

## Considerações sobre a fonte iconográfica na escrita da História Indígena<sup>1</sup>

Sonia Maria Couto Pereira<sup>2</sup>

Universidade Federal da Grande Dourados

### Resumo:

Quando o uso das imagens foi além do suporte para o verbal, o debate sobre a interpretação do historiador na descrição iconográfica se ampliou e conferiu novos desafios para a compreensão do *outro* na trajetória histórica. O presente artigo, em uma proposta que cruza os saberes da Etnoistória e Antropologia, aborda este debate a partir de fontes iconográficas produzidas pelo pintor-viajante Hercules Florence, durante a expedição Langsdorff (1825-1829) que percorreu por via fluvial o interior do Brasil colônia. De caráter etnográfico, as fontes favorecem a compreensão do *modus vivendi* de povos em situação de contato e suas dinâmicas próprias no âmbito das representações gráficas e seus códigos culturais.

Palavras-chave: Iconografia, Etnoistória e Antropologia.

### Abstract:

When the use of the images went besides the support to the verbal, the debate about the historian's interpretation in the iconography description was enlarged and it checked new challenges for the understanding of the *other* in the historical path. This paper, in a proposal that crosses them know about Ethnohistory and Anthropology, it approaches this discuss starting from iconography sources produced by the painter-traveler Hercules Florence, during the expedition Langsdorff (1825-1829) that traveled for waterway the interior of the

---

<sup>1</sup> Este trabalho faz parte da pesquisa “*Etnografia e Iconografia nos relatos de Hercules Florence na década de 1820*”, iniciada em 2006 sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Eremites de Oliveira, UFGD, Universidade Federal da Grande Dourados.

<sup>2</sup> Mestranda em História pela Universidade Federal da Grande Dourados, UFGD. Bolsista do CNPq. Designer Gráfico.

Brazil colony. Of ethnographic character, the sources favor the understanding of the way of life from this people in contact situation and their own dynamics in the extent of the graphic representations and their cultural codes.

Keywords: Iconographic, Ethnohistory and Anthropology.

A relação do historiador com a imagem visual tem permeado os atuais debates da pesquisa histórica com curiosidade e interesse crescente. Mas a tão declarada profusão de imagens do nosso tempo, ainda se elabora de forma muito mais rápida e eficaz do que a habilidade do historiador com tal contexto. Outros campos do saber, como a Antropologia, pela própria natureza de pesquisa e formação, esboçam maior desenvoltura em transitar pelo aparato visual. Na História persiste o desafio de enfrentar o descompasso da leitura teórica e da *práxis*, quando se trata de fontes visuais. O material visual, enquanto produção humana se torna fonte de estudo para o historiador. Devido à sua presença múltipla e vasta no cotidiano faz-se necessário sua correta delimitação e conceituação (GASKELL, 1992:237).

No intuito de cadenciar esta pesquisa, introduzo alguns pontos sobre a natureza das fontes com as quais me proponho a dialogar. A imagem, como bem expressou Eduardo Neiva, faz parte da experiência social contemporânea:

“mesas de fórmica imitam madeira; o plástico oferece-se a qualquer forma: é o grau zero da matéria; fossilizamos andorinhas e pingüins em porcelana; corantes dão aos refrigerantes a aparência mais que perfeita de uva ou laranja. A duplicação obsessiva das imagens nos afasta dos referentes, purificando nossa experiência até a alucinação” (NEIVA, 1993:11).

Do gabinete para a pesquisa de campo e, destes para as instituições de pesquisa e documentação, o universo de papéis e representações gráficas é alvo de uma preocupação com o conteúdo imagético e também com sua forma, articulando a linguagem técnico-estética com as representações da realidade histórica ou social nelas contidas (NAPOLITANO, 2005:237).

Esta dimensão da imagem visual é bem trabalhada por Meneses (2003) ao se referir aos estudos da cultura visual, ampliados a partir da década de 1980. A difusão da comunicação eletrônica e a popularização da imagem virtual convergiram na busca de novos instrumentos de análise e, neste caminho o objeto visual se transformou em uma problemática do visual, pois a visualidade faz parte da sociedade e não se desvincula dela. Por isso há que se ter cautela, pois a eventual familiaridade com a imagem pode trair seu uso e compreensão.

