

Aldo Beck: a narrativa visual de uma cidade e sensibilidade moderna

Sandra Makowiecky¹

Resumo: A cidade de Florianópolis na década de 50 sentiu os ares da modernidade e ainda demonstrava um caráter pouco afeito às inovações. Por outro lado, dentro desse processo que reivindica a inserção da cidade na onda da modernização que percorre todo o país, aparece outro discurso que vai marcar a peculiaridade da cidade e de sua formação cultural, social e histórica, presente nas obras de artistas e intelectuais. Ao prestarmos mais atenção a uma história das sensibilidades, destacamos as obras de Aldo Beck, um pesquisador da história. Vemos no artista uma tradição de narrador visual da cidade, aquele que sonha com o que ela já foi, conta as suas pregas e rugas enquanto elas não morrem, e assim, salva-as do esquecimento. O quanto isto tem de moderno, é o que nos propomos a avaliar neste trabalho.

Palavras – chave: Florianópolis, Aldo Beck, narrativa visual.

Abstract: The city of Florianópolis, in the decade of the 50's, felt the modernity's air but still showed a few affective characters towards innovations. By the other side, in this process that demands the city's insertion in the modernization wave that travels all country, appears another speech which will mark the city's peculiarity and cultural, social and historical formation, present in the works of artists and intellectuals. In paying attention to a history of sensibilities, we point out the works of Aldo Beck, a history researcher. We see in the artist a tradition of visual narrator of the city, the one who dreams with what it once was, counts his folds and wrinkles while they don't die, therefore, save them from forgetting. How much this has of modernity, it is what we propose to evaluate in this work.

Keywords: Florianópolis; Aldo Beck; visual narrative.

Nas primeiras décadas do século XX, o projeto da modernidade privilegiou o futuro e propiciou táticas radicais de ruptura com a tradição. Como consequência dessas rupturas, as artes visuais se sentiram liberadas das suas ligações mais profundas com o mundo. O caráter específico da linguagem artística, elaborada segundo suas próprias leis, diz ainda que a arte só tem sentido quando é necessário para representar alguma coisa não representável de outro modo, justificando a arte abstrata que irá se desenvolver no século XX.

A *mimesis* já não atrai mais o novo homem que surge no século XX, que não se atém aos valores convencionais. Temos um homem deslumbrado face às novas conquistas, ao universo que se alarga e aos horizontes que se ampliam. A arte passa a ser tão inovadora quanto às concepções surgidas nos mais variados campos da atividade humana do século XIX que espira e do século XX que desponta (RAFAELLI e MAKOWIECKY, 2000).

¹ Professora Doutora - Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC - Centro de Artes. Pesquisa sobre Academicismo e Modernismo em Santa Catarina- financiado pelo PAP- UDESC e CNPq.

As obras do século XX nem sempre podem, nem querem descrever, narrar, ensinar. A adequação ao mundo externo tornou-se a adequação à verdade do sujeito. A questão moderna não é mais imitar o visível, mas de tornar visível, como indicou Paul Klee. O discurso da arte não remete mais ao mundo sensível; ele reformula, refaz, não imita mais: apenas cria, inventa, segue a imaginação ancorada na subjetividade e individualismo extremos, criando um mundo de formas e cores, desvinculado do mundo existente.

A autonomia da arte, proclamada como um ideal desde o século XVIII, aspirava não só a abstração formal, mas, sobretudo, a um distanciamento estetizado entre o objeto e sua representação. A partir dessa situação, algumas das vanguardas do século XX aspiraram a criar para a arte um espaço asséptico no qual não haveria, quase, lugar para narrativas.

A partir do final dos anos 80, é possível detectar, junto com o esgotamento desse paradigma, um de seus produtos residuais: a incapacidade da arte contemporânea em atender às demandas de uma sociedade que lhe exigia, com urgência, estratégias para testemunhar os fatos do passado recente. Para interrogar as imagens da arte a partir dessa falha mnésica, a agenda do século XXI impõe uma volta ao passado, no intento de se aproximar novamente do real. Questionar essa fratura poderá nos permitir discriminar entre o mediato e o imediato, entre a experiência vivida e o experimentado em termos de linguagem e recupera, para o campo da arte, os restos de uma tradição reprimida (MELENDI, 2006: 228).

