apresentadas na Imagem 1. A partir do século IV, o centro do poder do Império Romano deslocou-se para Constantinopla, atual Istambul, que substituiu Roma como capital e marcou uma ‘divisão horizontal’ entre o Ocidente e o Oriente. Enquanto reis bárbaros governavam as áreas da Alemanha, Inglaterra, França, Espanha e norte da Itália, regiões como sul da Itália, Sicília, norte da África, Egito,

⁷Apesar de utilizarmos nomes traduzidos, as citações manterão o original. Neste caso, há uma transliteração do árabe, no qual , âhriyâr e , âhzamân correspondem aos irmãos Shahriar e Shahzenan.

Síria, Anatólia (parte da atual Turquia) e Grécia permaneciam sob o controle direto de Constantinopla. Nessa fase, o Império tornou-se mais grego que romano, conhecido posteriormente como Império Bizantino, e governado por uma administração de língua grega. Ademais, tornou-se cristão, com a maioria da população convertida, embora traços de paganismo e comunidades judaicas ainda existissem (Hourani, 2006, locais do Kindle 227-240). A leste do Império Bizantino, além do rio Eufrates, existia outro grande poderio, o dos sassânidas, cujo território abrangia o Irã e o Iraque contemporâneos e regiões da Ásia Central, como o Cazaquistão, Quirguistão, Tajiquistão, Turcomenistão e Uzbequistão. A Pérsia era composta por diversos grupos étnicos separados por vastas estepes e desertos, mas, ao longo da história, foram unificados por dinastias poderosas, sendo a última a dos sassânidas, cujas origens estavam nos povos de língua persa do sul do Irã (Hourani, 2006, locais do Kindle 263-267). Entre eles, contudo, ficavam terras diferentes:

A maior parte da península Arábica era estepe ou deserto, com oásis isolados contendo água suficiente para cultivo regular. Os habitantes falavam vários dialetos do árabe e seguiam diferentes estilos de vida. Alguns eram nômades criadores de camelos, carneiros ou cabras, dependendo dos escassos recursos de água do deserto; eram tradicionalmente conhecidos como “beduínos”. Outros eram agricultores estabelecidos, cuidando de suas safras ou palmeiras nos oásis, ou então comerciantes e artesãos em pequenos vilarejos que sediavam feiras. Outros ainda combinavam mais de um meio de vida. O equilíbrio entre povos nômades e sedentários era precário. Embora fossem uma minoria da população, eram os nômades dos camelos, móveis e armados, que, juntamente com os mercadores das aldeias, dominavam os lavradores e os artesãos. O *ethos* característico deles — coragem, hospitalidade, lealdade à família e orgulho dos ancestrais — também predominava. Não eram controlados por um poder de coerção estável, mas liderados por chefes que pertenciam a famílias em torno das quais se reuniam grupos de seguidores mais ou menos constantes, manifestando sua coesão e lealdade no idioma da ancestralidade comum: tais grupos são em geral chamados de tribos (Hourani, 2006, locais do Kindle 292-302).

Imagem 1 - Visão geral sobre as regiões envolvidas na história dos povos árabes



Fonte: Adaptado de Hourani, 2006, local do Kindle 336⁸

As tribos desempenham um papel central no período pré-islâmico, cujos costumes são refletidos nas histórias das *Mil e Uma Noites*. Elementos como práticas de luto, expressões poéticas e concepções de beleza revelam aspectos culturais desse contexto. Após constantes guerras entre as monarquias bizantina e sassânida durante o fim do século VI e início do próximo, um novo domínio se inicia:

No início do século VII, surgiu às margens dos grandes impérios, o Bizantino e o Sassânida, um movimento religioso que dominou a metade ocidental do mundo. Em Meca, cidade da Arábia Ocidental, Maomé começou a convocar homens e mulheres à reforma e à submissão à vontade de Deus, expressa no que ele e seus seguidores aceitavam como mensagens divinas a ele reveladas e mais tarde incorporadas num livro, o Corão. Em nome da nova religião — o Islã —, exércitos recrutados entre os habitantes da Arábia conquistaram os países vizinhos e fundaram um novo Império, o Califado, que incluiu grande parte do território do Império Bizantino e todo o Sassânida, e estendeu-se da Ásia Central até a Espanha. O centro de poder passou da Arábia para Damasco, na Síria, sob os califas

⁸ As citações de *e-books* em versões do Kindle podem ser referenciadas por “página” ou “posição/“local”, a depender das configurações do livro. A numeração de páginas é variável no formato Kindle, uma vez que depende das configurações de letras, espaçamentos de linhas e tamanho de telas. Por outro lado, a posição é constante porque está vinculada ao conteúdo do *e-book*, não à forma de leitura (Ferreira, 2013). Entretanto, alguns livros não apresentam os intervalos de posições das citações, sendo necessário usarmos as marcações por páginas.

omíadas, e depois para Bagdá, no Iraque, sob os abácidas. No século X, o Califado desmoronou, e surgiram califados rivais no Egito e na Espanha, mas a unidade social e cultural que se desenvolvera em seu interior continuou. Grande parte da população tornara-se muçulmana (ou seja, seguidores da religião do Islã), embora continuasse havendo comunidades judaicas e cristãs; a língua árabe difundira-se e tornara-se o veículo de uma cultura que incorporava elementos das tradições dos povos absorvidos no mundo muçulmano, e manifestava-se na literatura e em sistemas de lei, teologia e espiritualidade (Hourani, 2006, posições do kindle 207-217).

Em meio ao extenso Império, a unidade política se viu dividida em três áreas centralizadoras, mas que logo foram enfraquecidas por dinastias locais. A primeira abrangia o Irã, a terra além do Oxo, e o sul do Iraque, mantendo Bagdá forte até o século XIII. A outra incluía o Egito, Síria e a Arábia Ocidental, com o centro de poder no Cairo. Por fim, o Magreb — noroeste africano que comporta os territórios do Marrocos, Tunísia, Argélia, parte de Mali, Líbia e Mauritânia e o território disputado do Saara Ocidental — e as áreas muçulmanas da Espanha conhecidas como Andalus (Hourani, 2006, locais do Kindle 1714-1721). Após os Califados rivais surgirem, as dinastias que competiam por poderes locais, como os fatímidas, os omíadas, seljúcidas e almorávidas dominaram várias regiões durante os séculos XI e XII. Com a queda do Califado Abássida no século XIII, as tribos mongóis não muçulmanas dominaram Bagdá, mas posteriormente foram derrotadas pelos mamelucos na Síria. Determinadas regiões seguiram transformações específicas de acordo com conflitos religiosos e dominações, como a presença dos cristãos na península Ibérica, ou a influência dos berberes no Magreb.

A partir do século XI, as fronteiras políticas já não eram tão claras, uma vez que a maioria dos governantes nas regiões árabe e persa não era de origem árabe ou persa, mas turca, descendente de povos nômades da Ásia interior (Hourani, 2006, locais do Kindle 1803-1813). Apesar do árabe ser dominante em muitas regiões, os países de língua árabe ainda tinham muito em comum com as regiões de língua persa e turca, tais como as condições geográficas e as limitações de recursos. Contudo, também não devem ser pensados como um país:

Melhor seria pensar nos lugares onde o árabe era a língua dominante como um grupo de regiões distintas umas das outras em termos geográficos e naturais, e habitadas por povos com tradições sociais e culturais características, que ainda subsistiam em modos de vida e talvez também em hábitos de pensamento e sentimento, mesmo onde a consciência do que existira antes do advento do Islã enfraquecera ou praticamente desaparecera. Processos sociais mais ou menos semelhantes podem ser vistos nessas regiões, e uma língua comum e a cultura nela expressa

facilitavam às classes urbanas letradas o intercâmbio umas com as outras (Hourani, 2006, locais do Kindle 1825-1840).

Após o Império Islâmico, o outro grande império foi o Otomano, um estado burocrático de origem turca que permitiu e preservou a expansão do Islã, abarcando outras religiões e culturas e desenvolvendo uma cultura otomana árabe.

Durante os séculos XV e XVI, a maior parte do mundo muçulmano foi integrada em três grandes impérios, dos otomanos, safávidas e grão-mongóis. Todos os países de língua árabe foram incluídos no Império Otomano, com capital em Istambul, excetuando-se partes da Arábia, o Sudão e o Marrocos; o Império também incluía a Anatólia e o sudeste da Europa. [...] No século XVIII, o equilíbrio entre os governos locais e central otomano mudou, e em algumas partes do Império famílias reinantes ou grupos otomanos tiveram relativa autonomia, mas permaneceram fiéis aos grandes interesses do Estado otomano. Também houve uma mudança nas relações entre o Império e os estados da Europa. [...] No fim do século, a elite otomana reinante tomava consciência de um relativo declínio de poder e independência, e começava a dar as primeiras respostas hesitantes à nova situação (Hourani, 2006, locais do Kindle 4190-4204).

O autor ressalta que no século XVIII, a dinastia otomana completava 500 anos, governando a maioria dos países árabes por quase trezentos. Dessa maneira, as formas de governo e extensão mudariam com o passar do tempo (Hourani, 2006, locais do Kindle 5033-5040). As forças exteriores, principalmente europeias, detinham comércio e poderio bélico fortes, bem como máquinas e conhecimentos mais avançados. No século XIX, os impérios europeus exploraram várias partes da África, Ásia e Oceania, em busca de matéria-prima e mercado consumidor, protegendo rotas comerciais, e, em muitos casos, até posse e domínio das regiões. Nesse contexto de visitas, explorações e discursos sobre o Oriente, o Orientalismo e suas expressões artísticas se conectam diretamente ao nosso tema.

Como dito anteriormente, *As Mil e Uma Noites* é composta por manuscritos árabes que foram escritos e reformulados entre os séculos XIII e XVIII nas regiões do Levante (atuais Líbano, Síria, Palestina, Israel e Jordânia) e do Egito. Porém, o pano de fundo do prólogo-moldura não é contemporâneo à sua escrita, mas a um tempo antigo e de uma região que não pertence à Península Arábica, mas à Pérsia. Confrontando com a realidade, a trama de Sheherazade se desenvolve durante a dinastia sassânida, a última monarquia persa antes de ser tomada pela expansão islâmica em meados do século VII. Se considerarmos essa disparidade, Sheherazade e as histórias que reunira pertencem a um mundo que ainda não conheceu Maomé, nem o Islã. Apesar disso, ela conta histórias sobre costumes

pré-islâmicos, a fé muçulmana e interações com cristãos, judeus e pagãos. As *Noites* e sua narradora são deslocadas da sua própria origem persa, assumindo a língua árabe e cultura islâmica muito antes da expansão do Império Islâmico. Ressaltamos isso porque expande ainda mais as possibilidades de inspirações dos artistas, já que podem recorrer tanto à abrangência do mundo árabe-mulçumano, mas também a períodos e locais anteriores a ele. Mais adiante, veremos que os orientalistas acabavam reunindo culturas e simplificando-as em uma identidade oriental pitoresca.

2.2.1 A orientalização de *As Mil e Uma Noites*

Nossa referência literária é privilegiada devido à extensa cobertura dos diversos manuscritos e notas explicativas; evita também interferências e escolhas de traduções, já que é diretamente do árabe para o português. Através dela, acessamos *As Noites* muito tempo após suas primeiras traduções e adaptações, nos mantendo cientes do Orientalismo. Entretanto, tanto as edições literárias, quanto representações pictóricas do século XIX fazem parte do contexto orientalista.

As Noites chegam à Europa pela tão criticada tradução francesa (1704) de Antoine Galland, orientalista e arqueólogo francês. Rapidamente se popularizaram, conforme o interesse pelo livro e pelas histórias crescia, novas críticas e traduções surgiam, estabelecendo uma batalha de versões, principalmente inglesas e francesas. Mariza Werneck (2019) enumera algumas das traduções mais relevantes, como a de Edward Lane (1831; 1834; 1859), Richard Burton (1885) e Joseph Mardrus (entre 1898 e 1904). Assim, podemos recorrer a algumas dessas edições para verificar o quão semelhantes as adaptações são à coletânea de Jarouche. Na versão de Galland (2017):

O grão-vizir, que, como já dissemos, era o ministro de tão horrível injustiça, tinha duas filhas, a mais velha chamada Sherazade, a mais nova, Dinazade. Esta não carecia de méritos, mas a outra possuía coragem acima do seu sexo, muitíssimo espírito e admirável inteligência. Muito culta, era dona de memória tão prodigiosa que nada lhe escapava de tudo quanto havia lido. Aplicara-se com afinco ao estudo da filosofia, da medicina, da história e das artes, e compunha versos mais lindos que os dos poetas mais famosos do seu tempo. Além disso, tinha uma beleza extraordinária. E uma virtude solidíssima coroava tantas lindas qualidades. (AS MIL..., 2017, p. 41)

Já na adaptação de Edward Lane (1800):

Agora, o Vizir tinha duas filhas; a mais velha delas se chamava Sheherazade, e a mais nova Dinarzade. A primeira havia lido vários livros de histórias, e as vidas de reis precedentes, e histórias de gerações passadas; é afirmado que ela havia reunido mil livros de histórias, relacionados a gerações e reis precedentes, e obras de poetas; [...] (THE THOUSAND..., 1800, p. 22, tradução nossa⁹).

E, por fim, pela tradução de Burton (1885),

Agora, ele tinha duas filhas, Shahrazad e Dunyazad, sendo a mais velha que havia lido os livros, anais e lendas dos reis anteriores, assim como as histórias, exemplos e casos de homens e coisas do passado; na verdade, dizia-se que ela havia reunido mil livros de histórias relacionadas a raças antigas e governantes falecidos. Ela havia lido as obras dos poetas e as sabia de cor; estudara filosofia e as ciências, artes e habilidades; e era agradável e educada, sábia e espirituosa, bem instruída e de boa educação (THE BOOK..., 1885, s/p, tradução nossa¹⁰).

Observamos um padrão recorrente nas descrições que variam entre mais simples e mais elaboradas. Essas representações destacam o conhecimento, habilidades de comunicação e, em alguns casos, sua beleza e encantamento. No entanto, inseridos no espírito orientalista, marcado pelo desejo de exploração e pela fantasia, a caracterização literária da personagem talvez não tivesse uma relevância tão central.

Ileana Baird (2020) nos esclarece sobre a complexidade de definir o que são ‘coisas árabes’ e as dificuldades em estudar sobre a cultura árabe, principalmente a do século XVIII; uma delas é a ‘identidade equivocada’ sobre a qual Janice Tarry elabora. A proliferação de representações falaciosas do Oriente Médio frequentemente envolvem identificações espaciais confusas. Muitos relatos do século XVIII utilizavam a palavra ‘árabe’ como um termo genérico que envolviam de forma indistinta “[...] ‘árabes-persas’, sírios, otomanos, egípcios e toda uma série de populações muçulmanas do norte da África e do Extremo Oriente”¹¹ (Baird, 2020, p. 79). Dentre os vários motivos dessa percepção equivocada, o conjunto de língua e religião das populações era identificadores fundamentais para as localizações

⁹ No original: “Now the Wezeer had two daughters; the elder of whom was named Sheherazade; and the younger, Dinarzade. The former had read various books of histories, and the lives of preceding kings, and stories of past generations: it is asserted that she had collected together a thousand books of histories, relating to preceding generations and kings, and works of the poets [...]”.

¹⁰ No original: “Now he had two daughters, Shahrazad and Dunyazad hight, of whom the elder had perused the books, annals and legends of preceding Kings, and the stories, examples and instances of by gone men and things; indeed it was said that she had collected a thousand books of histories relating to antique races and departed rulers. She had perused the works of the poets and knew them by heart; she had studied philosophy and the sciences, arts and accomplishments; and she was pleasant and polite, wise and witty, well read and well bred”.

¹¹No original: “‘Arabian Persians’ Syrians, Ottomans, Egyptians, and a whole host of Muslim populations from northern Africa and the Far East”.

geográficas, fluídas na época, de forma que um ‘árabe’ seria alguém que fala a língua árabe ou um crente do islamismo. Outro fator é a complicada difusão dessa língua nas regiões mais extremas conquistadas pelos árabes desde o século VII e VII, como nas margens do Atlântico e regiões da Tartária e da Índia. Ademais, apesar da governança otomana ter sido encerrada na Península Arábica durante o século XVII, retornando o poder para os chefes beduínos, as identidades locais ainda estavam em fluxo e os árabes do local eram percebidos estando sob a influência do Império Otomano (Baird, 2020, p. 79).

Há também um fator cultural: o instantâneo sucesso de uma edição da tradução de Galland das *Mil e Uma Noites* feita pela Grub Street. Segundo a autora, apesar de cunhada como ‘árabe’, a coleção continha poucos contos de origem da Península Arábica, sendo composta por histórias com raízes em diversos locais, como da Índia, Pérsia, Iraque, Egito, Turquia, Grécia e até da China. Entretanto, esse plano de fundo era pouco conhecido na época, facilitando a solidificação de falsos estereótipos sobre os árabes e as ‘coisas árabes’. Essas concepções dependiam dos exageros literários, como o luxo, a beleza e a fantasia. Seguindo dessa febre literária, narrativas orientalistas começam a ocupar outros espaços, como o teatro, ópera e até a literatura infantil: relatos de viagem à Arábia Saudita durante o século XVIII foram reciclados utilizando as especificidades, como os desertos e oásis, especiarias, animais e dinâmicas locais, mas de formas extremas, sejam belas e felizes, ou infértil e perigosa (Baird, 2020, p. 80). Assim, utilizando de descrições corretas ou imprecisas, as especificidades desses povos foram se misturando à imaginação, contribuindo para a cristalização de imagens exóticas e definidas pelos objetivos dos artistas, dos contadores de histórias.

Dessa maneira, devemos ser cuidadosos ao falarmos do Oriente, a respeito do ‘outro’, do ‘distante’, do ‘oriental’. Edward Said (2003), um dos precursores dos estudos pós-coloniais, isto é, dos discursos comprometidos “[...] com a crítica ao colonialismo e com a desconstrução do seu discurso” (Pezzodipane, 2013, p. 89), nos esclarece sobre as dimensões e persistências do Orientalismo. Considera diversos significados de Orientalismo, bem como o envolvimento franco-britânico e, posteriormente, americano. A respeito do primeiro:

Tomando o final do século XVIII como ponto de partida aproximado, o Orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição autorizada a lidar com o Oriente — fazendo e corroborando afirmações a seu respeito,

descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o, governando-o: em suma, o Orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente (Said, 2003, p. 24).

Além dos interesses político e comercial iniciais, a cultura cristalizou o fascínio pelo Oriente e investiu massivamente no Orientalismo, neste

[...] sistema de conhecimento sobre o Oriente, uma rede aceita para filtrar o Oriente na consciência ocidental, assim como o mesmo investimento multiplicou - na verdade, tornou verdadeiramente produtivas - as afirmações que transitam do Orientalismo para a cultura geral (Said, 2003, p. 28).

