

Representações do índio na arte brasileira do século XIX

(in english, p. 136)

MARIA DO CARMO COUTO DA SILVA

Doutoranda em História da Arte, IFCH/UNICAMP

RESUMO Este artigo enfoca algumas obras de temática indianista realizadas no Brasil no século XIX e em especial a produção do escultor Rodolfo Bernardelli (Guadalajara, México, 1852 – Rio de Janeiro, RJ, 1931). Procurei compreender o sentido dessas obras na cultura visual do período e ao longo da trajetória do artista, investigando o possível diálogo com a escultura e a pintura contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE Escultura, pintura, Brasil, século XIX, Rodolfo Bernardelli, indianismo.

ABSTRACT This essay addresses some works within the Indianist theme, made in Brazil in the 19th century, specially the works of the sculptor Rodolfo Bernardelli (Guadalajara, Mexico, 1852 – Rio de Janeiro, Brazil, 1931). I have attempted to understand the meaning of these pieces within the period's visual cultural background and within the artist's long trajectory, researching a plausible dialogue between international contemporary sculpture and painting.

KEYWORDS Sculpture, Painting, Brazil, 19th century, Rodolfo Bernardelli, Indianist theme.

Este artigo teve como ponto de partida pesquisa realizada em meu mestrado no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, concluído em 2005, sobre a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli (Guadalajara, México, 1852 – Rio de Janeiro, RJ, 1931).¹ A temática indianista está presente em obras de juventude de Bernardelli, realizadas nos anos 1870, e é retomada em diferentes momentos de sua produção. Nesse texto, procurei compreender o sentido dessas obras ao longo da trajetória do artista e investigar as possíveis relações com a escultura contemporânea.

Rodolfo Bernardelli iniciou sua trajetória na década de 1870, como aluno da Academia Imperial de Belas Artes – AIBA, no Rio de Janeiro. Nesse período, executou suas primeiras esculturas de temática indianista: *Saudades da tribo* (1874) [Fig. 1], um índio em repouso, e *À espreita* (1875), um índio em atividade de pesca. As duas obras se perderam.² Celita Vaccani, aluna do artista em princípios do século XX, relata que ele, já idoso, descrevia *Saudades da tribo* como uma “figura de índio que fizera, civilizado, de calções e peito nu, onde se via uma pequena cruz, presa a uma corrente, o qual, pensativo, parara o trabalho, segurando o machado, para olhar saudoso o horizonte”.³ Sobre essa obra, foi possível encontrar uma ilustração e um amplo comentário relativo a sua apresentação na 23ª Exposição Geral de Belas Artes, assinado por Giuseppe Diavolino (provável pseudônimo de jornalista ou crítico), publicados no *Mephistopheles* em 1875:

Ahi está aberta a exposição dos trabalhos [anuais] dos alumnos da academia de bellas artes.

É abundante desta vez, pelo menos na quantidade. Onde ella é minguada é na estatuária; e no entanto é exactamente ahi que [se] encontra o melhor trabalho.

Íamos quasi dizendo: o unico.

Oh! não se offendam os autores dos demais. Sabemos perfeitamente que não satisfaz [ilegível] ás exigencias da critica severa o trabalho que mencionamos com preferencia; mas os outros satisfazem menos. É, portanto, aquelle o principal.

É uma estatua de tamanho natural.

Esta só, mas é uma composição, representa uma idéa, conta uma historia, exprime um poema inteiro aquella figura solitaria.⁴

O autor passa então a descrever a escultura:

É um índio; tem concluído a tarefa; sentado em uma pedra, repousa os membros fatigados, empunha ainda o alvião, e lembra-se da patria, e tem saudades da sua tribo, donde o afastou a cathechese para admittil-o á communhão dos homens civilizados: o trabalho!⁵

O tema dessa obra é colocado pelo autor em contraposição às bases fundadoras da colonização no Brasil: a catequese e o trabalho, como formas de civilização. Em seguida, ele aborda o aspecto formal da escultura, ressaltando a fidelidade do artista ao tipo apresentado, com as características da raça, mas “sem mesquinhez que prejudique a grandeza do assunto, *sem exageração que o torne absurdo*”.⁶ O autor não menciona, porém, o crucifixo ao pescoço do índio, o que poderia nos levar a pensar em um equívoco por parte de Bernardelli, já que a cruz consta em uma obra posterior, a *Paraguaçu* (1908). De acordo com descrição feita por Diavolino, em *Saudades da tribo* Bernardelli possivelmente atestava maior afinidade no tratamento da figura com obras contemporâneas de Almeida Reis (1838-1889), como a *Paraíba* (1866) ou as figuras de índios do *Monumento a D. Pedro I*, de Louis Rochet (1813-1878), do que com esculturas de Francisco Manoel Chaves Pinheiro (1822-1884), seu mestre na AIBA, mesmo naquelas em que o escultor fugia do convencional, como no grupo *Ubirajara* (s.d.), do acervo do Museu da República, no Rio de Janeiro.