As narrativas têm a característica de descrever um percurso no tempo; seu plano, para não falar de seu título, é principalmente cronológico. No mínimo, partem de um primeiro elemento para chegarem a um segundo elemento mais tardio e explicam como se faz a passagem do primeiro para chegarem a um segundo; por outras palavras, é necessário e basta, para haver uma narrativa, que haja dois acontecimentos, ou situações, por ordem no tempo. Estes traços formais são suficientes para definir a narrativa. A narrativa pode abranger períodos de tempo bastante diferenciados, implica uma dimensão cronológica, mas adapta-se a qualquer cronologia. Ela não é necessariamente linear e presta-se a mudanças, implicando naturalmente uma busca das causas e das intenções: no entanto, não é a única forma de exposição histórica. O resto é consequência disso. A história é narrativa de acontecimentos verdadeiros. Independentemente de ser uma narrativa, um quadro ou uma forma mista, a história é um texto acabado, um elemento recortado arbitrariamente no conjunto indefinido do *continuum* ilimitado da história (PROST, A., 2008).

Por ser de saída, uma narrativa, ela não leva a reviver as situações, aliás, o mesmo ocorre com o romance; a experiência vivida tal como surge das mãos do historiador não é a dos atores; trata-se de uma narração, o que permite eliminar falsos problemas. A exemplo do romance, a história procede a uma escolha, simplifica, organiza, resume um século em uma página e essa síntese da narrativa é tão espontânea quanto a de nossa memória quando evocamos os anos que acabamos de viver [...] a história é filha da memória (VEYNE, 1971:14-15).

Aldo Beck nos deixou narrativas visuais de uma cidade e nos dá um texto acabado, um elemento recortado arbitrariamente em um conjunto de imagens que são fruto de uma escolha que o artista simplifica e organiza, de forma subjetiva, em uma época em que a modernidade se define por um vasto processo de subjetivação do mundo, colocando o espaço imaginário como local de comunicação entre o artista e o espectador. O que define o mundo imaginário como universo é a atitude da consciência frente à realidade e a consciência é a motivadora de interpretações ou transformações do real (MEIRA, J. 1999).

Neste início de milênio, um desejo de memória impregna nossa cultura através de presenças e ausências, de recordações e esquecimentos, que se articulam através de uma relação sincrética entre documentos falsos e simulacros verdadeiros. Essa memória toma corpo e se reconhece na fascinação por aquilo que é visto, vivido ou experimentado em retardo-, a nutre intelectual e sensitivamente, nos diz Melendi (2006).

A abstração subsistiu nos anos 20, 30 e 40, dominada pela intuitiva e cuidadosa abstração “clássica” de homens como Mondrian e Kandinsky. Entretanto, mesmo abstratas, são visíveis. Para Merleau Ponty (1971), seja qual for a civilização em que nasceu, sejam quais forem as crenças, os motivos, os pensamentos, as cerimônias de que se cerque, e mesmo quando aparece fadada a outra coisa, desde Lascaux até hoje, pura ou impura, figurativa ou não, a pintura jamais celebra outro enigma a não ser o da visibilidade. O mundo do pintor é o mundo visível, um mundo quase louco, pois é completo sendo, entretanto, meramente parcial. A pintura desperta e eleva à sua última potência um delírio que é a própria visão, já que ver é ter a distância e que a pintura estende essa bizarra posse a todos os aspectos do Ser, que de alguma maneira devem fazer-se visíveis para entrar nela. Enquanto pinta, o pintor, qualquer que seja pratica uma teoria mágica da visão. Ele tem que admitir que as coisas entram nele ou que, o espírito sai pelos olhos para ir passear pelas coisas, visto que cessa de ajustar a elas sua vidência. Nada é mudado se ele não pinta apoiado no motivo: em todo caso, pinta porque viu, porque, ao menos uma vez, gravou nele as cifras do visível. Em grande parte, essas idéias dão embasamento filosófico ao abstracionismo desta época.

No Brasil, com Juscelino Kubitschek, em 1955, o país inicia uma fase de grande desenvolvimento econômico. Em termos de Brasil, a Segunda Guerra Mundial teve conseqüências evidentes no campo cultural. Muitos europeus vieram para cá, fugindo dos conflitos, o que marcou a produção artística brasileira. A arte que surge então se destina a um público de elite e abre espaço para novas experiências, procurando romper com as barreiras do tradicionalismo, dos temas folclóricos e regionais.