Ademais, não é passivo e difuso:

Portanto, o Orientalismo não é um simples tema ou campo político refletido passivamente pela cultura, pela erudição ou pelas instituições; nem é uma grande e difusa coletânea de textos sobre o Oriente; nem é representativo ou expressivo de alguma execrável trama imperialista “ocidental” para oprimir o mundo “oriental”. É antes a distribuição de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos; é a elaboração não só de uma distinção geográfica básica (o mundo é composto de duas metades desiguais, o Oriente e o Ocidente), mas também de toda uma série de “interesses” que, por meios como a descoberta erudita, a reconstrução filológica, a análise psicológica, a descrição paisagística e sociológica, o Orientalismo não só cria, mas igualmente mantém; é, mais do que expressa, uma certa vontade ou intenção de compreender, em alguns casos controlar, manipular e até incorporar o que é um mundo manifestamente diferente (ou alternativo e novo); é sobretudo um discurso que não está absolutamente em relação correspondente direta com o poder político ao natural, mas antes é produzido e existe num intercâmbio desigual com vários tipos de poder, modelado em certa medida pelo intercâmbio com o poder político (como um regime imperial ou colonial), o poder intelectual (como as ciências dominantes, por exemplo, a lingüística ou a anatomia comparadas, ou qualquer uma das modernas ciências políticas), o poder cultural (como as ortodoxias e os cânones de gosto, textos, valores), o poder moral (como as idéias sobre o que “nós” fazemos e o que “eles” não podem fazer ou compreender como “nós” fazemos e compreendemos). Na verdade, o meu argumento real é que o Orientalismo é — e não apenas representa — uma dimensão considerável da moderna cultura político-intelectual e, como tal, tem menos a ver com o Oriente do que com o “nosso” mundo (Said, 2003, p. 35).

Apoiados na exterioridade e na autoridade construídas por eles próprios, os orientalistas, poetas ou eruditos, faziam o Oriente falar, descrevendo e esclarecendo seus mistérios pelo e para o Ocidente (Said, 2003, p.45). Ao identificar o Orientalismo nos tradutores, também o reconhecemos nas inúmeras representações pictóricas relacionadas à história de *As Mil e Uma Noites*: gravuras e ilustrações de livros, pinturas, espetáculos teatrais, entre outros. No entanto, é essencial refletirmos

sobre nossa própria posição nesse sistema. Embora não pertençamos diretamente a regiões com interesses históricos e políticos sobre o Oriente, podemos reproduzir narrativas e perspectivas oriundas dos centros hegemônicos, como a Europa e os Estados Unidos. Por isso, propomos um exercício crítico sobre as representações de Sheherazade, mantendo-nos atentas tanto à problematização dos olhares anteriores quanto aos nossos próprios, ao direcionarmos nossa análise à personagem.

Segundo Camila Dazzi (2022), as representações discursivas e visuais sobre o Oriente constituem um imaginário:

[...] construído pelas experiências vividas e/ou mitologizadas mescladas com os escritos e imagens que o indivíduo teve acesso sobre um determinado evento, lugar ou grupo social. Esse imaginário é, portanto, uma construção, podendo ser bastante apartado da realidade. Este conceito encontra seu uso em muitos campos, incluindo a história, a sociologia e o turismo (Dazzi, 2022, p. 6).

Para Malika Mehdid (1993), a intertextualidade envolvendo a mulher árabe foi relevante na construção do discurso cultural europeu. Os escritores, esforçados para lidar com as mulheres árabes, tanto na imaginação, quanto na realidade, recorriam aos textos preexistentes e declarações enganosas — relatos de viagens, impressões e fantasias que criaram mulheres levianas, perversas e libidinosas, mas também indefesas (Dazzi, 2022, p. 12-13). Essa repetição e reformulação criaram um fundo imaginativo que permitiu criar identidade e apropriar o corpo dessas mulheres, tanto no plano textual quanto no sexual (Mehdid, 1993, p. 84).

Essas representações do Oriente foram tão efetivas que ainda podem ser vinculadas a certas fantasias, visões e clichês do mundo árabe-islâmico. Um desses casos é o papel fundamental das pinturas orientalistas no estabelecimento do deslumbramento e interesse de pessoas abastadas pelos destinos turísticos. Esse imaginário orientalista permanece por reincidências visuais e até influencia novas criações turísticas sobre as regiões do Oriente (Dazzi, 2022, p. 7).

3 IMAGENS DE SHEHERAZADE

Assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação. [...] Ocorre, portanto, que as imagens toquem o real, mas, o que ocorre nesse contato? A imagem em contato com o real — uma fotografia, por exemplo — nos revela ou nos oferece univocamente a verdade dessa realidade? Claro que não.

(Georges Didi-Huberman, 2012, p.208)

Em contraste com a rápida difusão literária, a produção iconográfica das *Noites* demorou a se tornar um fenômeno. Richard van Leeuwen (2010) relata que logo após a tradução em 12 volumes de Galland (1704-1717), o universo literário de *As Mil e Uma Noites* se difundiu na Europa, adquirindo novas traduções, reformulações e inspirando autores; gradualmente, foi incorporada ao campo cultural europeu de diferentes maneiras (Leeuwen, 2010, p. 215). Porém, as representações visuais não acompanharam esse ritmo, dado que as edições gravadas se tornaram um hábito francês e inglês somente no final do século XVIII. Neste primeiro momento, as imagens possuíam poucos traços orientalistas: os ambientes tinham estilos europeus, vestimentas medievais e apenas alguns elementos faziam referências ao Oriente, como turbantes, palmeiras e cimitarras. Além disso, a pintura orientalista se desenvolveu à parte do universo literário das *Mil e Uma Noites*, sem evocá-lo explicitamente (Leeuwen, 2010, p. 216-219). Contudo, após as gravuras com teor realista e orientalista de William Harvey para tradução inglesa de Edward Lane, por volta de 1838-1840, este estilo se tornou proeminente. Nesse não há ênfase nos elementos sobrenaturais ou fantásticos do texto, mas sim uma tensão entre o realismo aparente das narrativas e seus aspectos exóticos, criando imagens de maravilhamento. Assim, somente a partir da segunda metade do século XIX as ilustrações refletem os efeitos orientalistas. Já no fim deste período, surgiu uma nova estética que convergiu a iconografia das *Noites*, novas tendências no Orientalismo e experimentos nas artes visuais, expandindo o universo para além das ilustrações literárias, mas para pinturas, espetáculos e música (Leeuwen, 2010, p. 223).

As obras que estudamos se situam neste entremeio orientalista e modernista, porém, esse processo se intensifica durante o século XX, tornando as *Mil e Uma*

Noites um universo ‘natural’ do próprio modernismo (Leeuwen, 2010, p. 231) e emancipado de sua origem literária:

[...] De uma coleção essencialmente realista de histórias orientais, tornou-se um repositório de imagens exóticas exuberantes, de um esteticismo sensual refinado e de um drama narrativo ligado a forças sobrenaturais. Não é exagero afirmar que o que a maioria das pessoas considera ser as *Mil e Uma Noites* é derivado dessa iconografia e não de nenhum dos muitos textos disponíveis. A iconografia das *Mil e Uma Noites* absorveu os textos e talvez até tenha se tornado as *Mil e Uma Noites* (Leeuwen, 2010, p. 235, tradução nossa¹²).

Deste modo, quando pensamos na produção visual, várias circunstâncias e escolhas a envolvem. No caso de uma inspiração literária, não temos acesso ao repertório de *As Mil e Uma Noites* dos artistas, nem a qual seleção de manuscritos e tradução leram, se assistiram a espetáculos ou tiveram contato com outras obras visuais sobre o universo das *Noites*; também não sabemos o quanto leram ou mesmo se, de fato, o fizeram. Ademais, sendo uma personagem sem descrições físicas iniciais, tanto nos originais, quanto nas principais traduções, a liberdade de criar uma mulher inteligente, comunicativa e, em algumas versões, detentora de graça e beleza, pode ser maior. Todavia, essa autonomia é confrontada e alimentada pelos discursos de poder, objetivos da produção, estilos predominantes, imaginário e manipulações do artista. Nesse âmbito, Aileen Ribeiro (1998) esclarece sobre as escolhas e repertórios dos artistas ao representar o vestuário.

Tal como acontece com qualquer abordagem em direção a uma história/histórias do vestuário, algumas advertências são aconselháveis, pois os artistas são criadores e também registradores da aparência humana; a precisão pode ser uma das nossas preocupações, mas nem sempre foi o objetivo principal do artista. Ao longo dos séculos, os artistas fizeram um processo deliberado de seleção em termos de formato corporal e traje. [...] Os artistas muitas vezes enfatizam certas cores por questões “artísticas” e não pela representação da realidade; sua paleta às vezes pode ser limitada pelas cores disponíveis. Eles selecionarão certos tipos de roupas para enfatizar pontos específicos, como ênfase em traços de caráter, ou para sublinhar status e realizações. Em termos do vocabulário da moda, podem optar apenas por pintar roupas que sejam formais ou bem estabelecidas (no retrato da sociedade, por exemplo), e podemos procurar em vão trajes

¹² No original: “From a collection of essentially realistic Oriental stories, it became a repository of exuberant exotic images, of a refined sensual aestheticism, and of a narrative drama linked to supernatural forces. It is no exaggeration to say that what most people consider to be the Thousand and one Nights is derived from this iconography and not from any of the many available texts. The iconography of the Thousand and one Nights has absorbed the texts and has perhaps even become the Thousand and one Nights.”

informais ou novos estilos de vestuário e têxteis, até que tenham entrado no mainstream (Ribeiro, 1998, p. 321-322, tradução nossa¹³).

Ademais, os artistas podem inventar trajes, tornando desafiador o trabalho de distinguir entre o real e o imaginado, especialmente em períodos onde poucas peças foram conservadas. 'Inventar' não significa criar sem referências, mas utilizar designs tradicionais em personagens que revelam a estética escolhida através de detalhes, como penteado, gestos ou formas das roupas. Frequentemente, fazem uso imaginativo de peças da própria época. Ou ainda, adequando-se ao cenário cultural de certos períodos, empregam trajes alegóricos, históricos e religiosos para representar um mundo além do deles. Logo, investigar o vestuário a partir da obra de arte requer repertórios intelectual e cultural diversos e abrangentes. Expande-se para além das culturas europeias, do período em que estamos e inclui diferentes tipos de produção artística, como literatura, teatro, arquitetura, entre outros (Ribeiro, 1998, p.322-323). Assim, o historiador do vestuário não deve olhar apenas para um aspecto do assunto, seja a obra de arte, uma roupa, fontes documentais ou teoria, já que cada um deles tem suas próprias limitações (Ribeiro, 1998, p. 316).

Para Hollander (1980), o aspecto mais importante do vestuário é a aparência. Como é visto depende não só dos seus modos de fazer, mas também de como a roupa é percebida. E essa percepção não é tão direta da convivência, mas filtrada por convenções artísticas. As pessoas se vestem e observam as outras com base em referências visuais pré-estabelecidas, alinhadas a um determinado estilo. Esse estilo é o elemento que harmoniza as roupas com o corpo, criando uma aparência que reflete o padrão aceito naquela época, que não é de sofisticação ou perfeição, mas de uma realidade natural. Para a autora, o vestuário possui uma história autônoma e de um fluxo autoalimentado de imagens derivadas de outras imagens. Assim, as imagens de corpos vestidos derivam de tradições contínuas e conhecidas de outras representações (Hollander, 1980, p. 311).

¹³No original: "As with every approach towards a history/histories of dress, some caveats are advisable, for artists are creators as well as recorders of the human appearance; accuracy may be one of our concerns but it wasn't always the prime aim of the artist. Over the centuries artists have made a deliberate process of selection in terms of body shape and costume. [...] Artists will often emphasize certain colors for "artistic" concerns rather than the representation of reality; their palette may at times be limited by what colors were available. They will select certain types of clothing in order to make particular points, such as an emphasis on character traits, or to underline status and accomplishments. In terms of the vocabulary of fashion, they may choose only to paint clothes which are formal or well-established / (in society portraiture for example), and we may look in vain for informal costume or new styles of dress and textiles, until they have entered the mainstream".

Segundo Yedida Stillman (2003), diferentemente do desenvolvimento da cultura material das regiões europeias, a do mundo islâmico é consideravelmente mais escassa. Quanto ao vestuário, são mais reduzidos ainda, uma vez que, historicamente, não foi considerado tão relevante quanto outras áreas, como a língua, literatura, história ou política. Ademais, a grande variedade e qualidade mista das fontes de estudo, como escritos literários e não literários, peças remanescentes e representações artísticas, impedem reconstruções confiáveis. Para itens com mais de dois séculos, geralmente raros, a correlação entre representações visuais e descrições textuais torna-se mais desafiadora, complicando ainda mais o trabalho de análise por períodos posteriores (Stillman, 2003, p. 2-3).

Essa lacuna torna-se ainda mais problemática quando a representação do vestuário de culturas não europeias é feita por artistas europeus, majoritariamente filtrada por visões moralistas, paternalistas e colonialistas. No lugar de refletirem as especificidades culturais e estéticas desses povos, essas representações frequentemente reforçam ideologias e preconceitos dos colonizadores, distorcendo ou simplificando as características das culturas retratadas. É nesse contexto desigual que se inserem as representações de Sheherazade, revelando a complexidade e desafios de compreender sua iconografia de forma historicamente informada.

Stillman (2003) explora as transformações e a evolução dos modos de vestir no mundo árabe, levando em conta os diferentes períodos históricos e contextos geográficos. O vestuário árabe é abordado como parte integrante de um sistema vestimentar mais amplo: o islâmico (Stillman, 2003, p.3). Com a consolidação e expansão do Império Islâmico em seu auge, por volta do século VIII, ele abrangia três zonas culturais distintas: a Arábia (Península Arábica), que permanecia afastada das grandes civilizações; o Mediterrâneo helenístico; e a Ásia Central de influência irano-turca; cada uma apresentava estilos de vestimenta característicos. Na Arábia pré-islâmica e início da islâmica, predominavam roupas soltas, fluídas e não ajustadas. No mundo Helenístico, o vestuário era marcado por túnicas e mantos, enquanto na Ásia Central Irano-Turca predominavam peças ajustadas ou sob medida, como casacos, jaquetas e calças. Vale destacar que, mesmo antes do surgimento e expansão do Islã, diversos elementos do vestuário das grandes civilizações já haviam sido introduzidos na Arábia (Stillman, 2003, p. 29). Assim, é comum que vários costumes, como as amarrações de tecido na cabeça e os

conhecidos turbantes, sejam sínteses desses três modos, compartilhando nomes e formas (Stillman, 2003, p. 16). Influências bizantinas e persas também podem ser visualizadas com o desenvolvimento do vestuário árabe, principalmente com a utilização de tecidos e decorações luxuosas pelos califados (Stillman, 2003, p. 42).

Os artigos básicos de vestimenta para ambos os sexos na época do profeta Maomé, durante o século VII, consistiam em uma roupa íntima, camisa de corpo, vestido longo, bata ou túnica e uma vestimenta externa, como um manto, casaco ou xale, calçados consistindo de sapatos ou sandálias e uma cobertura para a cabeça. A pessoa poderia usar muitas roupas ou apenas uma, dependendo de uma variedade de fatores, incluindo clima, ocasião e meios econômicos (Stillman, 2003, p. 40). Certos itens, como os véus, mantos e coberturas de cabeça não são criação muçulmana, mas foram largamente utilizados e justificados pela religião. Desde a Antiguidade, no Mediterrâneo Oriental, as mulheres tinham o costume do velamento, seja cobrir-se totalmente ou usar um pano ou máscara quando iam à público (Stillman, 2003, p. 140). Possuíram formas, nomes, amarrações e drapeados variados, e em determinadas épocas, como durante a Alta Idade Média, existiram em cores, decorações e bordados diversos (Stillman, 2003, p. 143). Entretanto, essa profusão de véus faciais decaiu com a conquista otomana no Levante e Norte da África (Stillman, 2003, p. 148).

De maneira geral, as peças e funções foram constantes durante boa parte da história, permeando entre os estilos irano-turco, arábico, helenístico e suas transformações. Essa constância não significa inércia, uma vez que é improvável que o design e aparência dos itens tenham permanecido estático por séculos (Baker, 1986, p. 177 *apud* Stillman, 2003, p. 75). Ademais, as diferenças regionais, modas de outros locais, leis suntuárias impostas aos não muçulmanos, influências culturais fortes de outros povos, entre outros contextos, moldaram os modos de vestir dessas áreas. O mundo árabe e suas regiões adjacentes apresentaram uma unidade cultural por séculos, integradas por uma maioria linguística e religiosa, mas que conviveu com outras etnias, como turcos e indianos, além das religiões judaica e cristã. Entretanto, essa identidade não pode ser interpretada como única ou estática. E, ao considerarmos a iconografia de Sheherazade, não podemos reduzir para o Levante e Egito, de onde os manuscritos são, mas ponderar sobre a difusão da cultura árabe, suas transformações e o olhar do europeu sobre ela.

Retornando à metodologia das montagens, é fundamental destacar as diversas possibilidades de conexão entre as imagens que compõem as constelações, ou pranchas. Segundo Rozestraten e Gerencer (2016), o imaginário não é inerte, comportando significados que se movimentam de formas evasivas ou centrípetas, que divergem ou convergem. Isso torna possível constelar não somente pelas semelhanças, mas pelos limites entre elas e elementos de dessemelhança, e por inversão de sentidos. Dessa maneira, constrói-se um campo relacional entre imagens que permite explorar associações, vínculos e distâncias de forma interrogativa e especulativa, sem a ambição de construir uma interpretação definitiva (Rozestraten; Gerencer, 2016, p. 93-94). Como veremos adiante, o objetivo não é compreender para explicar, mas se familiarizar, interpretar e criar conhecimento sobre a representação visual da protagonista.

De maneira semelhante à Hage (2022), organizamos as imagens de Sheherazade em três pranchas “com o intuito de gerar associações, percepções e reflexões” (Hage, 2022, p. 249). Entretanto, diferentemente do autor, não procuramos os sintomas, isto é, indícios de uma memória visual da moda. Buscamos compreender as idealizações de Sheherazade no Ocidente. Assim, nossos critérios de agrupamento das representações da personagem foram: a caracterização da mesma, sua gestualidade e vestimenta, a dinâmica criada entre ela e os outros personagens e a relação criada entre ela e o observador da imagem. Atentas, então, a como ela se porta e é trajada, percebemos conexões com outras pinturas orientalistas e imagens do vestuário, itens que também compõem as pranchas e nos conduziram à reflexões. Tal como Warburg, em seu *Atlas Mnemosyne*, decidimos associar imagens de diferentes origens, mas voltadas para os principais elementos da caracterização de Sheherazade.

Como dito na introdução, as imagens não são estáticas, nem se esgotam com as escolhas que fizemos. Devido a seu caráter móvel e interativo com outras imagens, elas também não são de uso único, podendo ser repetidas nas diferentes pranchas. Em razão das categorias que criamos, as obras que representam Sheherazade não se repetirão, mas citamos imagens do vestuário de pranchas anteriores devido ao compartilhamento das aparências. Conforme exploramos, a limitada disponibilidade de itens remanescentes, aliada à longa e diversificada história das épocas pré-islâmicas e islâmicas, torna inviável determinar com precisão a origem e o uso específicos de muitos dos elementos representados. Além disso, a

vasta extensão territorial e a complexidade histórica das regiões do Oriente Médio, Sul e Centro da Ásia e Norte da África dificultam simplificações ou afirmações definitivas. Essas áreas abrigaram, ao longo dos séculos, uma rica multiplicidade de culturas, práticas e dinâmicas, desafiando interpretações homogêneas ou generalizações sobre aspectos culturais, como o vestuário. No entanto, é importante reconhecer que muitos artistas europeus recorreram a essas reduções e a representações estáticas e estereotipadas do Oriente, frequentemente ignorando as drásticas implicações do colonialismo (Nochlin, 1989, p. 36), bem como as transformações internas e as trocas culturais com outros povos. Além disso, devido à difusão e desenvolvimento emancipatório de sua fonte literária, as *Noites* poderiam não mais seguir seu fundo histórico, isto é, a dinastia Sassânida da região da Pérsia, mas as convenções artísticas e desejos dos artistas.

