

Narrativas visuais e *ethos* artístico na Era Vargas: Os operários de Lívio Abramo

Thalita Aguiar Ferreira da Silva¹

1. Introdução

“... a arte tem que estar a serviço de uma idéia e a idéia só tem valor quando expressa valores humanos”. (...) “A arte é para mim opção de vida, não de dinheiro. Nunca fiz arte sob encomenda: o pouco que vendi já estava pronto”.

Lívio Abramo²

Historiadores da cultura vêm se perguntando cada vez mais qual o papel da cultura visual e como as imagens produzidas pelo homem ao longo do tempo são importantes fontes para a discussão sobre a memória e para a construção da história. O que as imagens produzidas pelo homem podem nos dizer sobre quem eles eram e como viviam num determinado tempo? O que as narrativas visuais nos falam sobre as experiências de tais sujeitos, e qual seu papel na história das diferentes cidades que habitavam? Quais os limites da representação, já que na maioria dos casos, assim como os documentos escritos, elas são carregadas da subjetividade de quem as criaram, seus valores, suas crenças, sua visão de mundo, enfim, sua cultura/seu *ethos*?

Este artigo é fruto de um projeto bem maior intitulado *“Memória, Trabalho e Paisagens urbanas: Representações da cidade e de seus trabalhadores na cultura visual brasileira da primeira metade do século XX”*, que procura, dentre outras coisas, problematizar a forma como os trabalhadores foram representados nas artes plásticas na primeira metade do século XX. Para tanto, optei aqui por trabalhar com a fase realista-expressionista do gravurista Lívio Abramo, em especial três trabalhos: Operário (1933), Meninas de Fábrica (1935) e Vila Operária (1935), embora em outros trabalhos, sugere Sérgio Milliet, como na série *Espanha*, Abramo deixa transparecer também

(...) o grito de protesto e a profecia do pior, enfatizando-os, porém, com o acento da farpada sonoridade que arrancava ao fio da madeira com um golpe criador que era o mesmo gesto de rebeldia. (MILLIET, 1957)

No caso do artista, é de relevância notar seu interesse por retratar cenas do cotidiano de operários e camponeses a partir mesmo de suas condições de origem, sua

1. Thalita Aguiar Ferreira da Silva é mestranda do Programa de Pós Graduação em História Social PPGHIS – UFRJ. E-mail para contato: thalita_afs@hotmail.com.

2. Trechos de depoimento feito para o documentário Lívio Abramo, Sempre, de Olívio Tavares de Araújo, produzido em 1989.

vinculação com a esquerda, em especial com o comunismo, como se verá ao trabalharmos o *ethos* do artista e sua visão do mundo do trabalho no Brasil da época.

É importante ressaltar, logo de início, que o período de produção das obras da chamada fase antropofágica, de maior engajamento político do artista, coincide também com um momento específico da formação da classe operária brasileira. Inserido em um contexto de intensas contradições, o operário brasileiro busca constituir-se como sujeito em face uma modernidade também inspiradora das obras de impressionistas e expressionistas. Como movimento artístico, o expressionismo tem características que priorizam muito a representação com aspectos da realidade dos sentimentos e das vicissitudes humanas. Essas manifestações estão profundamente relacionadas com a emergência da modernidade e o próprio aparecimento da multidão como fenômeno histórico pós-revolução científico-tecnológica de meados do século XIX. A representação do trabalhador no expressionismo pode ser, então, uma feição de questões muito mais amplas que vão desde o problema da inversão das relações sociais por relações pautadas no mercado. Nicolau Sevcenko aponta essa questão com o exemplo de Lima Barreto, que escreve em 1913 um conto sobre uma mulher que se apaixona por um carro (SEVCENKO, 2003. p. 122). Nesse caso se mostra explícita a mudança do objeto de paixão, que passa do humano para a coisa, do pessoal para a mercadoria.