A cidade de Florianópolis na década de 50 sentiu os ares da modernidade que assolava o Estado e o País. Por outro lado, dentro desse processo que reivindica a inserção da cidade na onda da modernização que percorre todo o país, aparece outro discurso que vai marcar a peculiaridade da cidade e de sua formação cultural, social e histórica, presente nas obras de artistas e intelectuais.

Em Florianópolis, onde a movimentação modernista está ocorrendo nas décadas de 40 e 50, não existe nenhuma instituição de ensino, nem acadêmica e nem moderna. Ao contrário do Rio de Janeiro, onde houve um embate entre acadêmicos e modernos, aqui, os artistas que lutaram por padrões modernos nas artes plásticas não precisaram se opor a um sistema educacional. Havia em Florianópolis nessa época uma pequena parcela da população formada por intelectuais, que se preocupava com a modernidade.

Luciane Lehmkul (1996) escreve sobre esse período e cita dois antecedentes que merecem destaque: o Grupo Sul, impulsionando a criação do CAM - Círculo de Arte Moderna, com a intenção de “sacudir o gosto do público e o espírito tradicionalista burguês”.

Estes artistas buscavam estabelecer os contornos de uma imagem local, tal como fizeram os modernistas de 22, buscando uma imagem brasileira. Ao eleger estes artistas, eles tiraram o foco de Victor Meirelles e a idéia de construção de um Brasil, baseada em grandes personagens e fatos históricos, símbolo máximo da arte acadêmica que neste momento, não interessava aos jovens artistas.

A comissão julgadora do primeiro salão do Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis – GAPF- reuniu-se em 4 de fevereiro de 1958 e premiou os seguintes trabalhos: “Barco encalhado” de Hugo Mund Jr., “Vento Sul com chuva” de Hassis e “Vendedor de camarão”, de Aldo Nunes, além de outras menções honrosas. Os três trabalhos premiados abordavam temas da vida cotidiana, mas longe das bucólicas paisagens e das ruas elegantes da cidade repleta de transeuntes refinado, a que o público estava acostumado. Estas imagens traziam cenas de trabalho, de sofrimento, de improviso, de banalidades, que fazem parte da vida do cidadão comum. Para Lehmkul (1996), o olhar destes artistas está voltado para a ilha, seus lugares, seus personagens e suas ações.

Parece ser esta a cara moderna em Florianópolis. Voltar-se para a sua vida, o seu dia a dia. Falar de temas tão corriqueiros como o vento sul que incomoda tanta gente e que por estar tão incorporado ao cotidiano já não é percebido como elemento diferenciador da vida na cidade e do seu povo. Mas, os artistas modernos empenharam as suas sensibilidades na valorização desses aspectos simples, populares, óbvios até. E procuraram transformar a vida em arte para poder tocar com a arte a vida das pessoas comuns (LEHMKUL, 1996:104).

Disse Aldo Beck, que não fazia parte do que se convencionou chamar de modernistas: “meu trabalho é extremamente fiel, eu não fico inventando detalhes... realmente eu retrato a parte física da cidade como ela é ou foi” (1986).² Aldo Beck nasceu em Florianópolis em 1919 e morreu em 1999. Era desenhista técnico, que gostava de fixar em telas ou no papel, as figuras do cotidiano ou idealizações de sua mente, como quando disse em entrevista realizada em 1986: “inclusive até hoje quando pinto o Mercado público o faço em versão com o mar e tudo” (BECK, 1986).

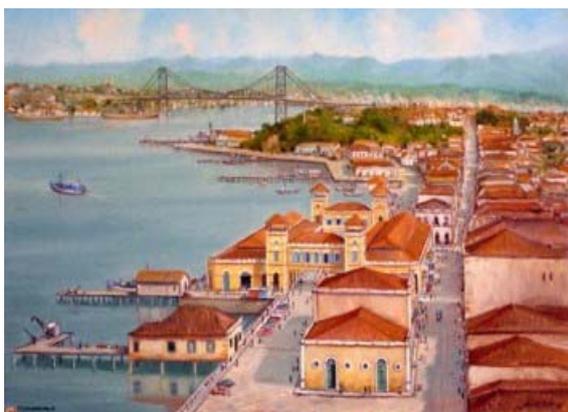


Fig.1 - Aldo Beck. Antiga Florianópolis. 1983. Vista da Cidade. Parte Sul. Óleo sobre tela. 38 x 53 cm. Acervo Artur Beck Neto.