Os Apêndices A e B revelam parte da diversificada produção iconográfica de Sheherazade, composta por gravuras, ilustrações e pinturas que se estendem do século XIX ao XX e abarcam uma ampla gama de estilos. Contudo, o estudo desse volume de imagens demandaria mais tempo e aprofundamento, o que levou à escolha de uma amostra específica de pinturas orientalistas para esta pesquisa. Dessa maneira, selecionamos as seguintes imagens: *Scheherazade, acompanhada de sua irmã, conta ao Sultão Shariar uma das aventuras das Mil e Uma Noites* (1824), de Paul Emile Destouches; *Scheherazade e Shahryar* (1842), de Marie-Éléonore Godefroid; *Scheherazade e o Sultão* (1878), de Alfred Choubrac; *Sheherazade e Sultão Schariar* (1880), de Ferdinand Keller; *Scheherazade* (1891), de Wilhelm Vita; *Scheherazade* (s/d), de Sophie Anderson; e *Shéhérazade* (s/d), de Edouard Richter.

Antes de iniciarmos o estudo das particularidades de cada prancha, vamos elencar as afinidades entre as pinturas. Produzidas no contexto do Orientalismo, todas apresentam alguns marcadores deste discurso, tais como o exotismo e a mistificação realista. Os artistas se utilizavam das diferenças, sejam culturais, comerciais e geográficas, e da imaginação para estereotipar o Oriente, colocando-o como distante, perigoso e fascinante. Tapeçarias com arabescos, animais, frutas, penas de aves, tabaco e cimitarras são alguns dos elementos exóticos presentes na grande parte de obras orientalistas. De acordo com Nochlin (1989), o caráter 'naturalista' de detalhar com objetividade conferia credibilidade para cenas imaginadas, fazendo o observador esquecer que está diante de uma representação.

A 'realidade', contudo, é imaginada, mistificada com seleções e manipulações que produzem significados (Nochlin, 1989, p. 39).

Podemos apontar também a construção fisionômica homogênea e a pele branca de Sheherazade. Não há uma busca por retratar indivíduos ou grupos étnicos específicos, mas por reunir características exóticas que formassem uma imagem 'autêntica' para o olhar europeu. Além disso, no *Orientalismo*, o preconceito racial revela-se no branco sendo associado à beleza e higiene, enquanto o negro à feiura e sujeira; em vários casos, as odaliscas são brancas, e as serviçais pretas (Dazzi, 2022, p. 12). Tratam-se, portanto, de fisionomias universalistas e que, na maioria dos casos, trabalham com a branquitude — que dialoga com os ideais de beleza pré-islâmicos citados anteriormente. Também notamos isso nos problemáticos livros de traje, produções populares desde o século XVI que ilustravam povos e seus costumes. O caráter charmoso e informativo dessas imagens deve ser confrontado com “[...] exemplos claros de imperialismo, gênero e preconceito estereotipado de raça e classe” (Taylor, 2004, p. 13 *apud* Hage, 2022, p.89). Os “tipos” nessas representações são produtos de seleção, redução e abstração que pouco têm a ver com a concretude e literalidade (Carvalho; Lima, 2012, p. 57 *apud* Hage, 2022, p.91). Além disso, as

[...] figuras trajadas representariam suas nações, sociedades, momentos históricos, profissões, etc. E a imagem de tais figuras, gradativamente, compõem um imaginário, uma iconosfera acessada pelos próprios gravadores e historiadores (Hage, 2002, p.91).

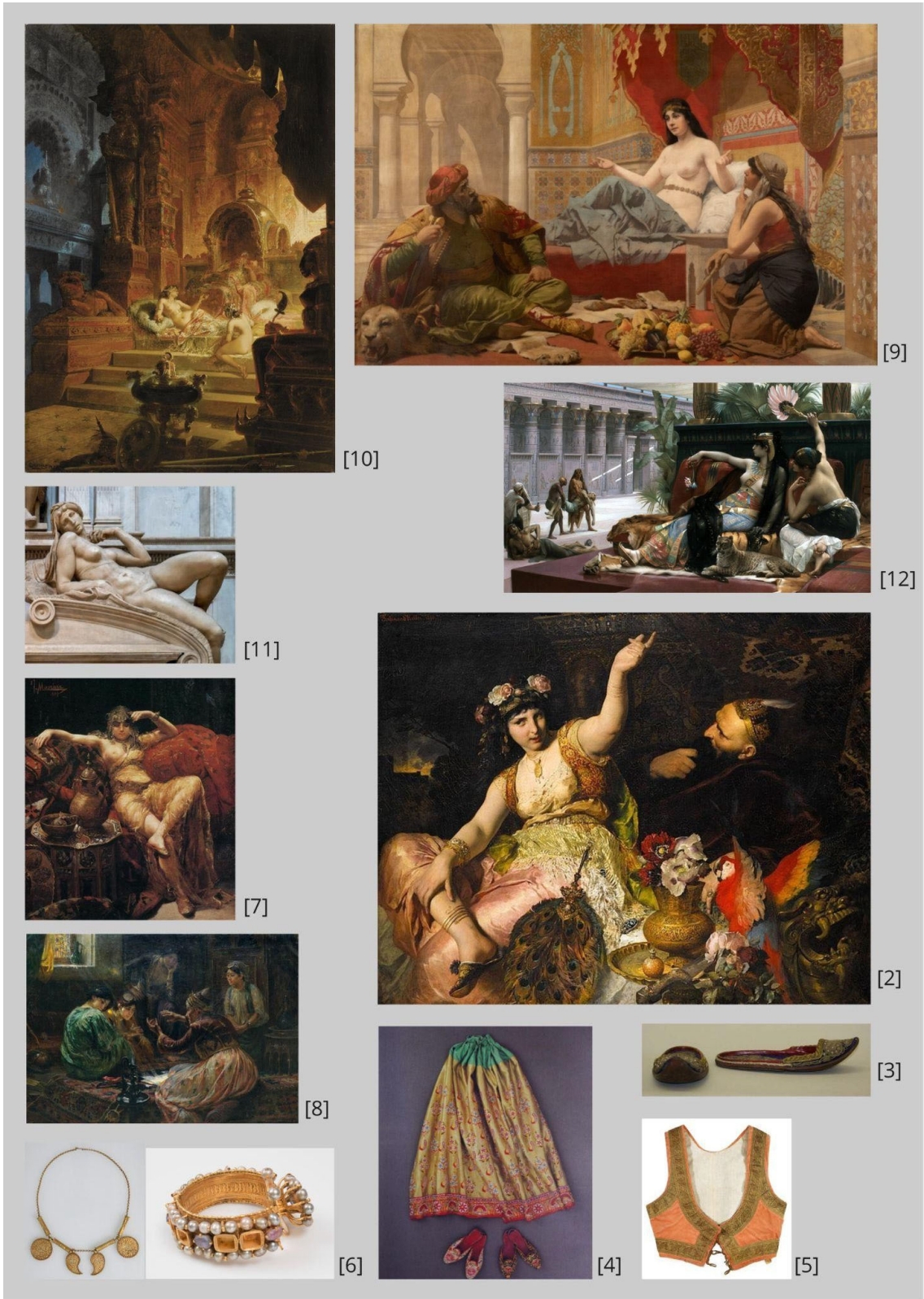
É interessante refletir sobre como as características de Sheherazade idealizadas por europeus dialogam com as ideias de beleza das tradições pré-islâmicas. A pele alva, sobrancelhas e olhos marcantes, além dos cabelos longos escuros; em alguns casos, a cintura estreita e curvas acentuadas nos quadris são características que vemos nas imagens. Lemos essas mesmas qualidades sobre as mulheres das histórias das *Mil e Uma Noites* e, no caso dos manuscritos que finalizam a trama de Sheherazade, ela também é descrita dessa maneira. Ao reinterpretar essas tradições e incorporá-las à sua própria estética, os orientalistas transformaram Sheherazade em um arquétipo de beleza 'orientalizada' e 'universalizada'. Assim, nossa protagonista acaba por representar uma mulher bela do Oriente, conectando-se a várias outras construções orientalistas.

Devido à estrutura narrativa das *Mil e Uma Noites*, interpretamos que, nas obras que incluem uma segunda figura feminina, esta geralmente representa Dinarzade, a irmã de Sheherazade. Por incluirmos várias figuras, as pranchas serão intituladas como “Imagens” que reúnem “Figuras” enumeradas de acordo com a sequência do texto.

3.1 SHEHERAZADE COMO CONTADORA DE HISTÓRIAS

Nesta primeira prancha, na Imagem 2, reunimos três representações de Sheherazade como narradora: *Sheherazade e Sultão Schariar* (1880), de Ferdinand Keller; *Scheherazade* (1891), de Wilhelm Vita; e *Scheherazade e o Sultão* (1878), de Alfred Choubrac. Em todas, a protagonista é retratada por gestos que sugerem a fala, tal qual em sua origem literária, enquanto os outros personagens a observam atentamente. Além disso, incluímos outras pinturas e elementos do vestuário que dialogam com essas representações

Imagem 2 - Prancha 1: Sheherazade como contadora de histórias

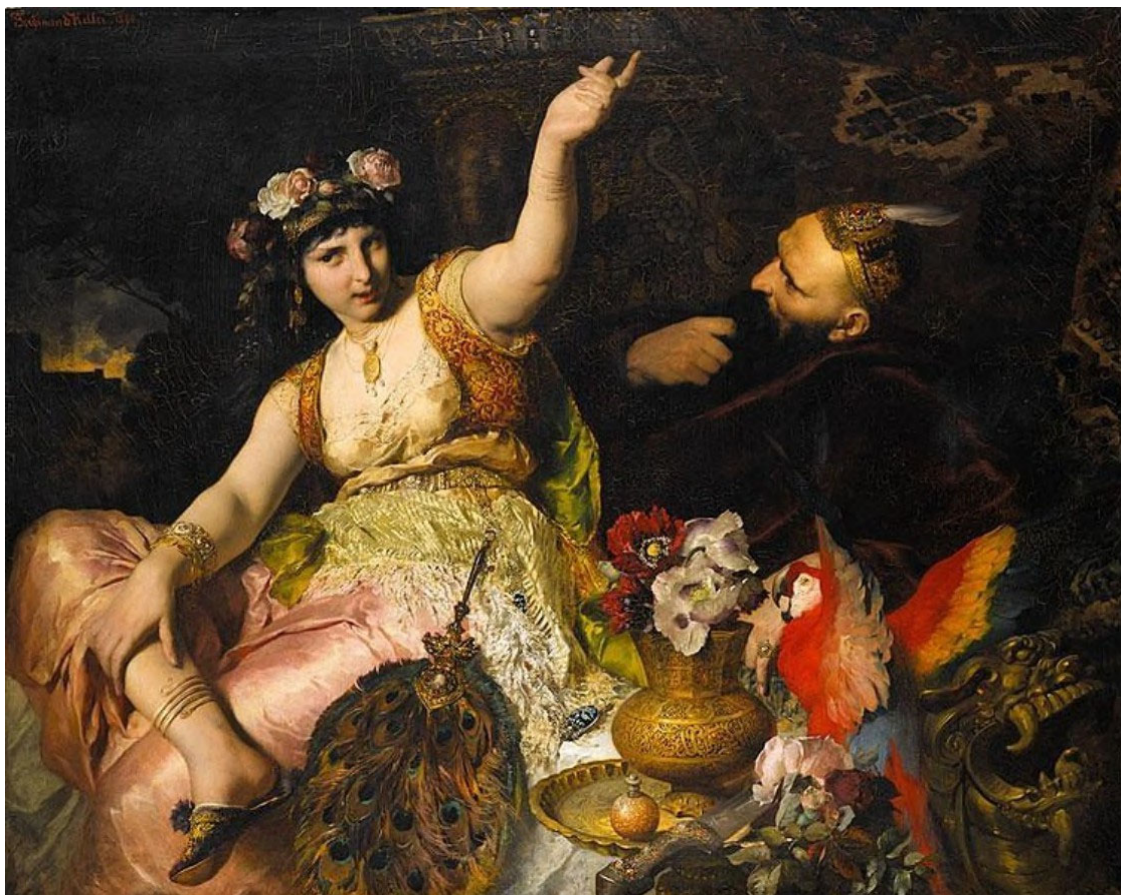


Fonte: elaborado pela autora

Em relação aos outros corpos, ela se destaca por seu gestual, expandindo sua presença e contrastando com a quietude e fascínio do sultão e de sua irmã. Apesar de não estar voltada completamente para frente em nenhuma das imagens, a posição em relação aos outros personagens e o contraste de sua pele clara parecem compor uma figura iluminada, protagonista nas cenas. Pontuamos que no primeiro livro da coletânea de Jarouche, é dito que o Shahriar e Sheherazade fazem sexo antes de ela iniciar as histórias, mas não há um apelo sexual como o das imagens que serão analisadas.

Na Figura 2, visualizamos o caso de *Sheherazade e Sultão Schariar* (1880), de Ferdinand Keller, ela está completamente vestida: peças coloridas, tecidos delicados e detalhes de bordados. Complementando sua indumentária, ela ostenta braceletes, colares, um cinto ornamentado e tornozeleiras metálicas. Na cabeça, carrega um adorno floral que contrasta com os acessórios preciosos, o que pode sugerir uma conexão simbólica com a natureza e o feminino — características frequentemente associadas ao Oriente, em oposição ao Ocidente “civilizado” e “masculino” (Dib, 2017, p.148).

Figura 2 - Sheherazade e Sultão Schariar (1880), de Ferdinand Keller



Fonte: KELLER, Ferdinand. **Sheherazade and Sultan Schariar (Sheherazade e Sultão Schariar)**. 1880. Óleo sobre tela, 120.5 x 152cm. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/the-orientalist-sale-106104/lot.236.html>

Quanto à sua indumentária, são peças com brilho suave, tal como a seda, e que delineiam o corpo. Usa uma primeira peça leve, como uma roupa íntima delicada ou blusa que insinua o contorno dos mamilos. Vemos também um cinto ornamentado na região da cintura, uma espécie de colete curto trabalhado e uma saia longa e ampla. O tecido verde conectado às costas e que assenta em sua barriga parece uma capa. A forma como os tecidos estão dispostos, os braços e perna à mostra, colo e seios delineados e o local em que está, numa cama ao lado do sultão, colocam Sheherazade num cenário íntimo. Sua cabeça não está coberta, apenas adornada com flores e cabelos soltos. Esses detalhes de exposição e poucas camadas de tecido são reforçadas quando contextualizamos as pinturas e fotografias orientalistas: excetuando-se as cenas com figuras nuas e seminuas, ou de dançarinas, geralmente as mulheres são representadas com roupas públicas, que cobrem braços e pernas, não as íntimas ou de poucas camadas. Apesar de

ornamentada, Sheherazade não está com uma vestimenta muito luxuosa ou ritualística.

Considerando a vastidão do mundo islâmico, suas transformações e alcances, comparamos a vestimenta com imagens do vestuário de áreas e períodos diversos. No caso dos chinelos triangulares, encontramos em vários lugares, como Turquia, Índia, Paquistão e Irã, como os que podem ser vistos na Figura 3.

Figura 3 - Chinelos de finais do século XIX, atribuídos a Turquia



Fonte: Chinelos atribuídos à Turquia. Final do século XIX. Couro, fio de metal envolto, veludo, pérolas; bordado. The MET, Nova York. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/88870>

Em design, os calçados de Sheherazade evocam os *mojari*, *juttis* ou *pagarkhi*, que fazem parte de uma longa tradição do artesanato indiano e paquistaneso existente até a atualidade. É mais conhecido como *jutti* no Punjab, *mojari* no Rajastão e *khussa* no Paquistão (Sen, 2014, p. 127). De forma simplificada, são sapatos de couro, tingidos, envolvidos por tecidos ou decorados usados por homens e mulheres. Apresentam designs, curvas, materiais e aplicações variadas e é considerado um calçado étnico desenvolvido por muitas comunidades. Teve origem durante o Império Mughal (1526–1857), na Índia, e suas versões mais luxuosas eram usadas nas cortes, consideradas símbolos de riqueza e status (Suleman; Bishop, s/d). Na Figura 4, trazemos uma saia longa e ampla de seda (*gaghra*) da Índia, mas estampada com motivos florais e penas de pavão:

Figura 4 - Saia de seda estampada e chinelo feminino de couro e algodão com motivos florais da Índia



Fonte: Ghysels, 2001, p. 119

Outro item que chamou atenção foi o colete curto. Encontramos um modelo semelhante do início do século XX, na Sérvia. Foi símbolo do traje nacional servo, mas também usado em vários países da Península Balcânica — regiões Albânia, Bósnia, Bulgária, Croácia, Kosovo, Montenegro, Macedônia do Norte, Romênia, Sérvia, Eslovênia e partes da Turquia e Grécia. Em turco é chamado *yelek* e em sérvio *jelek* (Merenik, 2022, p. 286). Neste modelo da Figura 5, vemos um colete feito com couro, veludo, forro de algodão e fitas de seda para decoração.

Figura 5 - *Jelek* feminino, primeira metade do século XX



Fonte: *Jelek* feminino criado na Sérvia. Primeira metade do século XX. Couro, tecido de algodão, veludo e fitas de seda. Ethnographic Museum in Belgrade, Belgrado. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/woman-jelek-vest/1gHc_hMcC-mDwA.

Por fim, comparamos as joias de Sheherazade com dois acessórios bizantinos, mostrados na Figura 6. O colar e a pulseira de seu par são de ouro, feitos com técnicas seculares e datam cerca do século VII. O colar apresenta pingentes gravados e perfurados, trabalhados com a técnica *opus interrasile*, amplamente utilizada na confecção de joias entre os séculos III e VI. Já a pulseira, além de seguir a mesma técnica, é adornada com gemas preciosas, como pérolas, ametistas, safiras e opalas, sendo datada entre os séculos VI e VII.

Figura 6 - Colar e pulseira de ouro bizantinos



Fonte: À esquerda: Colar de ouro com pingentes bizantino. Por volta do século VII. Pingentes, tubos e correntes de ouro. The MET, Nova York. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464061>. À direita: Pulseira com joias bizantino, provavelmente feito em Constantinopla. Por volta dos séculos VI e VII. Estrutura de ouro, com prata, pérola, ametista, safira, opala, vidro, quartzo e plasma esmeralda. The MET, Nova York. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464077>.

Essas comparações nos mostram que os artistas podem ter se inspirado em vários elementos da cultura árabe e turca, que não são unificados e atemporais. Apesar de formas, materiais e motivos terem séculos de história, não podem ser reduzidos a simples imagens para conferir precisão. Ademais, o anacronismo é inevitável: se Sheherazade é apenas uma mulher do Oriente, ela pode ter muitas influências, mas se imaginada como a de sua origem literária, persa e antes do século VII, os acessos iconográficos dos artistas não são tão abrangentes.

Voltando à obra, Sheherazade não parece estar completamente à vontade: seu tronco, pernas e olhar estão voltados na direção oposta ao sultão, que repousa logo atrás dela. Enquanto gesticula, ela não direciona seu olhar nem para o espectador, nem para o ouvinte. A maneira como está sentada, com uma das pernas cruzada e à mostra se assemelha a mulheres dos haréns, um dos lugares mais fantasiados pelos orientalistas. Segundo Marcia Dib (2017), o harém era um espaço dedicado à vida íntima e familiar, acessível apenas aos parentes próximos e parte da criadagem, configurando-se como um ambiente doméstico e de conforto para as mulheres, independentemente de sua simplicidade ou suntuosidade (Dib, 2017, p. 149). Citando Fernanda Camargo-Moro (2005), Dib explica que, durante a expansão otomana, os inacessíveis haréns turcos, junto com os haréns árabes das *Mil e Uma Noites*, alimentaram o imaginário europeu. Sem poder acessar esses locais e essas

mulheres, os artistas fantasiaram espaços luxuosos, eróticos e centrados na sexualização das mulheres (Camargo-Moro, 2005, p. 175 *apud* Dib, 2017, p. 149).