Com *Saudades da tribo* Rodolfo Bernardelli se revela um artista inovador, que não segue à risca as convenções estabelecidas. Seu personagem é um indígena aculturado, que sente saudades da vida na floresta e parece não haver se adaptado completamente à civilização. Essa imagem se contrapõe à do indígena soberano das selvas, de Rochet, mas também àquela em que porta os símbolos imperiais, como na obra de Chaves Pinheiro. O índio de Bernardelli, representado em momento de repouso, volta-se para seu drama individual: a saudade da cultura de seus ancestrais.

Bernardelli retomou o tema indianista em outra obra, realizada meses depois: *À espreita* (1875) ou *Um índio surpreendido por um réptil*,⁷ como se refere a ela o crítico Julio Huelva,⁸ em um artigo da *Gazeta de Notícias* de 1875. Para Huelva, nesse trabalho o artista foi muito

feliz, conseguindo aliar na expressão do personagem dois sentimentos opostos, o medo e a coragem.⁹ O índio em atividade de pescar, surpreendido por um animal, deveria provavelmente ter estampado em seu rosto o susto gerado por tal situação. Bernardelli criou novamente um indígena humanizado, uma figura dotada de grande expressividade, que se distanciava das criações oficiais daquele período.

No texto citado Huelva comenta que a obra de Bernardelli constitui uma individualidade, diferenciando-se das realizações de escultores como Canova (1757-1822), James Pradier (1790-1852) e Jouffroy François (1806-1882) justamente por conservar “virgem a poesia de nossas maravilhosas florestas” e por conhecer “por modelos, não só as estatuas da velha escola grega, mas as formas elásticas e robustas dos selvagens que ainda povoam parte do nosso solo”.¹⁰ Para o crítico o tema indianista propõe uma nova forma de representação, que difere da tradição clássica.

Em 1876, Bernardelli foi premiado com medalha de bronze na Exposição Internacional da Filadélfia, por *Sandades da tribo* e *À espreita*.¹¹

Para Alfredo Bosi, a partir dos anos 1870, o conservadorismo das oligarquias imperiais viu-se desafiado por uma corrente progressista, defensora da indústria e do trabalho livre e desejosa de equiparar o Brasil aos grandes centros capitalistas, e para a qual “o mito do bom selvagem não tinha muito que dizer. Era um símbolo de outros tempos, forjado pela cultura da Independência, e que só poderia sobreviver como assunto de retórica escolar”.¹² Nesse sentido, esses primeiros trabalhos de Bernardelli estariam em sintonia com o novo cenário. Neles, o artista alterou a imagem convencional do indígena, que não é mais representado heroicamente, como um símbolo do Brasil. Por outro lado, essas modificações são sutis. Seu caráter renovador não chegou a ser discutido sequer pela crítica especializada, que se mostrou mais interessada em comentar a qualidade técnica das obras.

A *Faceira*

Em 1877, tendo recebido o prêmio de viagem ao exterior da AIBA, Rodolfo Bernardelli viajou para a Europa, a fim de se aperfeiçoar em Roma. Naquela cidade produziu alguns de seus principais trabalhos de

temática religiosa, como *Fabiola* (1878), *Santo Estevão* (1879) e *Cristo e a mulher adúltera* (1881-1884).