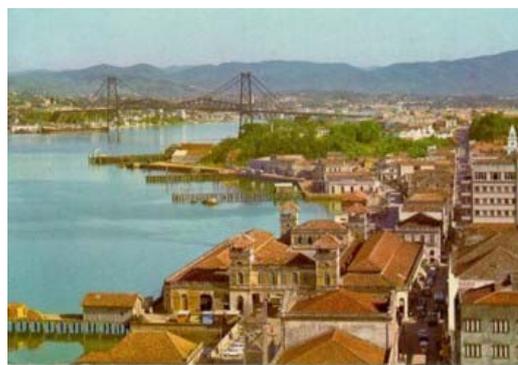


Fig.2 – Fotografia de Florianópolis, dos anos 50.



Fig.3 - Aldo Beck. Praça XV. 1970. Óleo sobre tela. 79 x 59 cm. Acervo Artur Beck Neto.

² Entrevista concedida para a Revista “A verdade”, nº 44. Novembro de 1986.



Fig. 4 – Aldo Beck. Hospital de Caridade. 1970. 40,5 x 62 cm. Antiga Florianópolis. A colina do Menino Deus e o começo do Bairro da Toca. Reconstituição de fins do século XIX. Óleo sobre tela –. Acervo Artur Beck Neto.

Por um período não pintou nada, desestimulado por críticas que considerava arrasadoras “deixando o sujeito sem condições de continuar... me questionei muito [...] será que estou fazendo um trabalho que preste mesmo?” (BECK apud SILVA, 2001). Nesta época se dedicou ao seu trabalho como funcionário público no Departamento de Estradas e Rodagem, onde trabalhou por 25 anos. Vemos aqui a oportunidade de destacar que havia uma certa discórdia sobre o que seria ou não arte, por parte de dois grupos. Um grupo era formado pelos artistas do Gapf, ao qual pertencia Hugo Mund Jr, que defendia que:

A obra de arte, em primeiro lugar precisa transmitir sentimento ao indivíduo [...] O coração se conserva fechado, longe; só os olhos tomam parte no quadro. Por isso é que ao entrarmos numa exposição desses pintores, somente os olhos (e com muito custo!) podem suportar as imagens, o coração descontente se afasta, não há estado emocional para o espectador (MUND JR, 1951)

Neste mesmo artigo do jornal, Mund Jr. reclama da falta de pintores verdadeiros na cidade, que os que existem são aqueles que pintam nas horas vagas, pintores de “olhos”, de “superficialidade”. De acordo com Lehmkul (1996), Mund refere-se à 2ª exposição oficial da Sociedade Catarinense de Belas Artes - SCBA, o outro grupo, que foi fundada em 1948 e promovia salões de arte para divulgar os trabalhos de seus filiados.

Dessa sociedade faziam parte pintores como Nilo Dias e Aldo Beck que em 1950 é premiado com a medalha de Bronze no salão do SCBA. Há poucas referências acerca dessa sociedade, faz-se necessário uma pesquisa minuciosa nos periódicos dessa época para encontrar tais referências ³, já que nos textos das artes plásticas em Santa Catarina quase nada é citado (LEHMKUL, 1996:104).

³ Referências a SCBA são encontradas em Bortolin, Nancy. Indicador Catarinense das Artes Plásticas. Itajaí, ed. da Univali: Florianópolis: Ed. Ufsc, FCC, 2001, nos verbetes referentes a Nilo dias e Aldo Beck, p.109 e 49.

Fica evidente, pelas declarações, que na existência dessa sociedade havia um contraponto ao movimento dito modernista que se processava desde os anos 40. Quase nada se publicava a respeito das exposições destes artistas, a ponto de haver uma manifestação assim: “O silêncio que vem sendo mantido como que impele a vir animar nossos artistas, que devem estar desolados após realização tão grande como nobre” (MELO, 1950:1). A exposição do G e da Sociedade Catarinense de Belas Artes que aconteceram em 1959, tiveram repercussão muito diferente. As exposições do Gapf inundavam a imprensa local com notícias, fotografias e reproduções das obras de arte, ao passo que poucas linhas eram dedicadas ao salão da SCBA.