As fontes em questão tratam da representação visual das sociedades indígenas na época colonial brasileira e foram produzidas no século XIX. Em 1808, com a vinda da família real e a Abertura dos Portos, o Brasil recebeu uma gama de viajantes europeus, ávidos em explorar o “novo mundo”. Era o auge da literatura de viagem, espalhavam-se pelo mundo gravuras, mapas e pinturas do território. Os livros eram repletos de ilustrações, povoando o imaginário da época. Tal difusão foi possível graças à expansão de técnicas de gravação. Um pintor-viajante, em especial, perscrutou o interior do Brasil retratando povos indígenas com uma clara sensibilidade etnográfica: Antoine Hercule Romuald Florence, mais conhecido como Hércules Florence (1804-1879), francês radicado em Campinas, contratado com segundo desenhista, participou de uma das maiores expedições científicas em terras sul-americanas, a Expedição Langsdorff (1821-1829). Tal expedição percorreu o interior do Brasil através dos sistemas fluviais – partindo de Porto Feliz no rio Tietê, subindo em direção ao rio Amazonas, atravessando as províncias de São Paulo, Mato Grosso e Grão-Pará – conhecida rota monçoeira utilizada pelas expedições comerciais.

Entendo iconografia pelo viés da Antropologia como no caso conceituado por Munn:

“vocabulários visuais estandarizados, ou unidades elementares, transmitindo, como na linguagem oral, categorias de graus variáveis de generalidade e possuindo regras implícitas de combinação de elementos. São representações visuais que ordenam e comunicam experiências” (*apud* RIBEIRO, 1987:22).

Para Geertz o estudo da arte se desenvolve como um sistema cultural – o estudo de uma sensibilidade que é “*essencialmente coletiva, com bases de formação tão amplas e tão profundas como a própria vida social*” (GEERTZ, 1997:149). Esta visão foge dos conceitos estilísticos e funcionalistas. As fontes primordiais desta pesquisa são vistas nesta perspectiva, e estão inseridas na contingência social e histórica da leitura das imagens. E, embora faça uso, por vezes, de correntes explicativas (significante/significado,

forma/conteúdo) não espero me prender a elas, pois o foco não está nas categorias e classificações, mas na dinâmica entre sujeito histórico, imagem e contexto.

A fonte iconográfica traduz um sentido socialmente produzido e em constante transformação, por isso o presente trabalho vislumbra uma proposta interdisciplinar com contribuições da Antropologia Visual – entendida como um trabalho teórico e reflexivo de sistemas visuais e seus discursos que dialogam com as complexidades internas dos grupos étnicos e seus contatos.

As fontes iconográficas ganharam força na segunda metade do século XIX, e início do século XX, não somente com o escopo da História da Arte, mas principalmente da História Cultural. O registro visual obteve nova perspectiva quando interpretado como *coisa* que participa das relações sociais e reconhecendo na visualidade um objeto detentor de historicidade (MENESES, 2003:28).

Os cruzamentos com o método da etnohistória são importantes para a condução desta pesquisa, tanto pelas mudanças sócio-culturais na situação de contato sofrida pelas comunidades indígenas, quanto pelas leituras interdisciplinares possíveis das fontes que ampliam a construção do passado destas sociedades ágrafas. Os registros visuais deste período são *pistas*, como bem tipificou Ginzburg (1989) do passado dinâmico e inventivo, onde as sociedades indígenas conseguiram reafirmar identidades étnicas, inclusive através de padrões estéticos, e “*criar um espaço no seio da sociedade colonial que as circunscrevia*” (GRUZINSKI, 2006:20).

A iconografia adquire especial valor na pesquisa etnográfica, pois a representação do *outro* diz respeito ao que pode ser simbolizado e se torna um *ser-percebido* (CHARTIER, 2002:73). A temática do *outro* se reflete de um contorno atual, pois concordo com a afirmação de Beluzzo:

“A questão dos diferentes pontos de vista permanece atual, na medida em que persiste o discurso sobre o aqui e o lá, revestido do debate entre o centro e as margens, e na medida em que abordagens contemporâneas têm reafirmado a condição intercultural, inerente ao material estudado” (BELUZZO, 2000:13).