Já a escultura *Faceira* [Fig. 2], de tema indianista, foi realizada em 1880.¹³ A obra é comentada em parecer da Seção de Escultura da AIBA de 1882, referente aos envios do pensionista, assinado por Chaves Pinheiro e João Maximiano Mafra:

Esta estátua de grandeza natural é uma belíssima figura de mulher lúbrica e provocante da raça americana. O movimento é gracioso, as proporções foram bem observadas, o modelado executado com saber. *Pertencendo, pelo assunto, esta estátua a Escultura de gênero, é tolerável a Escola realista em que tem continuado o pensionista*, entretanto, se o talento peregrino que a concebeu, e executou com tanta galhardia, se tivesse conservado na Escola idealista, poderia ter produzido um primor d’arte.¹⁴

Como é possível notar a partir do Parecer oficial, a *Faceira* é a obra mais elogiada pelos professores da Academia. Entretanto, apesar da sua ousada execução formal, em vertente realista, a sua boa aceitação se deveu ao fato de ter sido considerada uma escultura de gênero, em que eram permitidas maiores inovações.

Naquele mesmo ano Rodolfo Bernardelli havia pedido a Francisco Villaça informações sobre a personagem Moema. O amigo então lhe enviara o livro *Cararamuru* (1781), de Santa Rita Durão, comentando que:

é um livro raríssimo, e, além disso, pode servir-te muito, dele foram tirados os quadros da Primeira Missa, Desterrados e Moema, e ainda ultimamente serviu de assunto ao Sr. Taunay (filho) para compor um poemeto que remeteu a Carlos Gomes para escrever uma ópera brasileira; quanto aos jornais ilustrados que me pedes e à História do Brasil, remeter-te-hei por outro correio.¹⁵

Bernardelli estaria procurando provavelmente algum tema relacionado à História do Brasil para uma futura composição, mas não realizou naquele ano uma obra cujo tema fosse a Moema. Para a *Faceira*, fez estudos em papel e um em argila (que pertence ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo),¹⁶ a fim de definir a posição do corpo da mulher, atribuindo-lhe um caráter sinuoso e provocativo.¹⁷

Em 1884, quando a *Faceira* foi apresentada na 26ª Exposição Geral de Belas Artes, a crítica de arte ressaltou especialmente a sensualidade da figura, como é possível notar em texto de Nimil, na *Gazeta da Tarde*, de 24 de agosto de 1884:

Aquela mulher de contornos opulentos e seductores, de seios redondos e grandes, de olhar lascivo e desafiante, com o corpo arqueado sobre um tronco a pedir adorações, a provocar sensualidades que se casem com a sensualidade que de seu corpo dimana: aquella mulher índia, em plena nudez, deixando ver a descoberto as mil bellezas, os mil segredos que ella não teme desvendar, provoca do visitante todas as atenções.¹⁸

Gonzaga Duque comenta principalmente o fato de que a figura da índia na *Faceira* não apresenta características étnicas.¹⁹ Além disso, para ele, os seus cabelos estão presos em um penteado caprichoso demais para a representação de uma índia, os pés deveriam ser espalmados pelas caminhadas contínuas e pelo exercício de subir em árvores, as mãos deveriam ser descuidadas, e os músculos rijos pelas atividades desenvolvidas, e tudo isso, no entanto, não foi realizado pelo artista. Da mesma forma, para o autor, Bernardelli, além de romper com uma representação coerente com o tipo físico do indígena, cria uma mulher excessivamente adornada, uma figura caricatural.

Gonzaga Duque descreve a *Faceira* da seguinte maneira:

De mais, a estrutura da “Faceira” é flácida. Há no seu corpo molezas de uma carne já cansada pelas noites febris do deboche; existe em seu sorriso a untura do carmim e a palidez da perversidade; seus olhos miúdos têm o brilho tentador da lascívia, e a posição em que está, apoiada com ambas as mãos em um cepo de árvore que lhe fica às costas, empinando todo o tronco, faz lembrar mulheres experientes em seduções e que estudam ao espelho atitudes provocadoras.²⁰

As considerações do crítico levam a entender a *Faceira* como a representação de uma prostituta, e são muito próximas às considerações da crítica francesa quando ocorreu a polêmica acerca do grupo *A dança*

(1867), de Carpeaux. As imagens femininas criadas pelo escultor francês, quando apresentadas ao público, causaram grande polêmica e foram igualmente condenadas por seus corpos flácidos e lascivos, e associadas à imagem de mulheres vulgares.²¹

Celita Vaccani percebe nessa escultura, entre as obras de Bernardelli desse período, aquela em que mais se percebe a referência à arte francesa, em especial à obra de Carpeaux, “quer na graça e encanto da figura, quer no seu modelado e expressão intensa do olhar”.²² Os corpos naturalísticos e a expressão do rosto das mulheres de Carpeaux podem ter servido de referência a Bernardelli, que pretendeu provavelmente apresentar uma mulher comum e não uma Vênus. Entretanto, os escritos de Gonzaga Duque se diferenciam muito da crítica brasileira daqueles anos, que considerou essa escultura apenas como a representação de uma figura sensual, conforme foi possível concluir a partir da pesquisa realizada.