Assim, a visualidade que se configura nesse momento e que está sendo registrada e fixada como legado das artes de Florianópolis, não é aquela proposta pelos artistas da referida Sociedade. Ao mesmo tempo, essa visualidade nada tem a ver com os ideais de imparcialidade da ‘geração da academia’, ao contrário, carrega as individualidades dos seus autores e as peculiaridades do meio em que estes vivem (LEHMKUL, 1996:107).

Neste período, apesar de vigorar, como vimos anteriormente no Brasil, nos centros irradiadores de cultura, uma adoção do abstracionismo, aqui, independente dos grupos citados, o abstracionismo, enquanto paradigma não ganha terreno e as imagens continuam sendo figurativas, mesmo que possam ser vistas como abstrações do referente porque se recusam a uma representação do meio circundante. O que os críticos mais se reportavam ao que não consideravam moderno, era a ausência de sentimentos, “pois não é o objetivismo de tema que importa e sim, o subjetivismo do próprio artista, a realização livre e imediata de seu sentimento, da sua fantasia inventiva, da sua maneira de ser, perante o mundo em que vive” (AQUINO, 1950). Todavia, como não ver traços do modernismo no trabalho “Pescadores” (fig.50?



Fig.5 - Aldo Beck. Pescadores. 1970. Pintura e entalhe sobre madeira pintada. {s.n}. Acervo Artur Beck Neto.

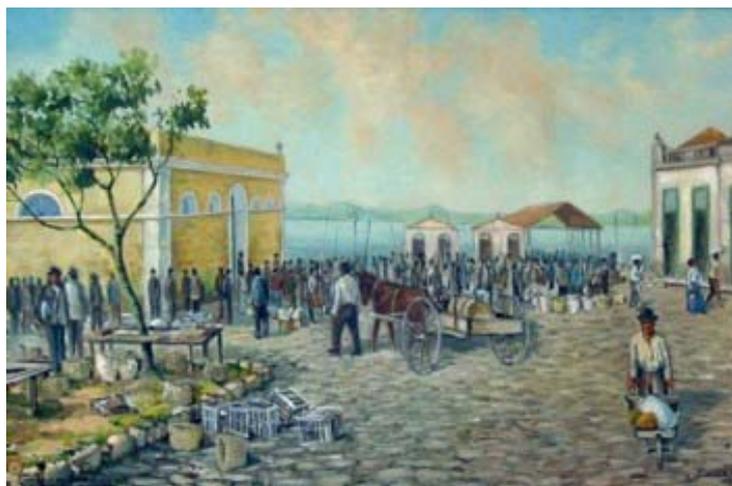


Fig.6 - Aldo Beck- Antiga Florianópolis. 1984. Óleo sobre tela. 40 x 60 cm. Reconstituição de 1878. Praça lateral do Mercado Antigo, de 1851. Acervo Artur Beck Neto.

O projeto de memória florianopolitana era realizado sob a orientação segura de seu amigo, o historiador Oswaldo Rodrigues Cabral. Realmente, ele fixou em telas, aquarelas e desenhos, todo o casario antigo de Florianópolis, com seus detalhes arquitetônicos, de forma tal que se todos esses trabalhos fossem reunidos, poder-se-ia fazer um retrospecto da nossa história arquitetônica e até de costumes ilhéus.



Fig.7– Aldo Beck. Mercado Público. 1991. 20 x 38c m. Aquarela. Coleção Marcos Fiúza.

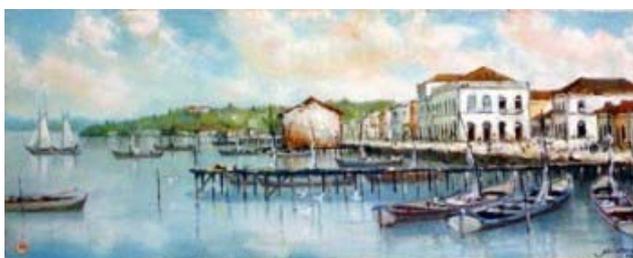


Fig.8 - Aldo Beck. Antiga Florianópolis. 1985. Óleo sobre tela. 20 x 50 cm. Local onde foi construído o novo mercado, em 1898. Acervo Artur Beck Neto.