E, mais além, a dificuldade de inserção no universo alheio será uma constante do fazer historiográfico. A temática indígena, como bem escreveu Manuela Carneiro da Cunha, estará sempre permeada por este desafio:

“Na realidade, essa mesma questão ultrapassa o problema da iconografia, que apenas a deixa mais patente: uma história propriamente indígena ainda está por

ser feita. Não é só o obstáculo, real, e que a epígrafe destaca, da ausência da escrita e, portanto da autoria de textos, não é só a fragilidade dos testemunhos materiais dessa civilização a que Berta Ribeiro chamou, com acerto, de civilização de palha, mas é também a dificuldade de adotarmos esse ponto de vista outro sobre uma trajetória de que fazemos parte” (CUNHA, 1998:20).

Os registros visuais através da pintura e do desenho figuram o visível, embora não o registra por captação e reflexo. Estabelecem uma relação de memória e imaginação muito própria ao processo técnico no qual se forma. Cabe lembrar que a fotografia e a pintura realista são protótipos da imagem indexical, relacionadas à categoria de índice. A fotografia garante a conexão entre imagem e objeto de forma casual, *“já na pintura realista não há tal casualidade. A relação entre imagem e objeto não é existencial, mas referencial”* (SANTAELLA & NÖTH, 1998:148).

No processo de criação, seja pintura ou fotografia, ocorre o encontro do sujeito que cria, o objeto criado e a fonte da criação. Ao falar do impacto do surgimento da fotografia e suas implicações nas questões de alteridade, Collier (1973) escreveu sobre ver o que é particular ao *outro*:

“O problema persistente nos séculos passados e nas nossas relações humanas atualmente é ver os outros como eles realmente são. (...) As pessoas pensavam através dessas representações que geralmente traduzia o que os artistas queriam ver, ou as impressões que lhes causavam as imagens” (COLLIER, 1973:4,5).

É através da observação do *outro* que o percebemos, e traçamos nossas relações sociais e trocas culturais. A tarefa da observação é árdua. Quando se delimita partes de um grande esquema visual, já se perde o conjunto do observável. Quando o público é determinado, já se condiciona a mensagem. E ao final se vê somente o que se deseja ou somente em parte como que por viseiras.

No século XIX difundiram-se as representações<sup>3</sup> estigmatizadas do nativo americano como suas variantes do índio “bom” e “mau”, impressões dos habitantes do “novo mundo” que foram construídas para, segundo Brandon (2005), se tornar objeto comerciável. Entretanto, as fontes iconográficas desta época criteriosamente analisadas servem como indícios para a história indígena.

---

<sup>3</sup> O século XIX foi marcado nas artes visuais por quatro grandes temas: paisagens urbanas, grandes construções, guerras e povos exóticos. Neste século as pesquisas de captação da imagem real culminaram com a descoberta da fotografia – marco em 1837 com Louis Daguerre, na França. Mas antes disso, Hercules Florence também se dedica à fixação da imagem na Vila de São Carlos (atual Campinas) e é conhecido como pai da fotografia no Brasil e nas Américas (KOSSOY, 1980).

Segundo Geertz (1997), o que está em pauta é a representação de um “fato”, o símbolo artístico assim se qualifica nas culturas pré-letradas ou proto-letradas, pois ele representa, define e manifesta; os objetos de arte e os eventos são os meios de resgatar a informação, em lugar dos livros. A definição do *ethos* e da *visão de mundo* do grupo étnico se exprime também através de manifestações simbólicas, entre as quais a arte:

“O *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de vida, seu estilo moral e estético e sua disposição; é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao mundo que a vida reflete. A *visão de mundo* é o quadro das coisas como são na realidade, o conceito que um povo tem da natureza e de si mesmo. Esse quadro contém suas idéias mais abrangentes sobre a ordem” (GEERTZ, 1978:143-4).

Ou ainda como enfatiza Maria Sylvia Porto Alegre:

“O exame da iconografia indígena do passado permite identificar, através da imagem, um movimento inicial de ruptura na representação dominante sobre o índio, enquanto categoria indiferenciada contraposta ao branco, em direção ao reconhecimento da existência das sociedades tribais concretas e suas diferenças” (PORTO ALEGRE, 1994:60).

Durante muito tempo, as fontes iconográficas do século XIX foram consideradas fracas em qualidade visual quando a prática da fotografia se diversificou. O movimento modernista criticava sua origem acadêmica e suas ligações com os padrões europeus. Classificadas como simples registros não competiam com o discurso realista da fotografia. Não se trata, porém, de substituição, mas de meios de retratação visual que preservam suas peculiaridades. Por outro lado, o uso e apropriações destas fontes, principalmente no contexto escolar, colaboraram para a mesma visão estigmatizada que em nada favorece o diálogo interétnico com as populações indígenas e sua trajetória até hoje.