Mônica Pimenta Velloso, em sua análise sobre os sentidos do modernismo, enceta a idéia de que este deve ser desvinculado da idéia de “movimento cultural” necessariamente ligado às vanguardas artísticas. Ao descontextualizar o movimento cultural de 20 inserindo-o na dinâmica social do cotidiano carioca, vê-se uma espécie de “cultura modernista” a ser analisada em suas especificidades no Rio de Janeiro. Para a autora, é de essencial importância considerar os espaços informais da cultura no arranjo das sociabilidades que foram muito importantes para o alvorecer do modernismo. As ruas, largos, praças, os cafés literários e principalmente as festas populares marcaram as possibilidades de um leque imenso de valores e concepções sociais (VELLOSO, 2003).

O modernismo que se produz no Rio de Janeiro, e mesmo em São Paulo, parece que não estava somente preocupado com a questão da construção da nacionalidade brasileira. O enfoque de seus artistas e suas temáticas é plural. Lívio Abramo, por exemplo, traz como tema de suas obras o trabalhador urbano, as questões da própria condição de vida e trabalho na cidade, dentre outras questões. Artista e militante, ele

alargou sua temática social ao abordar temas bucólicos do cotidiano carioca. O exemplo disso é a série *Operários*, onde revela-se a periferia carioca, ou mesmo a energia do teor de revolta com que expõe o horror da guerra na série *Espanha*:



Série Espanha, 1938

O propósito deste texto é discutir, em primeiro lugar, o *ethos* do artista, através da apresentação que sua irmã faz dele e de suas origens, em seu livro de memórias para analisar em que medida sua formação, a trajetória familiar, sua visão de mundo e cultura corroborou na produção de obras que procuraram representar e/ou mesmo, construir, um determinado olhar sobre a classe trabalhadora paulista nos anos que coincidem com a chamada Era Vargas. Por fim, iremos apresentar e analisar brevemente algumas gravuras produzidas pelo artista na década de 1930 enquanto narrativas visuais que corroboram com a produção do conhecimento histórico. No caso, com o desenvolvimento de um saber sobre as condições de vida dos trabalhadores nas vilas operárias de São Paulo, epicentros do fenômeno urbano-industrial brasileiro naqueles “frementes” anos.

2. Memórias de família e ethos do artista



Lívio Abramo

Lívio Abramo nasceu em 1903, em Araraquara. O valor dado por sua família ao exercício das artes o levou a desde cedo, se interessar pelo desenho. Na entrevista já citada, concedida ao jornal “O Estado de São Paulo” em 28 de agosto de 1981, Abramo relata sobre a sua estada em uma das melhores escolas de São Paulo, a Dante Alighieri. Uma das disciplinas incluídas para as crianças foi o curso de Desenho. Ele diz: *“não conseguia fazer uma grega direito, mas gostava de desenhar cowboys, faroeste, índios.”* Ele lembra nesta mesma entrevista, das palavras do seu professor Eurico Vio, que reconhecia em Lívio um talento natural: *“Eu devia dar zero a você, mas deixo você passar de ano porque você é o único artista dessa classe.”*³

O interesse pela gravura começou primeiro quando teve contato com a arte de Goeldi, na época em que este publicava gravuras em “O Jornal” do Rio de Janeiro na segunda metade dos anos 20. Ele se refere a Oswaldo Goeldi como sendo uma de suas inspirações: “O Goeldi deriva daquele grupo de gravadores expressionistas que se formaram durante a Primeira Guerra Mundial. Ele havia sido deserddado pelos pais e para sobreviver começa a publicar em ‘O Jornal’”⁴. Lívio Abramo localiza temporalmente seu primeiro contato com a xilogravura em um “dia sem data”, hora ele diz que em 1928 ou 1929, outrora em 1929 ou 1930, quando perambulava pelas ruas de São Paulo procurando emprego , entrou em uma sala onde se realizava uma exposição de gravuras expressionistas alemãs.