Figura 7 - Uma Beldade de Harém (1889), de Francesc Masriera



Fonte: MASRIERA, Francesc. **A Harem Beauty (Uma Beldade de Harém)**. 1889. Óleo sobre tela, 109.9 x 95.3cm. Disponível em: <https://www.christies.com/en/lot/lot-226290>

Em *Uma Beldade de Harém* (1890), de Francesc Manovens, a mulher apresenta postura similar à de Sheherazade, mas transmite conforto — vista na Figura 7. Seus sapatos, acessórios e caimento do tecido de suas roupas se parecem com os de Sheherazade. São peças que delineiam o corpo, mostram o colo, braços e pernas, entretanto, porém, nossa protagonista não se apresenta de forma tão erótica ou passiva quanto a mulher retratada no harém. Nesta última, há indícios de displicência na vestimenta, com tecidos transparentes, um dos seios exposto e olhos fechados. Conforme destaca Dib (2017), essas figuras são frequentemente representadas como silenciosas, nuas, disponíveis e passivas, as odaliscas (Dib, 2017, p. 145). Na realidade, essas mulheres eram escravizadas desde crianças no ambiente palacial, mas que desenvolviam talentos e podiam subir de posição na hierarquia do harém. As ocupações e habilidades poderiam ser utilizadas para

tornar-se concubina do sultão, local de mais poder e espaço; dessa maneira, ingenuidade e passividade das imagens de odaliscas não correspondiam à realidade (Dib, 2017, p. 149-150).

O contraste entre ação e passividade em representações femininas pode ser observado em *A Contadora* (1903), de Ferencz Eisenhut, na Figura 8, uma obra que dialoga com o papel de Sheherazade. Na pintura, a narradora, que gesticula e atrai os olhares das outras mulheres, está completamente coberta e posicionada de costas para o espectador. Porém, duas das ouvintes apresentam transparências e aberturas em suas roupas que revelam os seios, mesmo de forma sutil. Esse detalhe estabelece um contraste visual: enquanto a narradora está livre de fetichização, as ouvintes são, em alguma medida, objetificadas, direcionando o foco do espectador para os corpos delas e não para a contadora de histórias. Nesta composição, temos a impressão que a negligência e o silêncio das mulheres é mais atrativo que o esforço e discurso da que fala.

Figura 8 - A Contadora (1903), de Ferencz Eisenhut



Fonte: EISENHUT, Ferencz. **La Conteuse (A Contadora)**. 1903. Óleo sobre tela, 85 x 115m.
Disponível em:
<https://www.artnet.fr/artistes/ferencz-franz-eisenhut/la-conteuse-NzDPYwAj2wgHvasV1HnAzg2>.

Na representação de Sheherazade por Ferdinand Keller (Figura 2), sua expressão e gestualidade conferem dinâmica à cena, destacando sua atividade intelectual como o elemento central. No entanto, nas próximas duas representações

da Prancha 1, veremos que a sensualidade narrativa é fundida à sensualidade física, erotizando os corpos e deslocando o foco para essa exibição.

Em *Scheherazade* (1891), de Wilhelm Vita, ela se distingue tanto pela posição elevada, no qual Shahriar e Dinarzade olham para ela, de baixo para cima, mas também por estar seminua — Figura 9. Os outros dois personagens estão completamente vestidos com trajes característicos do oriente: os adornos de cabeça, as camadas de tecidos e calçados com pontas. Entretanto, a vestimenta do sultão é mais opulenta, com peças bordadas e de textura acetinada, enquanto as da irmã são simples e opacas. Os únicos adornos de Sheherazade são uma espécie de tiara e cinto metálicos na própria cintura. Os cabelos são escuros e estão soltos, contrastando com sua pele alva, e um tecido cobre sua vulva e pernas, deixando parte do quadril à mostra. Assim, apesar do protagonismo, a maneira como seu corpo é representado a coloca numa posição de intimidade e vulnerabilidade, tais como as odaliscas, as mulheres dos haréns e em banhos. Ela é sensual, envolvendo seus ouvintes e os espectadores da tela com seu discurso, mas também com seu corpo de forma sexual e exótica.

Figura 9 - Scheherazade (1891), de Wilhelm Vita



Fonte: VITA, Wilhelm. **Scheherazade**. Cerca de. 1891. Óleo sobre tela, 74 x 114 pol. Coleção de Sandra e Bram Dijkstra, San Diego. Disponível em: https://www.timkenmuseum.org/static/media/uploads/gilded_age_art_and_the_politics_of_gender_-_final_with_images.pdf

Na última representação da protagonista desta prancha, na Figura 10, também vemos a nudez, mas com uma configuração diferente. Em *Scheherazade e o Sultão* (1878), de Alfred Choubrac, temos uma outra distribuição: Sheherazade e Dinarzade estão abaixo do sultão, com os corpos à mostra, contrastando diretamente com a figura alta e fartamente coberta de Shahriar. De acordo com Hollander (1980), mensagens sexuais são intensificadas quando um corpo nu está na presença de outro coberto. Isso ocorre “[...] porque a figura vestida é geralmente percebida como ciente da despida ou vice-versa, ou então o espectador é o *voyeur*, e isso produz o erotismo por si só” (Hollander, 1980, p. 178).

Figura 10 - Scheherazade e o Sultão (1878), de Alfred Choubrac



Fonte: CHOUBRAC, Alfred. **Scheherazade and the Sultan (Scheherazade e o Sultão)**.1878. Óleo sobre tela, 131 x 90 cm. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/tableaux-sculptures-dessins-anciens-xix-siecl e-pf1709/lot.239.html>

De maneira parecida com *Scheherazade* de Vita, Sheherazade gesticula e mantém seus ouvintes absortos, mas trajada apenas com acessórios de cabeça,

cintura e, no caso da última, com colares e pulseiras. Para Nochlin, “a fantasia da posse absoluta dos corpos nus das mulheres” pode assumir vários disfarces, como o mercado de mulheres escravizadas e cenas mitológicas (Nochlin, 1989, p. 44). A respeito do nu feminino, John Berger (2002) nos revela a conexão entre o corpo feminino representado e o observador masculino. O autor, citando Kenneth Clark (1956), nos mostra que o nu feminino não se trata de um corpo desnudo, mas um corpo que se torna um objeto para ser exposto: a nudez é revelada, mas a nudação é exposta. O nu não está sem disfarce, é vestido da própria pele, que constitui uma vista, um espetáculo para o verdadeiro protagonista: o espectador homem. Há um elo entre os que produzem e detém a obra, o homem, e o objeto representado e submetido aos desejos dos primeiros, a mulher (Berger, 2022, p. 70-72). Assim, a construção não se trata de demonstrar a sexualidade feminina, de expressá-la, mas como maneira de envolver e cativar sexualmente o homem que a examina. Ademais, a riqueza concentrada na figura do sultão, aliada ao esplendor do ambiente, sugere que todo o espaço representado — incluindo os corpos femininos — é de sua posse. Contudo, essa sensação de domínio não se limita ao sultão, o único homem retratado, mas também se estende ao observador da tela, presumivelmente um homem, reforçando a perspectiva masculina que permeia a obra.

Nessas duas últimas imagens que representam a personagem, o cinto e os adornos são itens interessante. Podem evocar o luxo associado à sua alta posição social, já que era filha do vizir, braço direito do sultão. Além disso, destacam-se pela diferença em relação aos costumes europeus, tanto em suas formas quanto em seus modos de uso, reforçando uma percepção de exotismo. No entanto, Hollander (1980) chama atenção para uma peça que se tornou comum no Renascimento em representações pagãs e que guarda semelhança com esses cintos: o *strophion*. Trata-se de uma simples faixa de tecido usada diretamente sobre o corpo, logo abaixo dos seios. Mulheres trajando apenas o *strophion* podem ser vistas em esculturas, pinturas e vasos da Antiguidade (Hollander, 1980, p. 202-203). No Renascimento, ele se tornou uma convenção, dividindo o corpo nu feminino e podendo sugerir um novo sentido de beleza feminina no qual os seios eram, de alguma forma, parte do rosto. No século XV, era comum posicionarem o cinto neste local, mas criando uma divisão na forma vestida. Já na arte:

Acima da linha familiar do cinto, seios desnudos, emprestados da antiguidade, podem ser incluídos pictoricamente como parte da exibição pública da cabeça, rosto e pescoço, juntamente com seus adornos. A beleza nua pública da mulher, em vez de consistir apenas de sua cabeça e peito, surgindo de uma vestimenta que oculta os seios, assim como todo o restante, poderia, portanto, incluir os seios como adornos (Hollander, 1980, p. 203-204, tradução nossa¹⁴).

Esse efeito pode ser criado tanto com a faixa de tecido justa propriamente dita, como na escultura *Amanhecer* (1524-1534) de Michelangelo, que pode ser vista na Figura 11, ou em *Júpiter e Olímpia* (1526-1534), de Giulio Romano; ou ainda, com tecido que incorporam seus seios ao rosto, tal como em *Retrato de uma mulher que se diz ser Simonetta Vespucci* (1490) também de Piero di Cosimo (Hollander, 1980, p. 204). No caso de Sheherazade, o cinto divide o corpo, afinando a cintura e destacando o quadril mais largo, mas também é possível que ele crie essa integração entre rosto, colo e seios, contribuindo para a ideia de uma beleza pública desnudada. Ademais, o *stropion* evoca o antigo, uma característica plausível de ser almejada pelos artistas nas representações das *Noites*.

¹⁴ No original: "Above the familiar line of the girdle, denuded breasts borrowed from antiquity might pictorially be included as part of the public display of head, face, and neck along with their embellishments. A woman's public naked beauty, instead of consisting only of her head and chest, rising out of a garment concealing the breasts as well as everything else, might thus include the breasts as adornments".

Figura 11 - Amanhecer (1524-1534), de Michelangelo Simoni



Fonte: SIMONI, Michelangelo. **Dawn (Amanhecer)**. 1524-1534. Escultura de mármore de Carrara (155 x 180 x 62 cm). Nova Sacristia Medici, Florença. Disponível em: <https://www.visit-florence-italy.com/churches/medici-chapel/dawn-michelangelo-new-sacristy-florence-italy.html>

Retornando à dinâmica de atividade e passividade, podemos comparar a figura de Sheherazade com a de Cleópatra. Em *Cleópatra testando venenos em criminosos condenados à morte* (1887), de Alexandre Cabanel, temos uma mulher branca sentada de maneira confortável, em postura de poder e adornos luxuosos, mas apresenta os seios visíveis — Figura 12. A carga erótica é elevada devido a outra mulher ao seu lado, também seminua, mas de pele mais escura. De acordo com Nochlin (1989), em alguns casos a

[...] sensação de disponibilidade erótica é temperada com tons ainda mais proibidos, pois a conjunção de corpos femininos pretos e brancos, ou escuros e claros, nus ou disfarçados de senhora e criada, tradicionalmente significou lesbianismo (Nochlin, 1989, p.49).

No caso da obra de Alfred Choubrac, a figura feminina nua ao lado de Sheherazade é sua própria irmã, evocando lascívia e imoralidade. Ainda para a autora, os artistas também podiam criar esse apelo sexual para o observador masculino, mas devido a sua cultura, deve se distanciar moralmente (Nochlin, 1989, p.45).

Figura 12 - Cleópatra testando venenos em criminosos condenados à morte (1887), de Alexandre Cabanel



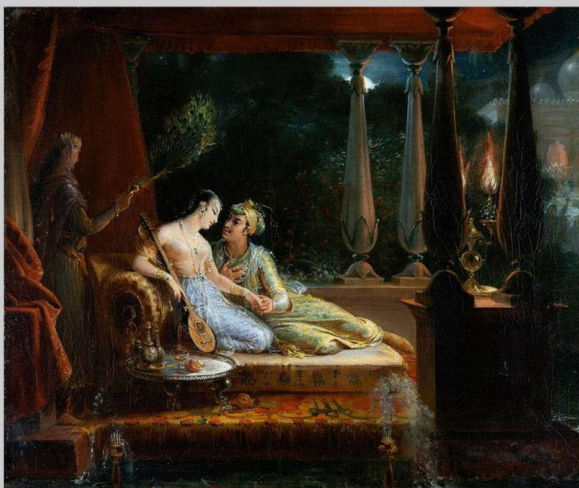
Fonte: CABANEL, Alexandre. **La Cléopâtre de Cabanel : la mort lui va si bien (Cleópatra testando venenos em criminosos condenados à morte)**. 1887. Óleo sobre tela , 162,6 cm × 287,6 cm. Museu Real de Belas Artes de Antuérpia, Antuérpia. Disponível em: <https://www.beauxarts.com/vu/la-cleopatre-de-cabanel-la-mort-lui-va-si-bien/>.

Apesar da máxima autoridade e até ar divino, no caso a faraó do Egito, o espectador flagra uma cena íntima e sexualmente sugestiva. Através dessa prancha, observamos Sheherazade como uma mulher do harém, às vezes mais exposta e sexualizada, em outras menos. Embora a figura expresse poder comunicativo e atividade em cena, há uma competição entre elas e o erotismo e vulnerabilidade criados pela exibição do corpo, sugestão dos tecidos espalhados e do sultão vestido. Logo, vemos que a protagonista está conectada ao artista e ao observador masculino, submetida ao desejo de possuírem seu corpo. Quanto ao vestuário, os artistas parecem se utilizar de tecidos e acessórios luxuosos de períodos e áreas distintas, criando uma unidade convencionalizada como 'indumentária oriental'. Essas construções são alimentadas por outras produções, como as outras pinturas citadas listadas, mas também contribuem para as visões generalistas dos modos de vestir do vasto e complexo Oriente, fortalecendo tradições de representação da indumentária.

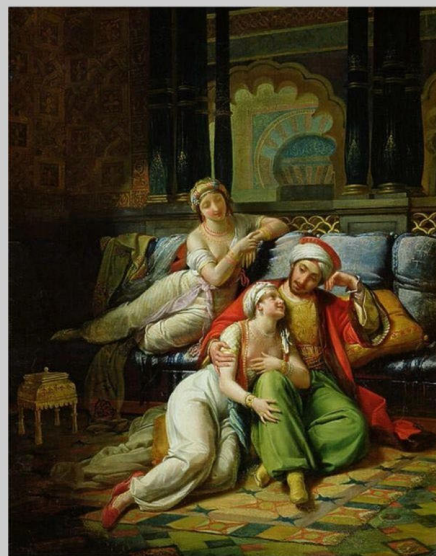
3.2 SHEHERAZADE COMO PAR ROMÂNTICO

Nesta próxima prancha, Imagem 3, reunimos duas obras que criam uma atmosfera íntima e afetuosa entre Sheherazade e Shahriar. Diferentemente das imagens da Prancha 1, nas quais o casal está separado, aqui eles se tocam.

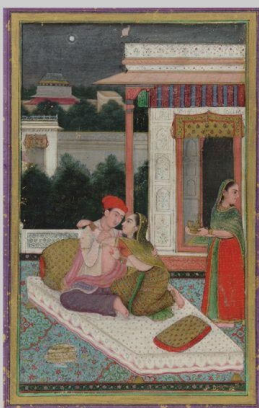
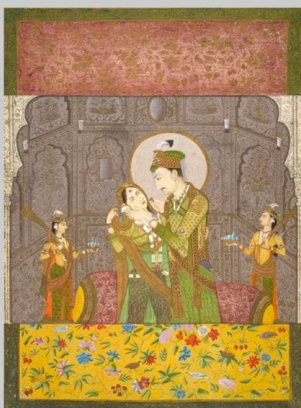
Imagem 3 - Prancha 2 - Sheherazade como par romântico



[13]



[16]



[14]



[17]



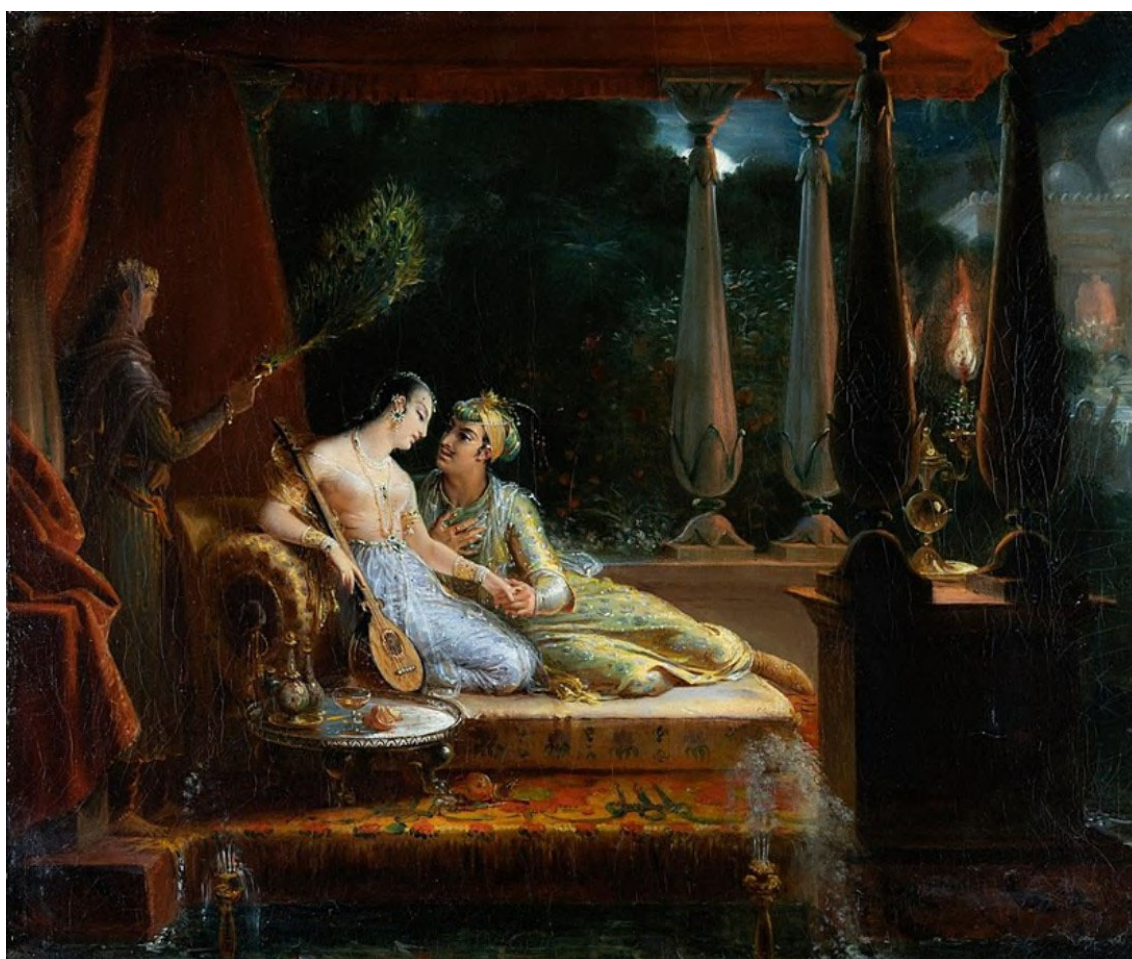
[15]



[18]

Em *Scheherazade e Shahryar* (1842), de Marie-Éléonore Godefroid, vemos um sultão apaixonado: a curvatura do corpo, uma mão no peito e a outra que segura a mão de Sheherazade sinalizam uma espécie de declaração — Figura 13. A protagonista, contudo, não parece entregue como ele, nem parece contar histórias. A postura mais elevada e reclusa que a de Shahriar, bem como o olhar para baixo e as mãos abertas não parecem retribuir o envolvimento do sultão. Ela também segura um instrumento de corda e, embora isso não seja mencionado em nossa referência literária, é plausível supor que Sheherazade saiba tocá-lo, considerando sua educação e amplo conhecimento.