No campo da etnografia o legado da Expedição Langsdorff conta com os trabalhos do pintor Aimé-Adrien Taunay e de Florence que substituiu o pintor Johan Moritz Rugendas, que deixa a expedição após um desentendimento com o Barão George Heinrich von Langsdorff, cônsul geral da Rússia no Brasil e organizador da expedição científica, que bem planejada misturou talento artístico com interesse científico. Apesar de todos os desastres da viagem fluvial, além das intermitentes febres, Taunay morre por afogamento no rio Guaporé e Langsdorff perde a razão e a memória, o resultado coletado foi um acervo ímpar – embora por um século esquecido nos porões do Museu do Jardim Botânico de São Petesburgo – de 368 aquarelas e desenhos que retratam o Brasil no século XIX, nos campos da arte e da ciência.

Dos membros da expedição apenas Florence teve as narrativas publicadas. A *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas*, editado a primeira vez em 1875, traduzido do francês por Visconde de Taunay na *Revista Trimensal do Instituto Historico, Geographico e Ethnographico do Brasil*. Esta versão foi reeditada parcialmente em 1929 e integralmente nos anos de 1941, 1948 e 1977. Constitui até hoje o principal relato da impressionante viagem fluvial (FLORENCE, 1977).

Concentrarei esforços nas representações visuais, produzidas por Florence, a respeito das populações indígenas da bacia do Alto Paraguai: os Guaná, Guató e Borôro. É indiscutível o estilo de retratação fidedigno do jovem Florence, que já buscava a fixação da imagem inclusive fazendo uso da câmera escura<sup>4</sup>. O trabalho pioneiro sobre iconografia indígena brasileira de Thekla Hartmann (1970) registra as particularidades do estilo de Florence frente a outros pintores-viajantes. Hartmann analisa que, mesmo buscando a fidelidade de retratação, os desenhistas Taunay e Florence possuem diferenças de estilos marcantes. Taunay seria um exímio pintor de cenas, internas ou externas. Já Florence com aversão às cenas, só fornecia justaposições de estudos individuais. Na descrição de diferenças fisionômicas e de expressão, Florence era perfeito e muitas vezes seus desenhos retratam mais que o texto as comunidades indígenas. A pesquisadora ainda lembra que artistas contemporâneos a Florence se valiam do mesmo “modelo” em seus desenhos, ou seja, o corpo de um índio não mudava somente seus adornos, tatuagens, vestuário e plumagens. Entretanto, Florence distinguia com exatidão os indígenas mesmo despidos de suas peculiaridades culturais.

A trajetória de Florence é notável por sua habilidade artística que não foi gerada em círculos acadêmicos. Segundo sua biografia realizada por Estevan Leão Bourroul (*apud* HARTMANN, 1970:155), Florence não possuía uma formação acadêmica, mas fazia parte de uma família dedicada às artes em especial a pintura. Pode-se supor que seu estilo mostrava como, de certa forma, Florence pôde ser “menos” influenciado pelos padrões artísticos vigentes na academia e nas instituições artísticas em geral e fornecer um olhar tão apurado a partir de suas observações. Muitos pesquisadores (BELLUZZO, 1994; COSTA, 1995; SILVA, 2001; EREMITES DE OLIVEIRA, 2002) fazem referência em seus trabalhos às descrições de Florence como verdadeiras fontes etnográficas. Os cruzamentos de dados,

---

<sup>4</sup> Desde o século XVIII os artistas podiam estudar a realidade projetada. Tratava-se de uma caixa portátil de 60 cm com o orifício de observação substituído pelo princípio de lente de fundo. A imagem sob o papel era traçada em um vidro no fundo.

principalmente com as referências sobre a etnologia destes grupos indígenas, confirmam as imagens retratadas.