Em meu entender, a *Faceira* pode ser considerada uma imagem que simboliza a nação brasileira, mas estava, sem dúvida, mais próxima das representações do Brasil nos periódicos humorísticos da época, em que um índio de cocar e saio de penas é colocado em situações extravagantes e até mesmo ridículas, em um contexto de crítica à situação política contemporânea, como, por exemplo, nos desenhos da *Revista Ilustrada*, de Angelo Agostini.

Moema, Iracema e o Guarani

Moema (1895) [Fig. 3] é uma escultura em tamanho natural, feita cinco anos depois que Rodolfo Bernardelli assume a direção da Escola Nacional de Belas Artes. A escultura, pelo tema, remete à tela muito conhecida de Victor Meirelles (1832-1903), *Moema* (1866). Em 1859, Pedro Américo (1843-1905) havia feito também um esboço sobre o tema, em que o corpo da índia morta chega à praia, mas se encontra ainda parcialmente mergulhado na água.

Para Luciano Migliaccio, a escultura de Bernardelli se diferencia por sua composição formal em que a figura da Moema, em tamanho natural, está disposta horizontalmente na base, à maneira de um relevo.²³ Dessa forma, o artista dá um novo tratamento à obra, que a afasta da concepção de uma frisa, e solicita do espectador novas maneiras de olhar.

Há nesse trabalho o contraste entre a representação realista de certas partes do corpo da índia que submergem das águas e a indefinição de outras, que estão imersas e se misturam com água. Essa maneira de trabalhar a escultura faz lembrar o contato do artista com a escultura italiana contemporânea, em especial com alguns trabalhos de Vincenzo Gemito (1852-1929).

Em relação ao tema da obra, acredito que o escultor, além da leitura essencial do livro *Caramuru* de Santa Rita Durão, possa ter se inspirado também em um poema de Luís Guimarães. Bernardelli estreitou a amizade com aquele escritor em Roma, entre 1873 e 1880, período em que esse exercia funções diplomáticas naquela cidade e publicava seu livro *Sonetos e rimas* (1880). A escolha do momento a ser representado pode ter surgido ao artista a partir do poema *A voz de Moema*, que se inicia com uma citação de um dos trechos mais famosos do *Caramuru*: “Ah Diogo cruel!’ disse com mágoa. E sem mais vista ser sorveu-se n’água”.²⁴ Nessa obra é possível notar que Bernardelli preferiu recorrer ao momento em que o corpo da índia afogada ainda não chegou completamente à praia, dando dessa forma grande intensidade dramática à cena.²⁵

Já o *Guarani* [Fig. 4], realizado para o *Monumento a José de Alencar*, inaugurado em 1897, segundo Vaccani, era a obra em baixo-relevo que mais agradava ao artista.²⁶ No trabalho, em que representou os Aimorés reunidos contra Peri, Bernardelli criou algumas figuras com acentuado relevo e dispôs os personagens em planos diversos, sugerindo assim diferentes profundidades na composição. Os índios armados com tacapes, ou ainda, agachados ao pé de uma fogueira, revelam em sua expressão e atitude um caráter de agressividade. Tal imagem que se contrapõe à delicadeza do corpo

e do gesto de Iracema, representada em outro relevo do mesmo monumento [Fig. 5].

Bernardelli explora nesses trabalhos os conceitos de selvageria e de aceitação do colonizador português, inspirado por personagens da literatura brasileira.

Paraguaçu

Bernardelli retoma a representação do índio na primeira década do século XX, com a estatueta *Paraguaçu* (1908) [Fig. 6], do acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Como nota Migliaccio, se a *Moema* representa um personagem excluído da formação do país, em *Paraguaçu* vê-se o selvagem adaptado à civilização, que irá dar continuidade ao processo histórico do país.²⁷

A estatueta, que integra um grupo de figuras femininas em pequeno formato realizadas pelo artista em diferentes momentos de sua trajetória, não é um dos seus trabalhos mais conhecidos. Nele, Bernardelli representa a índia colonizada, personagem do livro de Santa Rita Durão, que segura com naturalidade uma espingarda, a arma que Caramuru utilizou para surpreender os selvagens. Mas, a meu ver, a figura da *Paraguaçu* parece expressar certa tristeza, apesar de sua atitude decidida. Talvez nessa fase o artista, maduro, estivesse repensando as imagens que criara anteriormente.