Geralmente pintava a partir de um estudo muito bem detalhado. Dos movimentos culturais, procurou se afastar, mas recebia muitos convites para exposições e procurava ir sempre. Com sutil amargura, fica aqui subentendido que recebia críticas da ala mais “jovem”

que ocupava os espaços da Alfândega na década de 80. “O critério deles nem sempre é o que o público consagra” (BECK, 1986). Entretanto, se dizia aberto a arte de maneira ampla, não se prendendo a escolas, estilos ou fase. Sobre o crescimento da cidade, assim se manifestou:

Sou de opinião que em benefício dos modernismos o antigo não deveria ser inteiramente sacrificado. Uma boa parte da cidade deveria ser poupada. Eu ando por aí desenhando tudo com muita fúria, com medo de que no dia seguinte aquilo tenha desabado. Eu chego a me sentir um pouco responsável pela memória das coisas. É a parte que me cabe. Trabalho em cima do que ainda resta. (BECK, 1986).



Fig.9 – Aldo Beck-Vista da cidade. 1970. Óleo sobre tela. 79 x 59 cm. Reconstituição. Coleção Artur Beck Neto.



Fig.10 – Aldo Beck. Casario da Praça XV. 1984. Óleo sobre tela. 27 x 20 cm. Acervo Glória Maria Grisard Villar.

Sobre uma exposição realizada em 1976⁴, escreveu Harry Laus:

Não bastaria a louvável intenção de Aldo Beck, em compensar visualmente a destruição que o progresso impõe, se lhe faltassem qualidades de pintor. Os quase trinta anos de pesquisa [...] deram-lhe extrema segurança no manejo da espátula e do pincel. [...] Quando a temática e o procedimento técnico se aliam, estamos diante de uma obra coerente. A coerência, mais a modéstia de pretensões, são outras qualidades que recomendam a exposição de Aldo Beck (LAUS apud LAUS, 1976: 186).

⁴ O texto da exposição realizada em 1976 era: “Uma compensação: Aldo Beck” e tratava de uma exposição em que havia escolhido os casarios da Enseada do Brito e de Ribeirão da Ilha, entremeando a mostra com igrejas, marinhas e temas diversos, somando ao todo 48 telas.



Fig.11 - Aldo Beck. Alfândega. 1986. Óleo sobre tela. 21 x 24 cm. Acervo Artur Beck Neto..



Fig.12– Aldo Beck. Catedral Metropolitana. s/d. Aquarela. 12x 21 cm. Coleção Marcos Fiúza.



Fig.13 - Aldo Beck. Rita Maria. 1984. Óleo sobre tela. 40 x 36 cm. Coleção Marcos Fiúza.

Sabemos que o trabalho da memória, que é seletiva, não há de se esgotar na recuperação do passado, mas deve apontar para um desejo de futuro. Essa terrível responsabilidade foi depositada na arte. As artes seriam capazes, como outrora, de dizer o indizível, de representar o irrepresentável. Onde, finalmente, localizar a memória? Pode uma obra de arte ser datada? Como determinadas condições culturais acabam por relegar muitas obras para uma condição de abandono e esquecimento, desconhecimento e apagamento? Se cultura é a regra e arte, a exceção, como nos diz Godard, como aceitar que critérios culturais determinem o que deve ou não ser considerado moderno ou contemporâneo? Haveria algo tão ou mais moderno/contemporâneo hoje do que o sentimento de pertença a uma cidade? Ao prestarmos mais atenção a uma história das sensibilidades, destacamos as obras de Aldo Beck, um pesquisador da história. Vemos no