Além de desenhos e pinturas, o diário de viagem revela como Florence retratou o indígena. As anotações do diário constam como fonte documental textual, as narrativas são sistematizadas e formam com a documentação iconográfica, um conjunto de relatos pormenorizados da expedição e que foi profundamente estudada pelo professor Boris Komissarov (1994), da Universidade de São Petersburgo. Nos diários estão presentes muitas ilustrações, mais esboços do que desenhos com tratamento finalizado em cores. Outras publicações também possuem reproduções deste pintor<sup>5</sup>. O Museu Paulista da Universidade de São Paulo, USP, no Serviço de Documentação Textual e Iconográfica possui algumas reproduções de Florence, mas que não serão utilizados nesta pesquisa por conter apenas um desenho da retratação indígena do grupo étnico Apicá. Os originais estão com os descendentes de Florence em Campinas, e como parte do acervo do Arquivo da Academia de Ciências de São Petesburgo, na Rússia. Meu acesso a parte deste material é possível através da digitalização feita em 2000 pela artista-plástica, tetraneta de Hércules Florence, Adriana Florence, residente em São Paulo, capital.

Compartilhei este projeto com Adriana em 2005, que desde o começo foi uma grande incentivadora desta pesquisa, fui enriquecida por sua paixão pela vida, pelos índios e pela arte. Adriana refez o caminho da expedição Langsdorff, por ocasião dos quinhentos anos do Brasil, pintando e registrando os lugares, paisagens e tribos indígenas. Desta viagem foi produzido um documentário de quarenta minutos, traduzido para vários países em co-produção da Discovery Channel e Petrobrás. Duas publicações foram lançadas, como livro de arte, uma de autoria da própria Adriana; e outra do projeto “Memória Cultural” da Petrobrás com edição limitada com 368 aquarelas e desenhos.

Pretendo buscar nas imagens três principais vertentes de observação: identidades somáticas, adornos e ornamentação do corpo, e sistemas de representação gráfica na cultura material. Para tanto, a tese de Hartmann fornece importantes diretrizes na

---

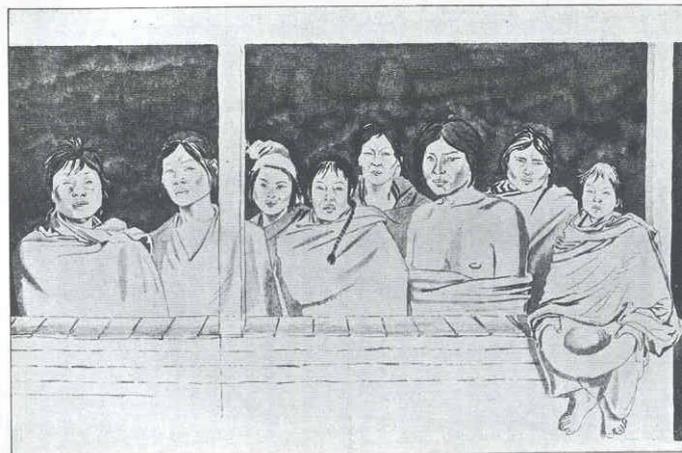
<sup>5</sup> COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo. *O Brasil de Hoje no Espelho do século XIX*. Artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.  
BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes: um lugar no universo*. São Paulo: Metalivros, 1994.  
FLORENCE, Adriana. *No Caminho da Expedição Langsdorff*. São Paulo: Editora Melhoramentos e Grifa Produções, 2000.  
MONTEIRO, Salvador & KAZ, Leonel (Ed.). *Expedição Langsdorff ao Brasil 1821-1829: aquarelas e desenhos de Florence*. Tradução Marcos Pinto Braga, Brian Hazlehurst, Peter Young. Rio de Janeiro: Alumbamento: Livroarte, 1988.

aproximação de tais fontes iconográficas. Primeiramente em relação ao artista: Hercules Florence é um viajante, e como tal está circunscrito num tempo curto para observação das populações indígenas, que se deve levar em conta. As condicionantes de suas escolhas foram em torno das ciências naturais, flora e fauna, e mesmo não sendo detentor de conhecimentos nas ciências sociais foi um grande observador do ser humano. Vários fatores colaboraram ou não para um ambiente propício à retratação por parte do pintor-viajante, mas gostaria de salientar o trecho de Cuiabá a Santarém, onde Florence foi acometido de febres, ficando debilitado para suas tarefas. Em seu diário, ele mesmo relata o seu péssimo estado que o impede de descrever em detalhes o encontro com os índios Mundurucú.

Com relação à obra do artista, Florence foi um homem do seu tempo, portador de um olhar europeu relatou suas experiências na expedição a partir de suas referências anteriores. E no contato interétnico teceu seus juízos de valor também a partir de sua cosmovisão, como no encontro com a tribo Guaná, Florence comenta:

“Não marcam a pele, nem mutilam o nariz, o lábio inferior ou as orelhas; não se pintam de urucu como tantas outras tribos. Se em épocas anteriores tiveram essas práticas singulares, já são por demais civilizados para nelas perseverarem” (FLORENCE, 1977:109).