Concluindo, neste artigo procurei apontar alguns aspectos da representação do índio na arte brasileira do século XIX, em especial na obra de Rodolfo Bernardelli, procurando demonstrar como esse escultor se revelou inovador ao longo de sua trajetória ao criar imagens que dialogam com as convenções da escultura e da pintura de sua época, tanto pela abordagem escolhida como por sua execução formal.

¹SILVA, Maria do Carmo Couto. *A obra* Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Orientação – Prof. Dr. Luciano Migliaccio. Campinas, 2005, 271p.

² A última delas teria sido quebrada conforme as informações de uma carta do pintor Francisco Villaça a Bernardelli. Cf. CARTA de Francisco Villaça a Rodolfo Bernardelli. Rio de Janeiro, 01 dez. 1877. Arquivo Histórico do Museu Nacional

de Belas Artes/Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 128.

³ VACCANI, Celita. *Rodolpho Bernardelli*. Rio de Janeiro: s.ed., 1949, p.55.

⁴ DIAVOLINO, Giuseppe. *Bellas Artes. Mephistopheles*. Rio de Janeiro, ano 1, n.32, p.6, jan. 1875.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem. Grifo meu.

- ⁷O trabalho também é mencionado com o mesmo título em um artigo do *Jornal do Commercio*. Cf. ACADEMIA de Bellas Artes (exposição). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 58, n.106, p.1, 17 abr. 1879. Para Celita Vaccani, essa obra deveria ser igualmente a figura de um índio vigilante de seus domínios. Porém o título dado pela imprensa esclarece que na verdade o índio é surpreendido pelo animal, que deveria estar à espreita. Cf. VACCANI, Op. cit., p.55.
- ⁸Pseudônimo de Alfredo Camarate (1840-1904). Jornalista, crítico e arquiteto. Veio ao Brasil em 1872. Cf. *ENCICLOPÉDIA da literatura brasileira*. Direção de Afrânio Coutinho; J. Galante de Sousa. São Paulo: Global Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL; Academia Brasileira de Letras, 2001.
- ⁹HUELVA, Julio. Bellas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 1, n.12, 13 ago. 1875. Folhetim da Gazeta de Notícias, p.1.
- ¹⁰Ibidem.
- ¹¹Cf. DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos).p.251. Ressaltamos que o certificado não apresenta o título das obras premiadas. Os critérios para o julgamento foram: excelência artística e figura. Cf. Certificado de participação na *International Exhibition Philadelphia*, Filadélfia, 1876. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes – Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 645.
- ¹²BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.246-7.
- ¹³A obra original consta da coleção do Museu Nacional de Belas Artes e uma cópia em bronze integra o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- ¹⁴Ibidem. Grifo meu.
- ¹⁵CARTA de Francisco Villaça a Rodolfo Bernardelli, Rio de Janeiro, 14 jul. 1877. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 97.
- ¹⁶Esse estudo em argila destaca-se pelo caráter extremamente realista com que o artista representou o corpo da mulher, bastante ousado para a época.
- ¹⁷Uma fotografia de época poderia nos levar a pensar sobre a idéia de Rodolfo Bernardelli, com essa obra, pretender realizar uma espécie de provocação aos professores mais conservadores da Academia. Na foto, sem data, publicada em livro de Celita Vaccani, Henrique Bernardelli, caracterizado de frade e portando um livro nas mãos, contempla o esboço da *Faceira*, ainda em barro. Ver em VACCANI, Op.cit., p.80. Tal imagem remete a uma frase publicada em um texto de crítica da época: “S. Antônio, o casto, não resistiria á Faceira?”. (Cf. NIMIL. Nas Bellas-Artes. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, ano 5, n.199, 27 ago. 1884. p.2). É preciso ressaltar que Henrique em sua estada na Itália fez também a *Messalina* (1880), composição em que a figura feminina atesta grande caráter erótico, embora dentro das convenções de um tema de história.
- ¹⁸NIMIL. Nas Bellas-Artes. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, ano 5, n.199, 27 ago. 1884. p.2.
- ¹⁹DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos), p.252.
- ²⁰DUQUE, Op.cit., p.253.
- ²¹*A dança* fora encomendada por um velho amigo de Carpeaux, o arquiteto Garnier, concebida para integrar, com outros grupos escultóricos, a decoração da Ópera de Paris. A crítica mais conservadora viu nessa obra uma grande ausência de decoro, a começar pelo movimento da dança, que relacionou ao do *can-can*. Dessa forma, aquelas mulheres não representavam bacantes, mas pessoas do povo que dançavam em frenesi causado pela bebida. Seus corpos tinham a aparência de “usados, moles, flácidos e pesados”. Cf. WAGNER, Anne M. *Jean-Baptiste Carpeaux: sculptor of the Second Empire*. New Haven: Yale University Press, 1990, p.237.
- ²²VACCANI, Op.cit., p.79.
- ²³Cf. MIGLIACCIO, Luciano. *Moema – Rodolfo Bernardelli*. Palestra proferida na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 22 mai. 2003.
- ²⁴Poema integrante da série Primeira Parte. In: GUIMARÃES JÚNIOR, Luiz. Sonetos e rimas: lírica. Pref. Fialho D’Almeida. 3.ed. Lisboa: Liv. Clássica Ed. de A. M. Teixeira, 1914. Disponível em www.itaucultural.org.br. Acesso em: 25.03.2004.
- ²⁵A idéia da imersão parcial do corpo de Moema na água pode ter sido inspirada na pintura de Pedro Américo. Na escultura de Bernardelli, a maneira como o artista modelou o corpo da mulher e as ondas do mar, enfatizando as modulações da luz, nos leva a estabelecer certa relação com a cena noturna construída por Américo. Remete ainda a imagem evocada no poema de Guimarães, que provavelmente conhecia o quadro de Pedro Américo, já que escrevera uma biografia do pintor em 1872.
- ²⁶VACCANI, Op.cit., p.79.
- ²⁷MIGLIACCIO, 2003.