Figura 13 - *Scheherazade e Shahryar* (1842), de Marie-Éléonore Godefroid



Fonte: GODEFROID, Marie-Éléonore. ***Scheherazade and Shahryar (One Thousand and One Nights)***[***Scheherazade e Shahryar (As Mil e Uma Noites)***]. Cerca de 1842. Óleo sobre tela, 65 x 54 cm. Disponível em:

<https://web.archive.org/web/20210805204957/https://www.millon.com/lot/109872/1396117>

As fisionomias, poses, vestuário e ambientação evocam estilos indianos dos séculos XVIII e XIX. Como pode ser observado pela imagem a seguir, Figura 14, a

composição com o perfil de Sheherazade, olhos e sobrancelhas alongadas, cabelos escuros e para trás e a postura de joelhos se assemelha à mulher de *Amantes em um terraço* (ca. 1890). A saia tem cor, mas a parte de cima se assemelha à cor de sua pele e parece deixar parte da barriga à mostra. O adorno de cabeça de Shahriar e o vestuário completo são similares ao do homem de *Um príncipe e sua consorte* (ca. 1790). Ambos parecem portar tecidos leves e translúcidos, conferindo sutileza e sofisticação.

Figura 14 - Obras indianas dos século XVIII e XIX



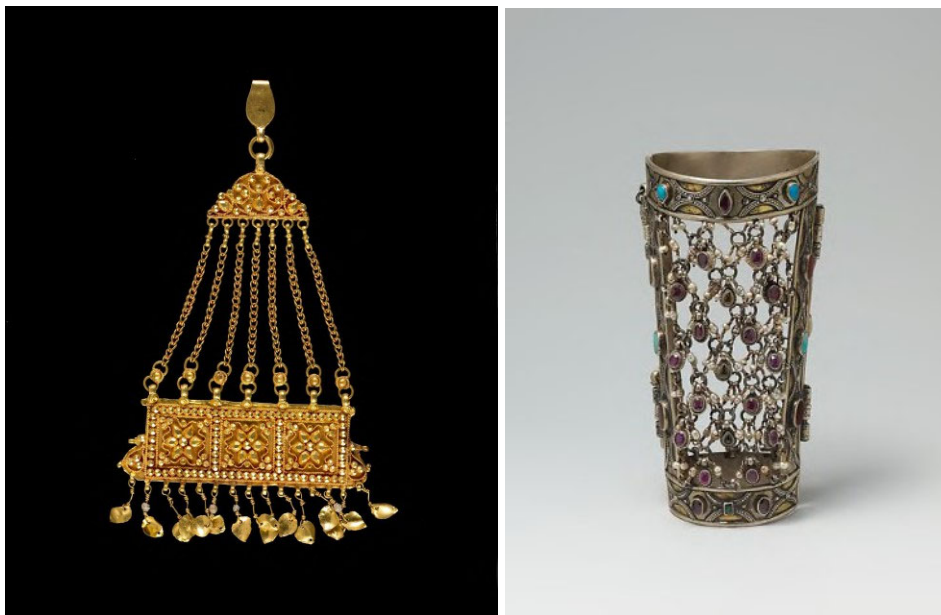
Fonte: À esquerda **A Prince and his consort (Um príncipe e sua consorte)**. Pintura. Índia, ca. 1790. Aquarela opaca sobre papel, 38,7 × 28,5 cm. Smithsonian, Washington. Disponível em: https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_S2018.1.35/

À direita: **Lovers on a terrace (Amantes em um terraço)**. Pintura. Tradição Mughal, Índia, ca. 1890. Pigmentos e ouro sobre papel, 20,1 x 12,4 cm. Smithsonian, Washington. Disponível em: https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1907.597/

Ambos portam jóias, mas destacamos os adornos de cabeça e braceletes de Sheherazade. De acordo com o Instituto Smithsonian, *jhummar* ou *passas* são acessórios de cabelo colocados do em ambos lados da testa. No período Mughal (1526-1857), na Índia, se tornou predominante e era frequentemente incluído no dote das noivas (SMITHSONIAN INSTITUTION, s/d). Já o bracelete que

encontramos pertence à Ásia Central, do período entre o fim do século XIX e início do XX. Ambos podem ser visualizados na Figura 15:

Figura 15 - *Jhumar* e bracelete do século XIX



Fonte: À esquerda: *Jhumar* (acessório de cabelo). Joalheria. Índia, ca. 1890. Ouro, 12,3 x 6,6 x 0,4 cm. Smithsonian, Washington. Disponível em:

https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_S1988.53/.

À direita: Bracelete. Joalheria. Atribuído à Ásia Central, final do século XIX e início do século XX. Prata, pérolas, turquesa, ágata e pedras semipreciosas ou vidro, 8,9 x 19,1 cm. The MET, Nova York. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/457069>. Acesso em: 3 nov. 2024.

Em *Scheherazade*, acompanhada de sua irmã, conta ao Sultão Shariar uma das aventuras das “*Mil e Uma Noites*” (1824), de Paul Emile Destouches, também temos um contato entre o casal, mas agora Sheherazade está envolvida por Shahriar, olha e fala com ele de forma afetuosa ou divertida — Figura 16.

Figura 16 - Scheherazade, acompanhada de sua irmã, conta ao Sultão Shariar uma das aventuras das “Mil e Uma Noites” (1824), de Paul Emile Destouches



Fonte: DESTOUCHES, Paul Emile. **Schéhérazade, accompagnée de sa soeur, raconte au sultan Shariar une des aventures des Mille et une Nuits** (Schéhérazade, acompanhada de sua irmã, conta ao Sultão Shariar uma das aventuras das Mil e Uma Noites). 1824. Óleo sobre tela. 81 x 64,3 cm. Disponível em: <https://pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/06770000118>

A proximidade e encanto em que se encontram podem ser encontrados em outras obras orientalistas, tal como *A Sultana Preferida* (século XVIII) de Étienne Jaurat, visto na Figura 17.

Figura 17 - A Sultana Favorita (século XVIII), de Étienne Jeaurat



Fonte: JEAURAT, Étienne. **The Favourite Sultana (A Sultana Favorita)**. Século XVIII. Óleo sobre tela. 745 x 500 cm. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-favourite-sultana-%C3%89tienne-jeaurat/zwEkTSIPxBbxNA?hl=en>

Ao revisitar a última obra de Sheherazade, observa-se que os três personagens apresentam expressões agradáveis e tranquilas, embora estejam inseridos em um contexto íntimo. A indumentária da protagonista é parecida com a *Sheherazade e Sultão Schariar* (1880), de Ferdinand Keller: braços à mostra, colete curto, saia ampla e chinelos. Porém, os tecidos parecem mais simples e opacos, ou vemos as camadas mais íntimas. Como lembra Hollander (1980), as imagens que contenham alguém despido e outro vestido, bem como as roupas por perto, configuram uma mensagem erótica (Hollander, 1980, p. 177). Nessa obra, as camadas de tecido e o descuido com as roupas, deixando parte dos seios à mostra, tanto por parte de Sheherazade, quanto por parte de Dinarzade, criam uma atmosfera sexualmente sugestiva. Não é tão intensa quanto a de Alfred Choubrac, mas existe e contrasta com a leveza das expressões das irmãs.

Em relação ao vestuário, consultamos as ilustrações dos controversos livros de trajes mencionados no capítulo 2. Em uma produção posterior à obra de Destouches, especificamente a de Racinet (1888), identificamos adornos de cabeça amarrados, vestimentas brancas e coletes coloridos, semelhantes aos utilizados por Sheherazade em representações de tipos africanos (Figura 18). Contudo, não é

possível determinar suas origens reais, devido tanto à difusão e unidade cultural no mundo árabe quanto às fontes, idealizações e tradições imagéticas associadas às indumentárias.

Figura 18 - Algumas imagens de trajes da África na obra de Racinet (1888)



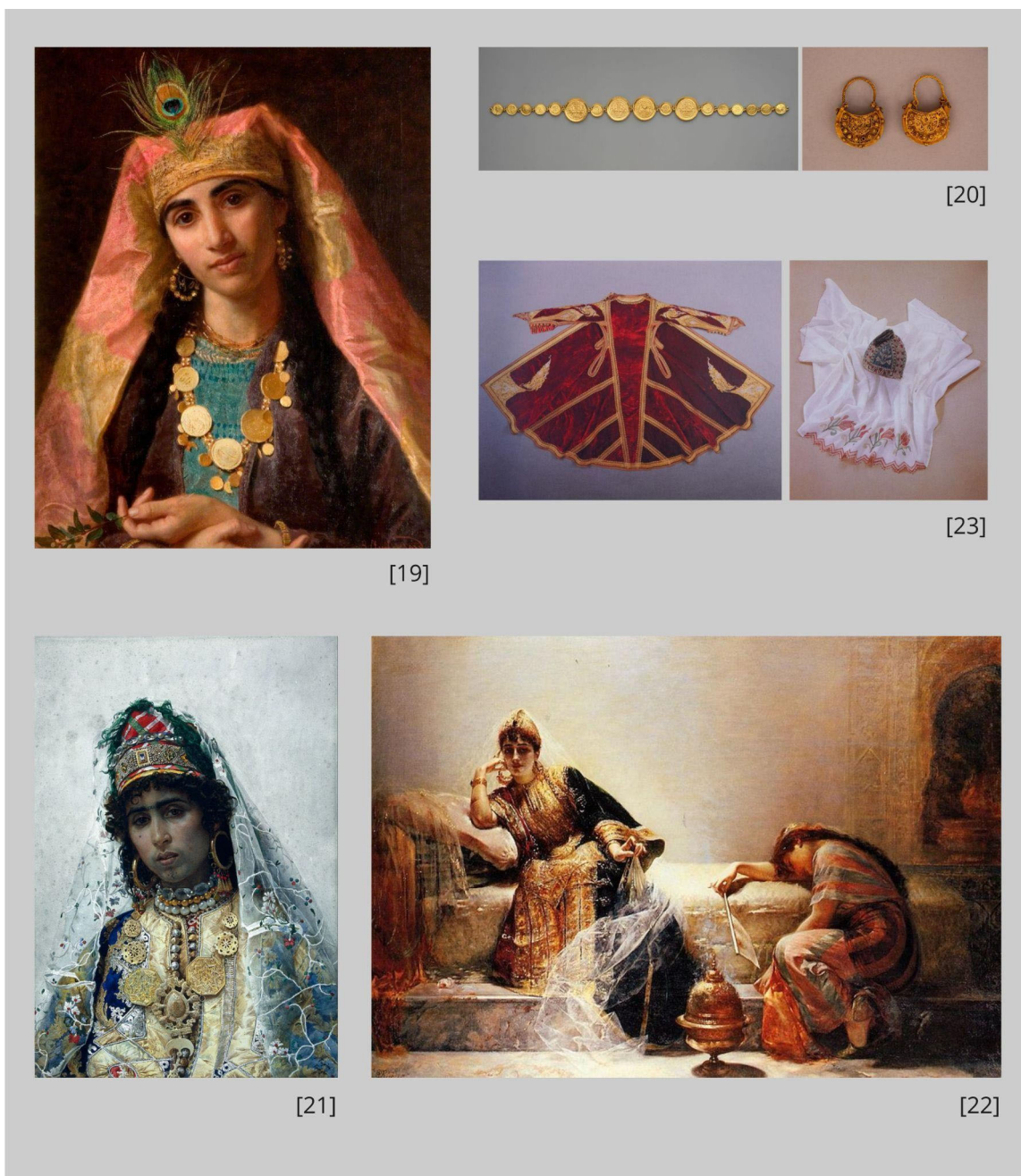
Fonte: Adaptado de Racinet, 1888, p. 280

Conforme exposto, na Prancha 2 reunimos representações romantizadas da relação entre o sultão e Sheherazade. Na literatura, a dinâmica entre ambos é determinada pelas histórias narradas por ela, não por paixão ou desejo sexual. Sheherazade vive sob constante ameaça, pois sua sobrevivência depende da capacidade de manter o interesse de Shahriar com seus contos. Nos manuscritos que concluem sua trama, Shahriar se apaixona por ela, arrependendo-se de seus atos e tornando-a rainha. Esse sentimento, no entanto, resulta de uma construção cuidadosa, na qual Sheherazade, atenta às aflições iniciais do sultão, o conquista gradualmente. Assim, ambas as obras prezam pelo fechamento da história, “o final feliz” de um romance, não a base narrativa.

3.3 SHEHERAZADE COMO TRIUNFANTE

Por fim, a Prancha 3 apresenta duas representações que destacam Sheherazade como figura central, embora sem desempenhar seu papel de narradora ou apaixonada pelo sultão. Suas poses, expressões e indumentárias assumem protagonismo, mas ela permanece estática, limitando-se a olhar para o espectador.

Imagem 4 - Prancha 3: Sheherazade como triunfante



Fonte: elaborado pela autora.

Em *Scheherazade* (s/d), de Sophie Anderson, temos uma representação quase etnográfica da personagem — Figura 19. A parte superior de seu corpo preenche a tela, permitindo uma visão detalhada de seu rosto, cabelo e indumentária. Ela nos observa com um olhar suave, a cabeça ligeiramente inclinada, enquanto posa segurando um ramo com as mãos. Sua expressão facial é neutra e transmite serenidade. A imagem de Anderson parece revelar o protagonismo e o triunfo da personagem, conforme interpretamos a partir da leitura de *As Mil e Uma Noites*. Ela ocupa o espaço da tela, assemelhando-se a um retrato, e olha de maneira contemplativa para o observador, transmitindo a ideia de autoconsciência.

Figura 19 - Scheherazade (s/d), de Sophie Anderson



Fonte: ANDERSON, Sophie. **Scheherazade**. [s/d]. Óleo sobre tela, 50 x 41 cm. Créditos: The New Art Gallery Walsall. Disponível em: <https://artuk.org/discover/artworks/scheherazade-20336/search/keyword:scheherazade--referrer:global-search>.

Ela usa uma espécie cobertura para a cabeça, como um véu ou lenço de acabamento lustroso; é adornado com fita bordada na barra, evidenciado pela testa e com uma pena de pavão — um dos vários elementos exóticos que se repetiram em várias das obras. Ela também utiliza brincos de argola dourados, colares com medalhões e pulseiras. Além da cobertura de cabeça, ela utiliza pelo menos duas camadas de roupas, a azul e o marrom, talvez um vestido longo e um manto. Seu

rosto ilustra os traços das mulheres belas do *Livro das Mil e Uma Noites*: os cabelos escuros e longos, sobrancelhas densas e olhar penetrante.

As joias são maiores e mais densas que as das obras anteriores, conferindo peso e luxo a Sheherazade. Apesar de usar um colar, o comprimento dele e o diâmetro das moedas lembram um cinturão; investigando o vestuário, encontramos este item bizantino do século VI, feito em na Turquia. Os brincos também têm aparência robusta, parecida com este par de origem egípcia do século XI. De acordo com o Metropolitan Museum of Art (THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, s/d), as técnicas de superfície e forma crescente são típicas de joias opulentas da dinastia Fatímida (909-1171), que governaram em regiões que se estendiam pelo Norte da África, Levante e Hijaz e ao sul do Sudão moderno; ambos acessórios podem ser visualizado na Figura 20.

Figura 20 - Cinturão de moedas bizantino e brincos da dinastia Fatímida



Fonte: À esquerda: Cinturão com moedas e medalhões. Joalheria. Constantinopla (Istambul), cerca de 583 d. C. Ouro em folha, arame frisado e moedas estampadas, 67,5 x 5,5 x 0,6 cm, peso: 348g. The MET, Nova York. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464030>.
À direita: Par de brincos. Joalheria. Egito, século XI. Ouro; arame, tiras, filigrana e granulação, 3,9 x 2,5cm. The MET, Nova York. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448402>

Ao nos referirmos à obra de Sophie Anderson como ‘etnográfica’, destacamos a maneira mistificada, mas realista que os orientalistas utilizavam para representarem o Oriente. A objetividade, detalhismo e seriedade compõem imagens que simulam a própria realidade (Nochlin, 1989, p. 37). Assim, o espectador é facilmente convencido, podendo aceitar as informações culturais, traços étnicos e costumes como verdadeiros. Apesar das obras em que os artistas representavam pessoas reais, os estereótipos podem emergir, uma vez que:

[...] quando ocorrem encontro entre culturas, é provável que a imagem que cada cultura possui da outra seja estereotipada. A palavra ‘estereótipo’ [...] é um sinal claro da ligação entre imagens visuais e mentais. O estereótipo pode não ser completamente falso, mas frequentemente exagera alguns

traços da realidade e omite outros” (BURKE, 2004, p. 155 *apud* Hage, 2002, p. 90)

Essa preciosidade etnográfica pode ser visualizada em *A Noiva Berbere* (1883) de José Tapiro Y Baro, na Figura 21. Ademais, a centralização da figura, o fundo de cor neutra e a pose inclinada são compartilhadas por essa mulher berbere, um dos vários povos originários que habitaram o norte do continente africano (Camacho, 2011, p. 80). Posicionamos a obra de Sophie Anderson nesta prancha

Figura 21 - A Noiva Berbere (1883), de Tapiro Y Baro



Fonte: TAPIRO Y BARO, José. *The Berber Bride (A Noiva Berbere)*. 1883. Aquarela. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Disponível em: <https://www.arthistoryproject.com/artists/jose-tapiro-y-baro/the-berber-bride/>

Todavia, a indumentária da noiva retratada por Tapiro é mais próxima da última representação de nossa protagonista, *Shéhérazade* (s/d), de Edouard Richter — Figura 22. O adorno de cabeça parecido, o véu translúcido e a vestimenta fechada, ricamente ornamentada, compõem uma preparação cerimonial. Ao

relacionarmos o título da obra de Tapiro com a narrativa das *Noites*, na qual Shahriar se casava com uma nova mulher a cada noite, podemos inferir que Sheherazade ainda veste trajes ritualísticos do casamento. Pela iluminação do local, ausência do sultão e a irmã adormecida ao seu lado, a cena parece representar a manhã após primeira noite em que a protagonista passa contando suas histórias. Assim, vemos Sheherazade e sua irmã, enquanto Shahriar vai cumprir suas responsabilidades de monarca.

Figura 22 - Shéhérazade (s/d), de Edouard Richter



Fonte: RICHTER, Edouard. **Shéhérazade**. s/d. Óleo sobre tela. 151 x 211.5 cm. Disponível em: <https://zaidan.blog/2017/07/15/08-orientalist-paintings-by-artists-from-the-19th-century-with-footnotes-18/comment-page-1/>

Quando comparado com itens do vestuário, encontramos uma espécie de sobretudo de veludo de seda vermelho com aplicações de bordados e fitas de ouro da Trácia, região da Ásia central e do norte que fez parte do Império Otomano. Também encontramos um véu de algodão e chapéu de tapeçaria parecidos com os de Sheherazade e da noiva, também remanescentes da dominação otomana, mas na Turquia; ambos na Figura 23. Tal qual nas outras pranchas, essas semelhanças entre itens distantes geograficamente, mas que são emaranhados aos mundos

árabe-islâmico, nos fazem levantar questionamentos sobre as fronteiras entre os reais modos de vestir e as tradições imagéticas alimentadas por imagens naturalizadas ou adequadas.