Os Guaná fazem parte da família lingüística Aruák e deles descendem os Terena, Kinikinao, Echoaladi e Laiana, embora sejam conhecidos pelo público externo apenas como Terena (AZANHA, 2004:2). Predominantemente agricultores, os Guaná mantinham uma aliança baseada na troca recíproca e no comércio justo com outros grupos étnicos e com a sociedade brasileira. Hercules Florence relata também o desenvolvimento da tecelagem dos Guaná, produziam os chamados *panões* e comercializavam em diferentes localidades, entre elas Albuquerque, Miranda, Coimbra, Corumbá e Cuiabá (SILVA, 2001:35). As ilustrações de Florence são bastante claras no detalhamento destes *panões*. O pintor-viajante expressa surpresa ao conhecer o sistema de produção realizado pelas mulheres Guaná, “*são tramadas de um modo para mim desconhecido*” e que “*para concluir um panão, consomem seis ou mais dias*” (FLORENCE, 1977:106). Pelas descrições do diário de Florence os Guaná fabricavam os *panões* a partir do algodão por eles cultivados e eram particularmente bem acabados e resistentes.



Índios Guaná  
Fonte: Florence, 1977:107.

É bem provável que o desenho acima seja composto de esboços inéditos ou até representados separadamente em outras composições. A legenda indica ter sido um desenho executado em São Paulo, em 1830, além de corresponder aos índios Guaná. Fazem melhor documentação dos *panões*, vestimenta Guaná e produto de comercialização. Não há dados sobre o local da composição. O corte de cabelo é bem característico e no canto direito uma criança segura um chapéu nas mãos. Eles usariam também pelo relato de Florence, “calças e camisas de algodão grosseiro que se tece em Cuiabá, bem como em todo o interior do Brasil” (FLORENCE, 1977:108). Em seu diário, Langsdorff se referiu às viagens dos Guaná de Albuquerque para Cuiabá, para estabelecer trocas e em fluxo quinzenal, com suas próprias canoas, realizando paradas pelo caminho (SILVA, 1997:61).

A beleza das mulheres Guaná chamaria a atenção de Florence exatamente por aproximar-se dos padrões europeus, assim como no caso dos Guató, por quem o pintor-viajante nutriu especial apreço.

“Se não se chegam tanto ao tipo europeu como os Guató, não são, contudo, indiáticos puros a modo dos Caiapó ou Xamacoco, dos quais tive ocasião de ver alguns indivíduos. Sem a expressão traiçoeira e má dos Guaikurú, nem a ferocidade dos Botocudo e Bororo, talvez se pareçam com os Apiaká; em todo caso é tipo digno de atenção e que apresenta um contraste interessante com o das outras nações indígenas” (FLORENCE, 1977:108-109).

Como viajante e observador Florence buscava traduzir a cultura estrangeira, no caso dos indígenas, para os referenciais culturais que compartilhava. Nesta trajetória, a descrição é sempre de algo novo e na tentativa de organizá-lo no tempo e espaço

(FERNANDES, 2006:44), promovendo por vezes posturas ambíguas, próprias da experiência vivida no contato interétnico, momento de encontro de diferentes trajetórias e bagagens culturais distintas. Florence após enfatizar a beleza das mulheres Guaná questiona a prática da “prostituição” das mesmas ao se referir a *“mais completa devassidão, tanto mais quanto os próprios maridos, desconhecendo o que seja ciúme, as entregam a estranhos com a maior facilidade, mediante algum dinheiro ou peças de roupas”* (FLORENCE, 1977:109). Tal observação, porém não deve ser encarada por este prisma, pelo contrário, deve ser entendida no seu contexto social específico, pois as fontes históricas relatam, por exemplo, que a aliança entre os Guaná-Mbayá estavam alicerçadas no casamento: os chefes Guaná cediam mulheres da sua casta para casarem-se com os “maiorais” Mbayá (AZANHA, 2004:03). Já Langsdorff, em uma nota do seu diário, afirma que os homens Guaná só possuíam uma mulher e que um acordo para oferecimento dela só era possível com o consentimento da mulher (SILVA, 1997:34).