1



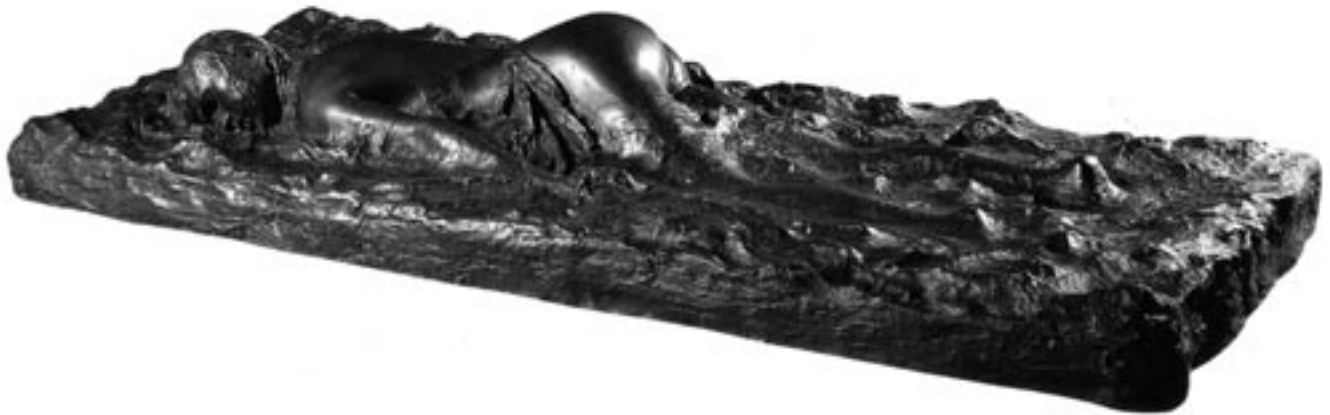
2

1 Desenho da escultura *Saudades da Tribo*, 1874

2 Rodolfo Bernardelli. *Faveira*, 1880

3 Rodolfo Bernardelli. *Moema*, 1895

4 Rodolfo Bernardelli. *Guarani*, 1897



3

4





5

5 Rodolfo Bernardelli. *Iracema*, 1897

6 Rodolfo Bernardelli. *Paraguáçu*, 1908



6