Figura 23 - Sobretudo, véu e chapéu otomanos



Fonte: À esquerda: Ghysels, 2001, p. 29. À direita: Ghysels, 2001, p. 36

Do ponto de vista literário, essa é a representação mais autônoma da protagonista porque escapa da dinâmica Sheherazade-Shahriar e retrata o triunfo da personagem a cada novo dia. Tendo em conta as representações conjuntas, essa é a que menos expõe os corpos femininos. Tanto Sheherazade quanto Dinarzade estão completamente vestidas, a primeira com mais opulência que a segunda. Não há uma sugestão sexual que envolve as irmãs e o sultão, que nem está na cena. Nesta representação, a dinâmica fundamental é entre ela e irmã: o acordo de a mais nova entrar no quarto e pedir para ouvir histórias para dormir, e o êxito de entreter o rei para permanecer viva. Enquanto a irmã dorme tranquilamente, Sheherazade está numa posição elevada, reclinada e relaxada, sugerindo controle e confiança; mas aqui, o silêncio dela não transmite vulnerabilidade. A mão que apoia a cabeça estabelece uma postura pensativa, e o olhar para o espectador confere autoconsciência. Apesar da ambientação orientalista, a construção de Sheherazade não é para cativar sexualmente, nem pela romance ou para contemplar seu exotismo, mas por seu conhecimento, estratégia e eloquência.

Ao dividir as histórias de sua vida, Fatema Mernissi (1994), uma marroquina nascida num harém durante a década de 1940, nos revela sua admiração por Sheherazade:

Fiquei surpresa ao perceber que, para muitos ocidentais, Scheherazade era considerada uma artista adorável, mas simplória, alguém que narra contos inócuos e se veste fabulosamente. Em nossa parte do mundo, Scheherazade é percebida como uma heroína corajosa e é uma de nossas raras figuras míticas femininas. Scheherazade é uma estrategista e uma pensadora poderosa, que usa seu conhecimento psicológico dos seres humanos para fazê-los andar mais rápido e saltar mais alto. Como Saladin e Sindbad, ela nos torna mais ousadas e mais seguras de nós mesmos e de nossa capacidade de transformar o mundo e seus povos (Mernissi, 1995, p. 24, tradução nossa¹⁵).

Essa visão não europeia enfatiza os atributos intelectuais da protagonista como diferenciais, não os de seu corpo ou roupas. O poder de Sheherazade está na sua capacidade de transformar o outro por meio do conhecimento, da imaginação e do discurso. Essa também é a percepção que o leitor da coletânea de Jarouche provavelmente terá de Sheherazade: uma pessoa de inteligência e de coragem, que se mantém viva graças ao discurso: ao que diz e à forma como diz.

¹⁵ No original: "I was amazed to realize that for many Westerners, Scheherazade was considered a lovely but simple-minded entertainer, someone who narrates innocuous tales and dresses fabulously. In our part of the world, Scheherazade is perceived as a courageous heroine and is one of our rare female mythical figures. Scheherazade is a strategist and a powerful thinker, who uses her psychological knowledge of human beings to get them to walk faster and leap higher. Like Saladin and Sindbad, she makes us bolder and more sure of ourselves and of our capacity to transform the world and its people".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa investigação sobre as representações pictóricas orientalistas de Sheherazade demonstrou como ela transcende suas origens literárias, envolvendo a complexidade do mundo árabe e as distorções artísticas europeias. Através das pranchas, conseguimos conhecê-la a partir desses fragmentos artísticos e da história do vestuário. Porém, compreendê-la foi desafiador devido às diversas possibilidades de representação. Mesmo fictícia, é uma mulher oriental pensada por europeus do século XIX e por visões orientalistas. Assim, as tradições artísticas e de vestuário, o imaginário, o repertório foram algumas das influências das idealizações de Sheherazade.

A Prancha 1 foi a mais reveladora do olhar sexualizado do europeu sobre as mulheres do Oriente. A ambientação, postura e corpo expostos evocam as representações das odaliscas nos haréns: mulheres brancas, eróticas e passivas. Mesmo comunicativas, as sugestões sexuais acabam diluindo o diferencial de Sheherazade, atraindo e satisfazendo o olhar masculino de possuidor dos corpos femininos. Aproximando e comparando os itens de vestuário das imagens, encontramos várias regiões: Índia, Sérvia e Turquia, tanto do século VI, quanto do século XX.

Por meio da Prancha 2, vimos uma Sheherazade envolvida pelo afeto: Shahriar e ela compartilham uma proximidade não vista anteriormente. A primeira obra analisada trouxe um vestuário mais sofisticado e trabalhado, com referências indianas dos séculos XVIII e XIX. Porém, a segunda obra apresenta peças mais simples que podem ter sido costume por várias regiões, como em partes do continente africano e da Índia. Além disso, essa obra evoca a despreocupação e a sugestão sexual pelo descuido das roupas por parte das irmãs. Entretanto, esse conjunto de imagens carrega um sentimento que não é a base da narrativa, mas o desfecho, isto é, o amor entre Shahriar e Sheherazade.

A Prancha 3 revela duas representações interessantes a respeito do protagonismo da personagem. O retrato etnográfico da primeira evidencia o olhar generalista do europeu sobre outros povos e o segundo, o triunfo de Sheherazade. Apesar dos marcadores exóticos e da preciosidade etnográfica, são imagens que a tratam como primordial, alheia ao sultão e ciente do observador, triunfantes, sentidos que podemos assumir com a leitura de *As Mil e Uma Noites*. Essa Sheherazade se

torna perpetuadora da própria vida, prevalecendo em meio à ameaça noturna. Já a análise do vestuário nos levou a joias do Egito do século XI e a roupas e joalheria otomanas, das regiões da atual Turquia.

Investigar Sheherazade por imagens e sua origem literária nos colocou numa encruzilhada entre as representações sexualizadas e generalistas e a entidade criadora da literatura. A leitura de *As Mil e Uma Noites* por uma tradução feita diretamente dos originais confere uma camada heroica para Sheherazade, alinhada à visão de Mernissi (1994): corajosa desde o início, noite após noite ela sobrevive por contar histórias, cumprindo seu plano de transformar o sultão. Ela perpetua a própria vida através da cultura, das histórias que sabe, e impede que o sultão mate mais mulheres. Trata-se, portanto, de uma personagem de mais sobrevivência que uma vida humana, de mais poética que materialidade.

Por outro lado, os locais de origem e épocas dos itens do vestuário que encontramos evidenciam a problemática de representação da indumentária. A complexidade cultural do mundo árabe e suas áreas adjacentes mostram unidades e constâncias nos modos de vestir, mas também variações específicas. Formas e técnicas tradicionais podem ter sido usadas por muitos séculos, inclusive contemporâneas à época dos artistas, contudo, não há como determiná-los historicamente. Como afirmam Hollander (1980) e Ribeiro (1998), há tradições imagéticas que naturalizam o vestuário, a aparência adequada, além das escolhas e contextos particulares dos artistas, como usos imaginativos das roupas e limitações técnicas. Há muitas variáveis, e a precisão talvez não seja o desejo do artista, mas o efeito, a harmonia e a convenção. Assim, as imagens de Sheherazade refletem e contribuem para o discurso orientalista, de local e pessoas exóticas, mulheres sensuais e disponíveis para o homem. Em alguns casos, o erótico é mais evidente, em outros, o realismo fotográfico, mas também há a idealização narrativa. Logo, Sheherazade é carregada de estereótipos e diferenças de gênero, porém, pela obra de Richter, também vemos sua autonomia e poder.

Considerando o sucesso das *Mil e Uma Noites* e sua recorrente evocação ao longo do tempo, é crucial estarmos atentos aos reforços orientalistas que essas obras podem perpetuar. A memória de Sheherazade moldada no século XIX pode alimentar a intertextualidade e a intericonicidade da atualidade baseadas nesse olhar externo e equivocado sobre o Oriente. Como aponta Dazzi (2022), as reminiscências visuais atuais ainda apontam para perspectivas externas sobre o

Oriente, não a partir de suas regiões e pessoas. Essas naturalizações devem ser constantemente revisitadas e criticadas, levando-nos a questionar quem fala, por que fala e como essas representações se relacionam com a realidade.

Por fim, retomando as obras que inspiraram nosso trabalho, as várias *Shéhérazade* de René Magritte, é preciso considerar outros contextos. A personagem idealizada está entre os femininos da produção magritteana¹⁶, tais como as mulheres nuas e comumente vestidas, de corpos transformados, erotizados e fundidos a objetos. Magritte era um leitor ávido e, em seus escritos, afirma que a mulher-pérola evoca a memória de *As Mil e Uma Noites* (Magritte, 2016, p. 115). Retomamos aqui a Figura 1 presente na introdução, na qual vemos uma das várias configurações de pérolas que a personagem assumiu, mantendo os dois olhos abertos e a boca à mostra.

¹⁶Produzimos um artigo para o 19º Colóquio de Moda que trata sobre as diversas formas que o artista representava as mulheres.

Figura 1 - Shéhérazade (1947), de René Magritte



Fonte: MAGRITTE, René. **Shéhérazade**. 1947. Óleo sobre tela, 60.3 x 42.2 cm. Coleção Privada. Disponível em: <https://www.christies.com/lot/lot-5584763>

Sob a impressão literária que tivemos, é uma representação que se adequa às principais características de Sheherazade: o conhecimento adquirido pelos olhos e as histórias transmitidas por sua boca (Morais; Beck, 2024, p.6). Interessante pensar como essa idealização é contrastante com o período anterior que analisamos: Magritte desconsidera o corpo e a sexualidade feminina, bem como referências ao Oriente, seja em cenário ou indumentária. Todavia, o contexto artístico é díspar à mistificação naturalista e ao realismo fotográfico das obras que investigamos. A liberdade de modificar, fetichizar e desconfigurar o corpo da mulher no Surrealismo pode ser visualizada na produção de Magritte, bem como a união

entre os corpos e objetos, orgânico ao inorgânico (Neves, 2020, p. 237-239). Desta forma, outras circunstâncias envolvem essa representação, sendo necessário mais investigações. Assim, desejamos expandir a pesquisa para outras fontes iconográficas, como as gravuras e ilustrações das edições literárias e outras representações do século XX, e até representação não europeias, abrangendo os meios e circunstâncias de reimaginação da personagem.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Rita Morais de. **Boué Soeurs RG 7091: a biografia cultural de um vestido**. 2008. 224p. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13076>. Acesso em: 10 set. 2024.

AS MIL E UMA NOITES. Tradução Alberto Diniz; versão Antoine Galland. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2017.

BAIRD, Ileana. Circulating Things, Circulating Stereotypes: Representations of Arabia in Eighteenth-Century Imagination. *In*: BAIRD, Ileana; Yağcıoğlu, Hülya. **All Things Arabia: Arabian Identity and Material Culture**. Leiden; Boston: Brill, p.69-87, 2021.

BARBOSA, Everton Vieira. Entre métodos e práticas: as fontes históricas aplicadas à moda como objeto de pesquisa. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design, Florianópolis**, v. 3, n. 3, p. 027–043, 2019. DOI: 10.5965/25944630332019027. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/15917>. Acesso em: 7 jan. 2024.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2016.

BECK, Ana Lúcia. TEMPO DA ESCRITA, LUGAR DO PENSAR. *In*: Colóquio Internacional Sul de Literatura Comparada, V., 2012, Porto Alegre. **Anais eletrônicos** [...]. Porto Alegre: Editora Instituto de Letras UFRGS, 2012. <http://wwlivros.com.br/Vcoloquio/artigos.html>. Acesso em: 26 abr. 2024.

BERGER, John. **Modos de ver**. Tradução: Hugo Mader. São Paulo: Fósforo, 2022. Livro eletrônico

CAMACHO, José Carlos R. Antropologia comparada e música tradicional dos povos berbere e galego-português. Um achegamento cultural entre o Ocidente, o Pré-Islão e o Islão norteafricano. **Mirabilia: electronic journal of antiquity and middle ages**, n.º 13, pp. 79-91, jun-dez. 2011. Disponível em: <https://raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/283122>. Acesso em 23 nov. 2024

CAMPOS, Daniela Q. Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo. **aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 4, n. 2, p.269-288, 2017. DOI:<https://doi.org/10.14591/aniki.v4n2.299>. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/299>. Acesso em: 2 out. 2024.

COUTINHO, Fernanda; BORGES, Jorge Luis. Narrar para não morrer: a história de Sherazade. Academia Cearense de Letras. **A Mulher na Literatura: criadora e criatura**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, p. 77-84, 2010. Disponível em: https://academiacearensedelettras.org.br/revista/Colecao_Diversos/Mulher_Literatura/ACL_A_Mulher_na_Literatura_10_Narrar_para_nao_morrer_a_historia_de_Sheraza_de_FERNANDA_COUTINH0.pdf. Acesso em: 7 jun. 2024.

DAZZI, C. O imaginário sobre a mulher oriental: da arte orientalista às propagandas turísticas contemporâneas. **Revista Visualidades**, Goiânia, v. 20, 2022. DOI: 10.5216/v.v20.70905. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/70905>. Acesso em: 27 out. 2024.

DEBOM, Paulo. A moda e o vestuário como objetos de estudo na História. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 3, n. 3, p. 013–026, 2019. DOI: 10.5965/25944630332019013. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/15897>. Acesso em: 7 jan. 2024.

DIB, Marcia. MULHERES ÁRABES COMO ODALISCAS: UMA IMAGEM CONSTRUÍDA PELO ORIENTALISMO ATRAVÉS DA PINTURA. *Revista UFG*, Goiânia, v. 13, n. 11, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48395>. Acesso em: 27 out. 2024.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 7 out. 2024.

EL GUINDI, Fadwa. **Veil: Modesty, Privacy and Resistance**. Novas York: Berg, 1999

ESMERIS, Sabrina. IMAGEM, IMAGINÁRIO E EDUCAÇÃO EM ARTE: RELAÇÕES COLETIVAS, INDIVIDUAIS E CRÍTICAS. **Revista da FUNDARTE**, [S. l.], v. 56, n. 56, p. 1–13, 2023. DOI: 10.19179/rdi.v56i56.1200. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/1200>. Acesso em: 5 out. 2024.

FERREIRA, Cris. Entenda como funciona a contagem de páginas nos ebooks. **Vida sem papel**, 11 mar. 2013. Disponível em: <https://www.vidasempapel.com.br/paginas-nos-ebooks/>. Acesso em 2 nov. 2024.

FONTES, Jéssica Alves. **“Modos de ver”: a construção do conhecimento histórico através de fontes iconográficas**. 2023. 266p. Relatório de Mestrado (Mestrado em Ensino de História) - Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Porto, 2023. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/153895>. Acesso em: 10 set. 2024.

GHYSELS, Eric; *et al.* (Org). **Asian Costume and Textiles: from the Bosphorus to Fujiyama**. Milão: Skira, 2001.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ª ed. São Paulo: Editora Atlas, 2002.

HAGE, Fernando. **Imagens na história do vestuário: cânones e sintomas na obra Três Séculos de Modas (1923)**. 2022. 340 f. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2022. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br:8080/jspui/handle/2011/14074>. Acesso em: 21 jul. 2024.

HOLLANDER, Anne. **Fabric of Vision: Dress and Drapery in Painting**. Nova York: Bloomsbury Visual Arts, 2016.

HOLLANDER, Anne. **O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

HOLLANDER, Anne. **Seeing Through Clothes**. Nova York: Avon, 1980.

HOURANI, Albert. **Uma história dos povos árabes**. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Edição do Kindle.

SMITHSONIAN INSTITUTION. A Prince and his consort. Washington, [s/d].

Disponível em:

https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_S2018.1.35/.

Acesso em: 10 dez. 2024.

LEEUWEN, Richard van. The iconography of the Thousand and one nights and modernity: from text to image. **RELIEF**, v. 4, n. 2, p. 213-236, 2010. Disponível em: <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/190518>. Acesso em 10 nov. 2024.

LIVRO DAS MIL E UMA NOITES – Volume 1 – Ramo sírio. Tradução: Mamede Mustafa Jarouche. 2 ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017a. Edição do Kindle.

LIVRO DAS MIL E UMA NOITES – Volume 2 – Ramo sírio. Tradução: Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017b. Edição do Kindle.

LIVRO DAS MIL E UMA NOITES – Volume 3 – Ramo egípcio. Tradução: Mamede Mustafa Jarouche. 2 ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2018a. Edição do Kindle.

LIVRO DAS MIL E UMA NOITES – Volume 4 – Ramo egípcio + Aladim & Ali Babá. Tradução: Mamede Mustafa Jarouche. 2 ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2018b. Edição do Kindle.

MAGRITTE, René. **René Magritte: Selected Writings**. Tradução: Jô Levy. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2016. Livro eletrônico.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MEHDID, Malika. A Western Invention of Arab Womanhood: The 'Oriental' Female. *In*: AFSHAR, Haleh. **Women in the Middle East: Perceptions, Realities and Struggles for Liberation**. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 18-58, 1993. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-1-349-22588-0_2. Acesso em 20 out, 2024.

MERENIK, Lidija A. Local, Ethnographic, and Oriental Motif or Detail in the Folk Portraits by Nadežda Petrović and Zora Petrović . **Зборник Матице српске за ликовне уметности**, Belgrado, v. 2022, n. 50, 2022, p. 283–291, 2022. Disponível em: https://doi.fil.bg.ac.rs/volume.php?pt=journals&issue=ms_zmslu-2022-50&i=15. Acesso em 20 nov. 2024.

MERNISSI, Fatema. **Dreams of Trespass: Tales of a Harem Girlhood**. Perseus Books, 1994. Livro eletrônico.

MITRE, Maria Augusta da Silveira. **Dandismo: o gesto ressurgente**. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/25742>. Acesso em: 23 jun. 2024

MORAIS, Thayna; BECK, Ana Lúcia. Representações do feminino em René Magritte. *In: Colóquio de Moda*, 19., 2024, São Paulo. **Anais eletrônicos [...]**, São Paulo: ABEPEM, 2024, p.1-9. Disponível em: <https://anais.abepem.org/get/2024/REPRESENTA%C3%87%C3%95ES%20DO%20FEMININO%20EM%20REN%C3%89%20MAGRITTE.pdf>. Acesso em 15 dez. 2024.

NEVES, P. P. A beleza convulsiva do manequim: o corpo inorgânico da moda no Surrealismo. **dObra[s]** – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 13, n. 28, p. 233–254, 2020. DOI: 10.26563/dobras.v13i28.1068. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1068>. Acesso em: 7 jun. 2024.

NOCHLIN, L.; NONES, L. Mulheres, arte e poder. **ARS** (São Paulo), [S. l.], v. 19, n. 42, p. 1356-1426, 2021. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.192874. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/192874>. Acesso em: 5 fev. 2024.

NOCHLIN, Linda. The Imaginary Oriente. *In: _____*(org). **The Politics Of Vision: Essays On Nineteenth-century Art And Society**. Nova York: Harper & Row, p.33-59, 1989.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 7ª edição. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

PALLA, Maria José. **Traje e pintura: Grão Vasco e o Retábulo da Sé de Viseu**. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

PEREIRA, Carolina Morgado. A percepção artística e histórico-cultural do vestuário. **Modapalavra e-periódico**, Florianópolis, v. 8, n. 16, p. 090–103, 2015. DOI: 10.5965/1982615x08162015090. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/1982615x08162015090>. Acesso em: 13 jun. 2024.