artista uma tradição de narrador visual da cidade, aquele que sonha com o que ela já foi, conta as suas pregas e rugas enquanto elas não morrem, e assim, salva-as do esquecimento. Devemos vetar ao presente a prerrogativa da última palavra? Do mesmo modo, para alcançar as pulsações próprias à cada obra e ultrapassando o varal cronológico, podemos perceber que Aldo Beck, em muitas de suas obras, lembrando aqui que o que vemos nunca é aquilo que vemos, conseguiu também ultrapassar o caráter ilustrativo e/ou narrativo, guardando em certas formas todo um universo de inquietações e investigações plásticas que vinham sendo delineadas desde um longo percurso do pensamento plástico. Poderíamos ver em suas obras, um resto de tradição reprimida? A procura do entendimento do que é modernismo pode intimidar o pesquisador mais entusiasmado. As noções do que se arma conceitualmente sob essa denominação, as demarcações históricas de onde e quando acontece, e se já terminou são questões sempre em permanente discussão, longe ainda do esgotamento de seus pressupostos.

Ao nos colocarmos do lado do observador, do receptor da imagem, passamos a compreender que a significação de uma imagem permanece em grande parte na dependência da experiência e do saber que a pessoa que a contempla adquiriu anteriormente. Nesse sentido, a imagem visual não é uma simples representação da realidade, e sim um sistema simbólico e o signo visual é, antes de mais nada, um signo de recepção, um signo dado para ser visto. Por isso, é para além da percepção que precisamos buscar o sentido de sua existência. E talvez consigamos perceber o que resta daquilo que não se pode compreender.

Referências Bibliográficas

- AQUINO, Flávio. de. Por uma arte autóctone. **Revista Sul**. Florianópolis: 11 mai, 1950. [década de 50].
- ARAÚJO, Adalice. **Mito e Magia na Arte Catarinense**. Florianópolis: IOESC, 1979.
- CORRÊA, Carlos Humberto. **Catálogo da exposição “1958/78- Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis”**, em homenagem aos 20 anos do grupo, realizada no período de 21 a 30 de setembro de 1978, na Assembléia Legislativa do estado de Santa Catarina.
- DOCTORS, M. **A verdade e o sujeito**. Revista Galeria, São Paulo: Casa Editorial Paulista (18), p.35-40, 1990.
- FUSCO, R. **Historia da arte contemporânea**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- JUNKES, Lauro. Aníbal Nunes Pires e o Grupo SUL. Florianópolis: UFSC/Lunardelli, 1982.
- LAUS, Ruth.(org). Harry Laus: comentários sobre as Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Gráfica Cervantes Editora, 1996.

LEHMKUL, Luciene. **Imagens além do círculo. O grupo de artistas plásticos de Florianópolis e a positivação de uma cultura nos anos 50.** Florianópolis, UFSC. Dissertação de mestrado, 1996.

MEIRA, S. **As diferentes representações da paisagem na pintura moderna francesa do início do século XX.** Cadernos de Pós-Graduação. Instituto de Artes, UNICAMP, São Paulo, ano 3, v.3, n.1, p.45, 1999.

MELENDI, Maria Angélica. Antimonumentos: estratégias da memória (e da arte) numa era de catástrofes. IN: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org) Palavra e imagem; memória e escritura. Chapecó, Argos, 2006.

MELO, Osvaldo F.. Exposição de pintura. A Gazeta. Florianópolis, 15 dez. 1950, p.1.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

MORAIS, Frederico. **Anos 30/40: efervescência artística.** Projeto arte brasileira. R.J: Funarte, 1987.

MUND Jr., Hugo. Nunca Pintura. Oasis, jornal de literatura e arte, nº6, janeiro de 1951, p.2.

PROST, Antoine. Doze lições sobre a história. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2008.

RAFFAELLI, Rafael; MAKOWIECKY, Sandra. Sobre a representação da natureza na pintura ocidental: *mimesis* e *disegno* interno. Florianópolis, UFSC, **Caderno de pesquisa interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina**, Florianópolis, n.11, nov. 2000. 20p.

Revista “ A verdade”, nº 44. Novembro de 1986. Entrevista.

SABINO, Lina Leal. **Grupo Sul: o modernismo em Santa Catarina.** Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981.

SILVA, Maurício Higino da. **Olhos, mãos e rostos: a produção pictórica de Eduardo Dias na Florianópolis de 1890 a 1940.** Florianópolis: UFSC, programa de mestrado em História, dissertação de mestrado, 2001.

VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire.* Paris, Éd. Du Seuil, 1971.

WOOD, Paul et alii. Modernismo em disputa. A arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 1998.