Por fim, fica evidente a necessidade de confrontação das fontes iconográficas com outras fontes e informações que forneçam suporte para as interpretações. A fonte imagética amplia a pesquisa do historiador, colabora nas incursões metodológicas e didáticas se encarada com a mesma postura crítica que a fonte verbal. O maior desafio atual tem sido o de organizar os dados etnográficos pesquisados, conferindo uma lógica ou ordem necessária para obter mais subsídios para a observação das fontes iconográficas, *“para interpretar a mensagem, é necessário familiarizar-se com os códigos culturais”* (BURKE, 2004:46).

## **Bibliografia:**

AZANHA, Gilberto. *As Terras Indígenas Terena no Mato Grosso do Sul*. Brasília, Centro de Trabalho Indigenista. Disponível em [www.trabalhoindigenista.org.br/Docs/terena\\_azanha.pdf](http://www.trabalhoindigenista.org.br/Docs/terena_azanha.pdf) visitado em 27/09/2006.

BELUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Editora MetaLivros e Editora Objetiva, 2000.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2004.

BRANDON, Sara. *Penas de Papel: um estudo comparativo da imagem indígena no Brasil e nos Estados Unidos*. Tese de Doutorado. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

COLLIER, John. *Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

COSTA, Maria de Fátima & DIENER, Pablo. *O Brasil de Hoje no Espelho do século XIX*. Aritstas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

EREMITES DE OLIVEIRA, Jorge. Da Pré-História à História Indígena: (re)pensando a arqueologia e os povos canoieiros do Pantanal. *Tese de Doutorado. Porto Alegre, PUCRS, 2002*.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. Estados de diferenças na literatura de viajantes: a leitura do outro. In: *Nas Fronteiras da Linguagem*. Leitura e produção de sentido. Londrina: Editorial Mídia, 2006.

FLORENCE, Hercules. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas: 1825 a 1829*. Trad. de A. d'E. Taunay, São Paulo, Cultrix/Edusp. 1977.

\_\_\_\_\_. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1929*. Trad. de A. d'E. Taunay, São Paulo, Melhoramentos. 1948.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: *A escrita da história*. Novas perspectivas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 1992.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GEERTZ, Clifford. *O saber local – novos ensaios em antropologia interpretativa*. 7 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais, morfologia e história*. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*. De Cristóvão Colombo a *Blade Runner* (1492-2019). Tradução Rosa Freire d'Águilar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HARTMANN, Thekla. *Contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros no século XIX*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1970.

KOMISSAROV, Boris. *Expedição Langsdorff: acervo e fontes históricas*. Trad. de Marcos Pinto Braga. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista. Brasília, Brasília: Edições Langsdorff, 1994.

KOSSOY, Boris. *Hercules Florence: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. Apresentação Francisco Alvares Machado, Vasconcellos Florence. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. Revista Brasileira de História. v. 23, n. 45, p.11-36. São Paulo, 2003.

MONTEIRO, Salvador & KAZ, Leonel (Ed.). *Expedição Langsdorff ao Brasil, 1821-1829*. Rio de Janeiro, Alumbramento/Livroarte, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. *Fontes audiovisuais. A História depois do papel*. In: Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2005.

NEIVA, Eduardo. *Imagem, História e Semiótica*. In: Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material. Nova Série. Nº 1. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. Imagem e representação do índio no século XIX. In: *Índios no Brasil*. Brasília, MEC, 1994.

RIBEIRO, Berta G. *Suma etnológica brasileira*. Edição atualizada do Handbook of South American Indians. Arte Índia. 2 ed. Petrópolis, Vozes/FINEP, v. 3, 1987.

SANTAELLA, Lucia. NÖRTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.

SILVA, Danuzio Gil Bernadino (Org.). *Os diários de Langsdorff*. Vol. III. Mato Grosso e Amazônia, 21 de novembro de 1826 a 20 de maio de 1828. Trad. Márcia Lyra Nascimento Egg e outros. Campinas: Associação Internacional dos Estudos de Langsdorff. Rio de Janeiro: Fiocruz. 1997.

SILVA, Verone Cristina. *Missão, aldeamento e cidade: os Guanás entre Albuquerque e Cuiabá*. Dissertação de Mestrado. Cuiabá: Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Mato Grosso, 2001.

Artigo recebido em: 30/04/07.

Artigo aprovado em: 23/05/07.