PEZZODIPANE, Rosane Vieira. Pós-colonial: a ruptura com a história única.

Simbiótica. Revista Eletrônica, [S. l.], v. 1, n. 3, 2013. DOI:

10.47456/simbitica.v1i3.5494. Disponível em:

<https://periodicos.ufes.br/simbiotica/article/view/5494>. Acesso em: 8 out. 2024.

QUINET PIFANO, Raquel. HISTÓRIA DA ARTE COMO HISTÓRIA DAS IMAGENS:

A ICONOLOGIA DE ERWIN PANOFSKY. **Fênix - Revista de História e Estudos**

Culturais, [S. l.], v. 7, n. 3, p. 1–21, 2010. Disponível em:

<https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/285>. Acesso em: 5 fev. 2024.

RACINET, Auguste. **Le Costume Historique - Tome III**. Paris: Firmin-Didot et cie, 1888. Disponível em:

<https://archive.org/details/lecostumehistori03raci/page/n95/mode/2up>. Acesso em: 15 set. 2024.

RIBEIRO, Aileen. Re-Fashioning Art: Some Visual Approaches to the Study of the

History of Dress. **Fashion Theory**, Oxford, v.2, n.4, p.315–326, 1998. Disponível em:

<http://dx.doi.org/10.2752/136270498779476136>. Acesso em: 24 outubro de 2024

ROZESTRATEN, Artur Simões; GERENCER, Paula Brazão. Constelações de

imagens: metáforas e ensaios. **Domínios da Imagem**, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 87–112,

2016. DOI: 10.5433/2237-9126.2016v10n19p87. Disponível em:

<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/27959>.

Acesso em: 24 jul. 2024.

RUBLECKI, Anelise; MENTI, Daniela Cristina. Representação e discurso: uma

análise da representação feminina na arte. **Crítica Cultural – Critic**, Palhoça, SC, v.

14, n. 2, p. 251-260, jul./dez. 2019. DOI:

<http://dx.doi.org/10.19177/rcc.14022019251-260>. Disponível em:

https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/7194.

SAID, Edward W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São

Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANT'ANNA, Mara Rubia. Vestindo Clio - A produção do conhecimento histórico em

Moda. **Modapalavra e-periódico**, Florianópolis, v. 7, n. 14, p. 51–71, 2014. DOI:

10.5965/1982615x07142014051. Disponível em:

<https://revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/5100>. Acesso em: 22 mar. 2024.

SARRAPIO, Fabíola P. História e estória na narrativa de Guimarães Rosa.

MEMEMENTO - Revista de Linguagem, Cultura e Discurso, Vale do Rio Verde. v.

7, n.2, jul/dez 2016. Disponível em:

<http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/3777>. Acesso em 20 set. 2024

SEN, Neha. **A Study on Changing Trends in Traditional Mojari Craft of Rajasthan**. Thesis (Home Science) - College of Home Science, Maharana Pratap University of Agriculture & Technology. Udaipur, p.11, 2014. Disponível em: <https://krishikosh.egranth.ac.in/items/62db18ec-4627-40ed-80ae-8347905e5491>. Acesso em 20 nov. 2024

SLEIMAN, M. Sherazade e o Livro das Mil e Uma Noites segundo os Manuscritos Árabes mais Antigos: História de Traições e Projeções. **Revista de Estudos Orientais**, [S. l.], n. 4, p. 33-46, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/reo/article/view/193792>. Acesso em: 5 fev. 2024.

STILLMAN, Yedida K. **Arab Dress: from the Dawn of Islam to Modern Times**. 2 ed. Koln: Brill, 2003.

SULEMAN, Fahmida; BISHOP, Phyllis. Life and Sole: Footwear from the Islamic World. Stories. **Google Arts & Culture**. Disponível em: https://artsandculture.google.com/story/life-and-sole-footwear-from-the-islamic-world-the-british-museum/_gWhFrNX0YJcJw?hl=en. Acesso em 20 nov. 2024

SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito. Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita. *In*: MUSSA, Alberto. **Virilidade feminina e poesia árabe**. Rio de Janeiro: 7letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

THE BOOK OF THE THOUSAND NIGHTS AND A NIGHT - volume 01. Tradução de Richard F. Burton. The Burton Club, 1888. Livro eletrônico veiculado pelo Projeto Gutenberg. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/3435/pg3435-images.html#chap01>. Acesso em: 10 set. 2024.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Earring, One of a Pair. Nova York, [s/d]. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448402>. Acesso em: 10 dez. 2024

THE THOUSAND AND ON NIGHTS; OR, THE ARABIAN NIGHTS' ENTERTAINMENTS. Traduzido por Edward W. Lane. Boston: DeWolfe, Fiske, & CO., Publishers, 1800. Disponível em: <https://archive.org/details/thousandonenight00lane/page/n6/mode/1up?view=theater>. Acesso em: Acesso em: 10 set. 2024.

VOLPI, M. C. As roupas pelo avesso: cultura material e história social do vestuário. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 7, n. 15, p. 70–78, 2014. DOI: 10.26563/dobras.v7i15.75. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/75>. Acesso em: 8 out. 2024.

WEDEKIN, L. M.; ARAUJO, G. C. Pathosformel do rapto: um percurso pelas imagens de assédio feminino na arte ocidental. **Visualidades**, Goiânia, v. 21, 2024. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/78081>. Acesso em: 21 out. 2024.

WEDEKIN, Luana Maribele. No caminhar da ninfa: processos de potencialização e domesticação da imagem em Warburg e Panofsky. *In*: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27, 2018, São Paulo. **Anais eletrônicos**[...] São Paulo: UNESP, 2018, p.1929-1946. Disponível em:https://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_____WEDEKIN_Luana_Maribele.pdf. Acesso em: 10 jul. 2024.

WERNECK, M. M. F. A NEGAÇÃO DO IMAGINÁRIO: notas sobre algumas traduções do Livro das Mil e uma Noites . **Política & Trabalho: revista de ciências sociais**, [S. l.], n. 51, p. 73–88, 2020. DOI: 10.22478/ufpb.1517-5901.0v51n0.46477. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/politicaetrabalho/article/view/46477>. Acesso em: 5 fev. 2024.

APÊNDICE A - PINTURAS À ÓLEO QUE REPRESENTAM SHEHERAZADE

Figura 16 - Scheherazade, acompanhada de sua irmã, conta ao Sultão Shariar uma das aventuras das Mil e Uma Noites (1824), de Paul Emile Destouches



Fonte: DESTOUCHES, Paul Emile. **Schéhérazade, accompagnée de sa soeur, raconte au sultan Shariar une des aventures des Mille et une Nuits** (Scheherazade, acompanhada de sua irmã, conta ao Sultão Shariar uma das aventuras das Mil e Uma Noites). 1824. Óleo sobre tela. 81 x 64,3 cm. Disponível em: <https://pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/06770000118>

Figura 13 - Scheherazade e Shahryar (1842), de Marie-Éléonore Godefroid



Fonte: GODEFROID, Marie-Éléonore. ***Scheherazade and Shahryar (One Thousand and One Nights)***[***Scheherazade e Shahryar (As Mil e Uma Noites)***]. ca. 1842. Óleo sobre tela, 65 x 54 cm.
Disponível em:

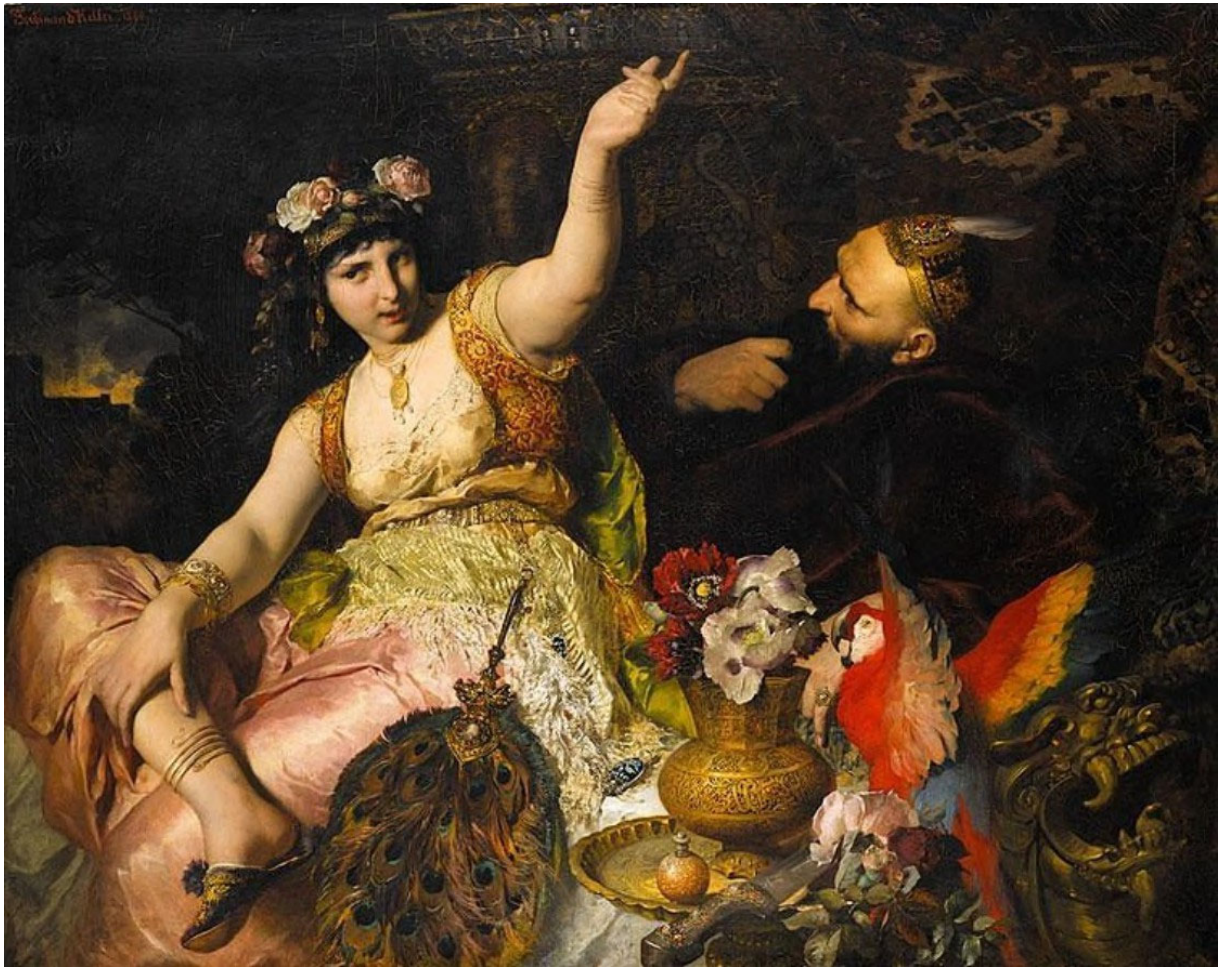
<https://web.archive.org/web/20210805204957/https://www.millon.com/lot/109872/13961178>

Figura 10 - Scheherazade e o Sultão (1878), de Alfred Choubrac



Fonte: CHOUBRAC, Alfred. **Scheherazade and the Sultan (Scheherazade e o Sultão)**. 1878. Óleo sobre tela, 131 x 90 cm. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/tableaux-sculptures-dessins-anciens-xix-siecl e-pf1709/lot.239.html>

Figura 2 - Sheherazade e Sultão Schariar (1880), de Ferdinand Keller



Fonte: KELLER, Ferdinand. **Sheherazade and Sultan Schariar (Sheherazade e Sultão Schariar)**. 1880. Óleo sobre tela, 120.5 x 152cm. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/the-orientalist-sale-106104/lot.236.html>

Figura 9 - Scheherazade (1891), de Wilhelm Vita



Fonte: VITA, Wilhelm. **SCHEHERAZADE**. ca. 1891. Óleo sobre tela, 74 x 114 pol. Coleção de Sandra e Bram Dijkstra. Disponível em: https://www.timkenmuseum.org/static/media/uploads/gilded_age_art_and_the_politics_of_gender_-_final_with_images.pdf

Figura 24 - Scheherazade(1895), de Arthur Streeton



STREETON, Arthur. *Scheherazade*. 1895. Óleo sobre painel de cedro. 58.2 × 39.4 cm. Disponível em: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/75837/>

Figura 25 - Scheherazade (1897), de Max Slevogt



SLEVOGT, Max. ***Scheherazade (Dem Kalifen die Geschichten aus 1001 Nacht erzählend)***
[Scheherazade (Contando as Histórias das 1001 Noites ao Califa)]. 1897. Óleo sobre tela, 137 x
1932 cm. Nova Pinacoteca, Munique. Disponível em: <https://www.pubhist.com/w62814>

Figura 19 - Scheherazade (s/d), de Sophie Anderson



Fonte: ANDERSON, Sophie. **Scheherazade**. [s/d]. Óleo sobre tela, 50 x 41 cm. Créditos: The New Art Gallery Walsall. Disponível em: <https://artuk.org/discover/artworks/scheherazade-20336/search/keyword:scheherazade--referrer:global-search>

Figura 22 - Shéhérazade (s/d), de Edouard Richter



Fonte: RICHTER, Edouard. **Shéhérazade**. s/d. Óleo sobre tela. 151 x 211.5 cm. Disponível em: <https://zaidan.blog/2017/07/15/08-orientalist-paintings-by-artists-from-the-19th-century-with-footnotes-18/comment-page-1/>

Figura 26 - Scheherazade (1917), de Pyotr Konchalovsky



Fonte: KONCHALOVSKY, Pyotr. **Sheherazade**. 1916-1917. Óleo sobre tela. 106 x 142 cm Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/pyotr-konchalovsky/scheherazade-1917>

Figura 27 - Shéhérazade (1946), de Paul Mak



Fonte: MAK, Paul. **Shéhérazade**. 1946. Óleo sobre tela, 66 x 55 cm. Disponível em: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5274881>

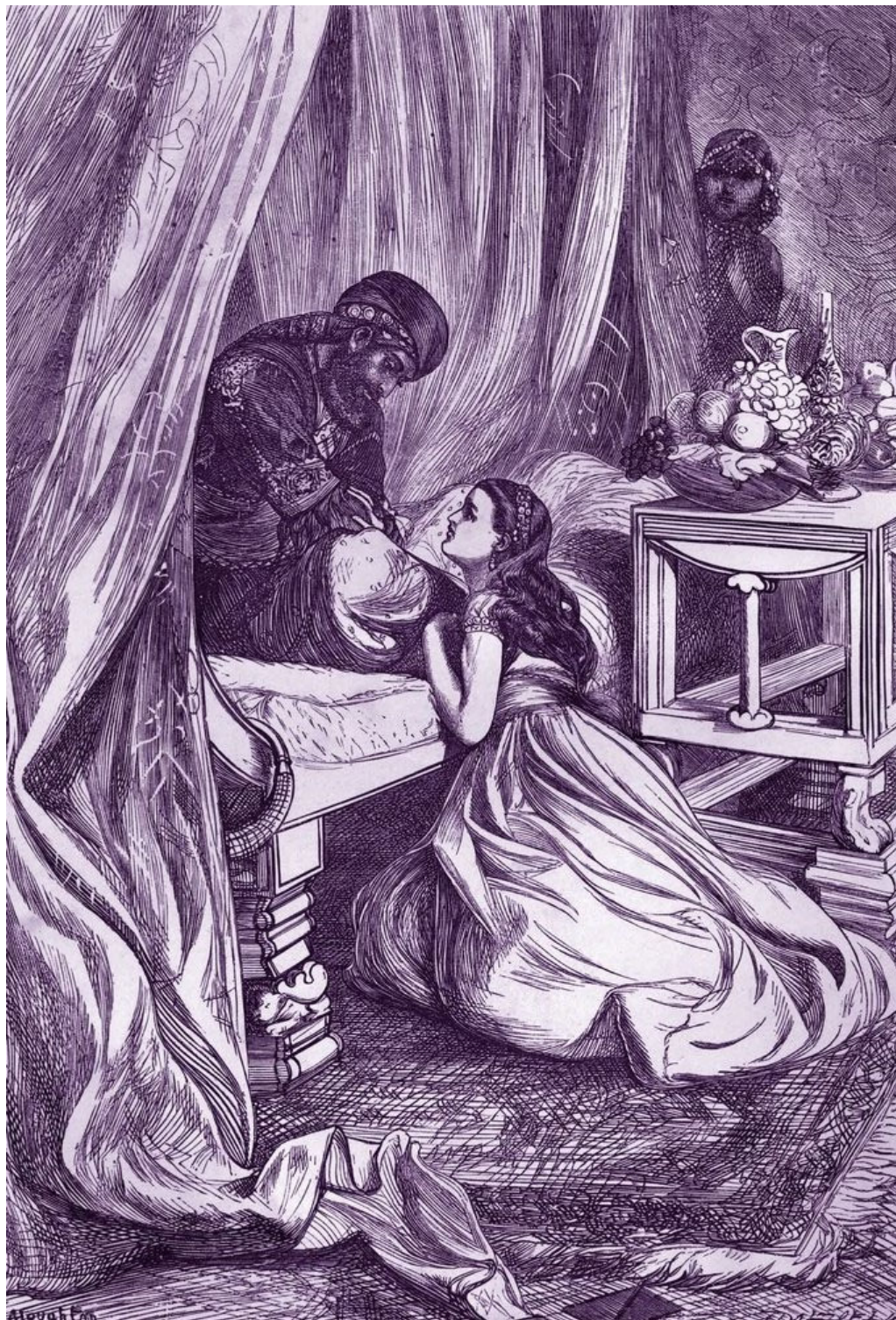
Figura 1 - Shéhérazade (1947), de René Magritte



Fonte: MAGRITTE, René. **Shéhérazade**. 1947. Óleo sobre tela, 60.3 x 42.2 cm. Coleção Privada. Disponível em: <https://www.christies.com/lot/lot-5584763>

**APÊNDICE B - AS REPRESENTAÇÕES DE SHEHERAZADE EM ILUSTRAÇÕES,
GRAVURAS E EM TÉCNICAS DIVERSAS E DEDICADAS ÀS EDIÇÕES
LITERÁRIAS DE AS MIL E UMA NOITES**

Figura 28 - Conto das Mil e Uma Noites (s/d), de Arthur Houghton



Fonte: HOUGHTON, Arthur Boyd. *Arabian Nights tale (Conto das Mil e Uma Noites)*. Disponível em:

<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Arthur-Boyd-Houghton/912785/Conto-das-Mil-e-Uma-Noites--.html>

Figura 29 - Mil e Uma (1865), de Thomas Dalziel



Fonte: DALZIEL, Thomas. *Thousand and One (Mil e Uma)*. 1865. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Thomas-Dalziel/920510/Mil-e-Uma.html>

Figura 30 - Scheherazade, Dinarzade e o sultão (1830), de Ford e Lang



Fonte: FORD, Henry; LANG, Andrew. 1898. Ilustração de *The Arabian Nights' Entertainments*
Disponível em:
<https://www.maryevans.com/search.php?prv=preview&job=5759668&itm=8&pic=10010821&row=2>.

Figura 31 - A história contada da Rainha Scheherazade ao Rei Shahryar (1838), de Anton Pieck



Fonte: PIECK, Anton. ***The story telling of Queen Scheherazade to King Shahryar (A história contada da Rainha Scheherazade ao Rei Shahryar)***. [s/d]. Ilustração em aquarela, 39 x 27,5 cm.

Disponível em:

<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/paintings-drawings-and-watercolours-am1023/lot.286.html>

Figura 32 - Scheherazade (1901), de George Auriol



Fonte: AURIOL, George. **Scheherazade**. 1901. Litografia sobre papel, 28.6 x 18.8 cm. Publicado pelo *Art et Décoration*. Disponível em: <https://www.clevelandart.org/art/2014.285>

Figura 33 - Shahrazad (1911), de Edmund Dulac



Fonte: DULAC, Edmund. **Shahrazad**. 1911. Ilustração para uma edição de As Mil e Uma Noites. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/The-Thousand-and-One-Nights>. Acesso em: 5 jan. 2024.

Figura 34 - **Scheherazade continuou com sua história** (1928), de Virginia Sterrett



Fonte: STERRETT, Virginia. ***Scheherazade Went on with Her Story (Scheherazade continuou com sua história)*** 1928. Ilustração do Livro *Arabian Nights* (1928). Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scheherazade_01.jpg

Figura 35 - Rei Shahryar e Scheherazade (1949), de Marc Chagall



Fonte: CHAGALL, Marc. **King Shahryar and Scheherazade (Rei Shahryar e Scheherazade)**. 1949. Litografia sobre papel, 424 x 18 cm. Ilustração de Four Tales from "The Arabian Nights" Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/King-Shahryar-and-Scheherazade/9C58FEFE2D14B770>

Figura 36 - Shéhérazade (1927), de Icart Louis



Fonte: ICART, Louis. **SHÉHÉRAZADE**. Cerca de 1927. Gravura colorida e água tinta.
36 x 54cm. Disponível em:
<https://www.christies.com/lot/louis-icart-sheherazade-circa-1927-4487893/?intObjectID=4487893&lid=>

ANEXO A - EPÍLOGO DO 4º VOLUME DO LIVRO DAS MIL E UMA NOITES

A transcrição a seguir é o epílogo da trama de Sheherazade presente no ramo egípcio tardio de *As Mil e Uma Noites*, compondo parte do 4º volume do *Livro das Mil e Uma Noites*, traduzido por Mamede Jarouche. Decidimos incluir essas passagens para familiarizar o leitor com a obra, bem como para apresentar as descrições físicas de Sheherazade, de sua irmã e as vestimentas usadas por elas durante os casamentos. Por se tratar de um trabalho acadêmico, a reprodução dos trechos do livro são livres e correspondem ao intervalo das páginas 605 à 614.

EPÍLOGO

Quando se completaram mil noites, Šahrâzâd interrompeu a contação de histórias, cujos sentidos e vocabulário despertaram a inteligência do rei Šâhriyâr, o qual, coração serenado e cólera aplacada, refletiu sobre a sua condição, penitenciou-se, voltou a Deus altíssimo e pensou: “Se com os califas e os reis sassânidas ocorreu pior do que ocorreu comigo, vou parar de me autocensurar. Quanto a esta Šahrâzâd, não existe igual! Exalçado seja aquele que fez dela a salvação das criaturas contra a morte e a teimosia”. E, levantando-se imediatamente, aproximou-se dela e lhe beijou a cabeça; tanto ela como a sua irmã Dunyâzâd ficaram sumamente contentes. Quando amanheceu, o rei Šâhriyâr, o mais velho, foi para o trono, dali convocando os principais do governo, e logo apareceram os secretários, os delegados, os comandantes, os vizires, outros membros do governo e demais pessoas importantes. Todos beijaram o chão diante do rei, rogaram vida longa para ele, para a rainha Šahrâzâd e para o pai dela, louvando este último pela educação e pela criação que dera à filha. Quando isso foi concluído, o rei deu ao vizir uma vestimenta luxuosa e outros presentes valiosos, e o aproximou de si. Em seguida, contou a todos — vizires, maiores do governo e gente importante — tudo quanto ocorrera entre ele e a rainha Šahrâzâd, e que voltara atrás quanto à morte das jovens, e que estava arrependido do passado. Contou-lhes ainda que pretendia promover um festival em homenagem a ela. Mandou trazer juiz e testemunhas que firmaram o contrato de casamento entre ambos, Šahrâzâd e Šâhriyâr, o mais velho. Quando o contrato se escreveu, todos os notáveis do governo ficaram felizes e beijaram o chão na frente do rei, rogando para ele a perpetuação do poder e da fortuna, após o que se dispersaram e se retiraram para

as suas casas. Espalhou-se pela cidade a notícia de que o rei se casara com a rainha Šahrâzâd e proibira a opressão contra os súditos. O povo ficou contente, rogando por ele e pela pessoa responsável por salvar as suas filhas, que era Šahrâzâd, a filha do vizir. O rei deu início aos preparativos para a festa de casamento e mandou chamar o seu irmão Šâhzamân, o qual, ao receber o emissário, aprontou-se e viajou até chegar à terra de Šâhriyâr, o mais velho, que saiu para recepcioná-lo acompanhado de seus soldados, vizires e dos principais do reino. A cidade foi engalanada da maneira mais bonita para a sua chegada, e os súditos queimaram incenso, âmbar com almíscar e aloés em todos os mercados e quarteirões, perfumaram-se com açafião e tocaram tambores; gritaram enfim as intenções e as taças: foi um dia no qual os pensamentos ficaram perplexos. Quando subiram ao palácio, o rei ordenou que o banquete fosse servido; os pratos eram indescritíveis, e todos comeram: o rei Šâhriyâr e o seu irmão, todos os vizires, líderes militares, secretários, delegados, notáveis do governo e líderes da comunidade, com toda a sua clientela. Após estes se saciarem, foram convidados a entrar e comer do banquete todos os súditos, que então acorreram de tudo quanto era lugar e hospedaria, e também eles comeram à saciedade. O rei deu prosseguimento às comemorações pelo período de sete dias, até que todo mundo se saciou; depois disso, ele se reuniu a sós com o seu irmão Šâhzamân e lhe relatou o que sucedera entre ele e Šahrâzâd, a filha do vizir, as biografias e belas histórias que lhe contara, com as ocorrências, casos e problemas vividos pelos reis, califas e soberanos sassânidas, bem como os dizeres, poesias e anedotas que ela o fizera ouvir. Sumamente espantado, o rei Šâhzamân estremeceu de êxtase e disse: “Meu irmão, eu quero me casar com a irmã dela, Dunyâzâd, para que as duas irmãs fiquem com os dois irmãos”. Ao ouvir tais palavras do irmão, o rei mais velho, Šâhriyâr, ficou muito contente, levantou-se e imediatamente foi falar com a sua esposa Šahrâzâd para informá-la da concordância entre ele e o irmão, que desejava casar-se com a irmã dela, Dunyâzâd. Šahrâzâd lhe respondeu: “Se o seu irmão quer se casar com a minha irmã, ó rei, estabeleça-lhe como condição que não a afaste deste país, pois eu não aguento ficar longe dela, e tampouco ela aguenta ficar longe de mim por muito tempo. Se ele aceitar essa condição, ela será dele”. Então o rei Šâhriyâr saiu de perto da esposa e foi até o seu irmão Šâhzamân, informando o acordo proposto por sua esposa Šahrâzâd. O irmão respondeu: “Era isso mesmo que eu tinha em mente, pois eu detesto ficar longe de vocês, e por esse motivo eu

me incomodava muito. Já se prolongou demasiado a separação entre nós! Louvores a Deus, que nos reuniu antes que fosse tarde”. E eles imediatamente mandaram convocar juízes e testemunhas, bem como os notáveis do governo, secretários, delegados e detentores de postos oficiais, e escreveram o contrato de casamento das duas irmãs com os dois irmãos, na presença do pai de ambas, o vizir. Ordenaram que a cidade fosse engalanada, o que se cumpriu sem demoras, e presentearam o vizir com uma luxuosa vestimenta, algum dinheiro e pedras preciosas; em seguida, presentearam os juízes, as testemunhas, os notáveis do governo e os homens poderosos com vestimentas valiosas, e só então se deu início à festa de casamento, após o que as esposas foram conduzidas ao banho público, onde as camareiras as enfeitaram com os mais belos enfeites, pentearam-lhes os cabelos, apararam-nos, expuseram-nas à melhor classe de incenso de aloés e almíscar com âmbar, vestiram-nas com belas roupas e joias luxuosas, cravejadas de pérolas e gemas reservadas somente aos reis e aos soberanos sassânidas. Cada um dos trajes tinha um manto bordado a ouro vermelho com desenhos de animais e aves, além de várias espécies de imagens cravejadas de rubi e esmeralda verde. Colocaram no pescoço de ambas colares valiosíssimos que nem Kisrà, nem Qayßar, nem Iskandar haviam possuído iguais, com grandes pedras que deixavam atônito o pensamento dos mais clarividentes; cada uma das jovens era mais resplandecente que o sol e a lua na noite em que se completa. As camareiras acenderam diante delas velas tão luminosas quanto o ouro brilhante, cuja luz lhes iluminou as faces: ambas tinham olhos mais agudos que a espada desembainhada, os cílios das suas pálpebras enfeitavam os corações, faces rosadas, ancas, seios e cintura tinham a curvatura de um galho de árvore, e olhos de gazela. Foram recepcionadas pelas criadas e cantoras com instrumentos musicais e adufes. Depois, os dois reis também entraram no banho público, saíram e se instalaram em dois tronos de zimbro com lâminas de ouro e cravejados de várias espécies de pedras preciosas, pérolas e esmeraldas verdes. Então chegaram as duas irmãs e pararam diante de ambos, que lhes contemplaram a beleza e a formosura, sua bela imagem, as duas semelhando luas. Šahrâzâd foi a primeira a ser conduzida para o desfile, num luxuoso traje vermelho. O rei mais velho, Šâhriyâr, levantou-se e acompanhou o primeiro desfile; [as mentes dos homens e das mulheres ficaram atônitas, pois ela] era como disse um dos que a descreveram nestes versos:

“Sol em dunas como haste,

*em rubra túnica ela surgiu:
a doce saliva de vinho sorvi
na taça de sua face, e repousei.”*

Disse o narrador: Em seguida, eles fizeram Dunyâzâd desfilarem num traje azul bordado, o que a deixou como o plenilúnio quando aparece, e exibiram-na diante do rei Šâhzamân, que ficou felicíssimo, quase desmaiando de êxtase e paixão, perdido de amores por ela ao vê-la tal como disse a respeito dela um dos que a descreveram nestes versos:

*[“Ela surgiu num traje azul anil,
da mesma cor do céu:
contemplei o traje e vi lua
de verão em noite de inverno.”*

Em seguida, trouxeram Šahrâzâd novamente e a fizeram desfilarem com o segundo traje excelente, vendando-lhe o rosto com os próprios cabelos e soltando-lhe as tranças; ela estava tal como disse a seu respeito um dos que a descreveram nestes versos:

*“Ai de quem lhe soltou o cabelo sobre o rosto;
por vida minha que me matou com tal opressão:
‘Cobres a manhã com a noite?’. Respondeu: ‘Não,
mas cobri o plenilúnio com sombras, isto sim’.”*

Em seguida fizeram Dunyâzâd desfilarem com o segundo traje, depois o terceiro, depois o quarto, todos parecendo curvar-se de admiração, e ela foi surgindo como o sol nascente, tal como disse a seu respeito o poeta nestes versos:]

*“Sol que, quando aparece ao povo, resplandece
e cresce com belo mimo que o pudor aumenta;
quando ela desfilou vimos o amanhecer sorrindo,
e o sol da manhã entre as nuvens se escondendo.”*

Disse o narrador: Em seguida fizeram Šahrâzâd desfilarem pela segunda, depois a terceira, depois a quarta, depois a quinta vez, e ela parecia uma haste de bambu, uma gazela sedenta, de graciosa beleza, perfeita formosura e características, tal como disse a seu respeito o poeta superior:

*“Surgiu como plenilúnio em noite ditosa,
pujante de membros e esbelta de talhe, e olhos cuja beleza a todos cativa,
imitando os rubis com o rosado da face;*

*sobre as suas ancas balança o negro cabelo:
cuidado com as cobras de seus fios ondulados,
que se curvaram ao seu costado e ao coração;
mas seu amor é mais duro que a pedra mais dura:
envia setas pelo olhar, por debaixo das pálpebras
que acertam, jamais erram, mesmo à distância.”*

Disse o narrador: Em seguida, fizeram Dunyâzâd desfilar pela quinta e depois pela sexta vez com um traje verde, e a sua beleza fez os horizontes se porem de pé, e com o brilho da sua face ela encobriu a luz do plenilúnio, mostrando-se tal como a descreveu o poeta superior nestes versos:

*“Uma garota tal como o sol da aurora,
que da sua própria face parece ter saído;
desfila agora envolta em túnica verde, tal como as folhas protegem a flor de romã.*

*Perguntei: ‘Qual o nome dessa vestimenta?’,
e ela respondeu com palavras bem graciosas:*

*‘Como com ela rompemos a vesícula de muitos,
nós a chamamos das vesículas a destruidora’.*”

Disse o narrador: Depois fizeram a rainha Šahrâzâd desfilar pela [sexta,] sétima e oitava vez com um traje de jovens, que parecia curvar-se de admiração. Ela havia sequestrado o intelecto de todos e enfeitiçado com o olhar até os mais sagazes, balançando as costas e remexendo as ancas; com o cabelo jogado por cima do cabo da sua adaga, ela passou pelo rei Šâhriyâr, que ficou de pé para ela e a abraçou tal como um nobre abraça o conviva, e lhe prometeu, ao pé do ouvido, tudo de bom, recolhendo a adaga da mão dela, que nesse sentido era como disse o poeta superior a seu respeito nos seguintes versos:

*“Fosse a beleza dos efebos dobrada,
tal como sempre foi a das beldades,
as camareiras, que cuidam da noiva,
lhes raspariam a barba da face rosada.”*

Disse o narrador: Fizeram o mesmo com Dunyâzâd diante do rei Šâhzamân, e quando terminou o desfile com os trajes e os presentes já estavam bem satisfeitos, e todos os olhos e retinas já haviam se apartado dos casais, as duas irmãs retiraram aqueles trajes cheios de pedras preciosas, deixando-os em seus aposentos, e cada um dos reis possuiu a sua esposa: o rei Šâhriyâr a sua esposa Šahrâzâd, e o rei

Šâhzamân a sua esposa Dunyâzâd, cada qual se ocupando de sua amada. O coração dos súditos se tranquilizou, o país prosperou, e quando a manhã surgiu, iluminando com a sua luz e brilhando, o vizir foi vê-los e beijou o chão diante deles, rogando a perpetuação do seu poder e o bem-estar e a eliminação da miséria e do rancor, sendo então dignificado e bem tratado. Em seguida, os reis determinaram-lhe que se sentasse, e depois que comparecessem os demais vizires, os comandantes militares, os figurões, os membros da corte, os notáveis do governo e os maiores do reino. Todos beijaram o solo diante dos dois reis, rogaram-lhes pela perpetuação do poder e pela longa vida, e ambos os presentearam com luxuosas túnicas, de valor incalculável. O vizir pai das rainhas foi nomeado governador da Samarcanda persa e toda a sua região, dali saindo deveras feliz e contente, após ter novamente beijado o chão e rogado por eles. Ele saiu da assembleia, acompanhado por batida de tambores e som de flautas, e precedido por soldados, peões e oficiais, dirigindo-se para casa; no dia seguinte, [foi até as filhas, cumprimentou-as, despediu-se e elas lhe beijaram as mãos, ficaram contentes com o seu reino, deram-lhe muito dinheiro e se despediram do pai,] que então saiu da cidade na companhia [dos dois reis] e de cinco notáveis do governo; deram-lhe dinheiro, joias e pedras preciosas, além de muitas outras coisas, e acamparam com ele durante três dias nos arredores da cidade, após o que os dois reis lhe ordenaram que se pusesse em marcha. Ele se despediu, recomendando-lhes vivamente as filhas, e, depois de terem cavalgado ao seu lado por um dia inteiro, despediram-se e retornaram à cidade, juntamente com os soldados do séquito. O vizir prosseguiu com os seus próprios soldados e membros da comitiva, atravessando desertos e terras inóspitas por dias e noites, aproximando-se de tudo quanto era distante e deixando para trás tudo quanto era próximo. Quando enfim se aproximou de sua terra, enviou emissários para informarem os moradores da sua chegada, e então todos os notáveis do governo, pessoas importantes e governadores de cidades, vilas e praças-fortes, seus representantes, os maiores do país, enfim, todos saíram para recepcioná-lo, numa marcha de três dias, envoltos na mais insuperável das felicidades. A seguir, acompanharam-no até a capital, especialmente adornada para recebê-lo. Igualmente contentes com a sua chegada, os súditos rogaram para ele uma vida longa, fazendo da sua chegada um dia magnífico. Em seguida, conduziram-no ao palácio e o instalaram no trono do reino, pondo-se a servi-lo os chefes militares, os vizires, os notáveis do governo, as pessoas importantes, os

governadores, os maiores da cidade, enfim, desde o grande até o pequeno. Rogaram que tivesse êxito e longevidade, e ficaram contentes que fosse ele o seu rei e governante. Disse o narrador: No tocante ao rei mais velho, Šāhriyār, e o seu irmão Šāhzamān, ambos, após a partida do sogro vizir, convocaram os principais do governo, as pessoas importantes, os dirigentes e governadores, dando-lhes túnicas e outros presentes e benesses. O rei Šāhriyār dividiu o reino com o seu irmão Šāhzamān e, após entrarem em acordo, passaram a governar cada dia um. O coração dos súditos se alegrou com tal situação, bem como as suas esposas irmãs, e o amor entre eles se tornou perfeito e insuperável, e tão grande era que não suportavam estar separados uns dos outros; rogavam por eles os pobres, os desvalidos, os letrados, os sábios e os pregadores sobre os púlpitos. As notícias sobre a justiça e a equanimidade dos dois reis se espalharam, tendo sido revogados os impostos sobre mercadores e viajantes. Em seguida, o rei mais velho, Šāhriyār, mandou chamar historiadores e copistas, ordenando-lhes que escrevessem tudo quanto lhe sucedera com a sua esposa Šahrāzād, todas as histórias, crônicas e anedotas que lhe contara, desde a primeira até a última, e então eles escreveram tudo quanto lhes ordenara do início ao fim, que são as mil e uma noites e o que nelas ocorreu de histórias maravilhosas e sentenças preciosas; preencheram trinta volumes que o rei Šāhriyār depositou na biblioteca do seu reino, no local onde estudava. Os reis se estabeleceram com as suas esposas na condição mais prazerosa, na vida mais opulenta, deliciosa e feliz; Deus substituiu a sua tristeza por alegria, e assim eles permaneceram por um bom tempo, por boas noites e momentos, até que lhes adveio o destruidor dos prazeres e dispersador das comunidades, e todos se transferiram para a misericórdia de Deus altíssimo, entronizando-se então um novo rei no lugar deles, pois Deus dá o seu reino para quem quiser, ele que é rápido na prestação de contas, Deus, o único, o benfeitor. Concluiu-se a história, com os louvores a Deus e a sua ajuda, êxito, generosidade e graça. É exata e perfeitamente isto o que chegou até nós da história deles e das suas notícias. Louvores a Deus em qualquer situação. Deus altíssimo é quem conduz ao acerto. Concluiu-se. (LIVRO..., 2018b, p.605-614)