3. O Estado de São Paulo. São Paulo, 28/08/1981.

4. O Estado de São Paulo. Op. Cit.

*De repente encontrei-me deslumbrado com aquela arte cheia de gritos de cor, de cólera, de paixão, expressavam a mesma revolta humana, a mesma ânsia de renovação que eu provava em minha consciência e em meus sentidos. Essa era a expressão que eu procurava definir para mim mesmo.*⁵

Lívio continua contando que, quando chegou em casa nesse mesmo dia, realizou sua primeira xilogravura utilizando uma gilete. As linhas estridentes dos expressionistas alemães, e também de Goeldi, transcendiam os conceitos tradicionais da arte e ofereciam uma visão tensa e angustiada do homem, que se encontraram em profundo diálogo com o sentimento de Abramo diante do mundo naquele momento. Ainda nessa entrevista, Abramo diz que o expressionismo "é mais uma maneira de sentir do que um estilo. Maneira que surge, em arte, durante épocas de profunda crise, seja ela religiosa, política, econômica ou social."⁶ Mais tarde, em 1950, Abramo viaja para a Europa, volta para o Rio de Janeiro (onde já estava morando há dois anos) e realiza uma série de xilogravuras que ele localiza como sendo uma cristalização de sua própria linguagem formal.

Olívio Tavares de Araújo, cineasta, crítico de arte e grande admirador da vida e da obra de Lívio Abramo, analisa sua arte como sendo não-expressionista. Em um ensaio publicado no livro *Lívio Abramo- 133 obras restauradas* (ARAÚJO, 2001 p. 17) ele analisa a adesão de Lívio Abramo à uma estética ligada a arquitetura (Lívio tinha o sonho de ter sido arquiteto, mas as péssimas condições financeiras do final da década de 20 o impediram de levar a cabo este projeto), a uma arte mais ligada a uma racionalização das formas. Segundo ele, Abramo não possuía em sua obra uma expressão atormentada da vida, não havia pathos, ele seria um apaixonado, mas não um passional. E essa análise também pode estar vinculada com a participação direta de Lívio Abramo nos conflitos que envolveram sua expressão. Ele mesmo estava presente no Levante de 1935, foi expulso do Partido Comunista, foi preso duas vezes durante a Era Vargas por sua manifestação clara de descontentamento estampada em suas ilustrações para o "Diário da Noite". Porém, a tentativa aqui é mostrar como justamente essa intensa participação de Lívio nas questões que o inquietaram no momento que pode ser demarcado parcialmente até 1945 está diretamente ligada com a forma expressionista de sentir o mundo exterior e resignificá-lo na arte. Ele mesmo declara

5. O Estado de São Paulo. Op. Cit.

6. O Estado de São Paulo. Op. Cit.

que com a derrota da Espanha, da Polônia e com o avanço do Stalinismo (que ele conceitua como social-fascismo, por sua forte adesão aos ideais trotskistas), ele mesmo se sentiu derrotado, passou anos sem gravar e procurou encontrar sua própria linguagem formal.

Para a construção do *ethos* artístico de Lívio Abramo enquanto categoria de análise será utilizado também o livro “*Vida e arte, memórias de Lélia Abramo*”(ABRAMO, 1997). Essas memórias de serão problematizadas no sentido de que é facilmente observado o tipo de lembrança que a atriz quer construir de sua família. É um discurso que afirma a identidade dos Abramo como sendo uma família marcada pela luta política.

Na verdade, nossa família sempre foi “marcada” por duas posições: Lívio Abramo, que por meio de sua arte, fazia críticas acerbas às violências da guerra, às injustiças sociais e a outras formas de agressão contra a humanidade; Fúlvio, que sempre manteve suas posições de esquerda, tendo sido, na década de 30, preso e obrigado a se exilar; Cláudio, que também sofreu a conseqüência das pressões militares sobre a auditoria da empresa que edita a Folha de São Paulo. (ABRAMO, 1997 p. 58).

Entendendo a identidade tal como analisa Stuart Hall, não como uma estrutura única e como algo que se desloca constantemente (HALL, 1998), pode-se entender o texto de Lélia como a construção de um discurso testemunhal, de uma memória enunciada. E, como coloca Paul Ricoeur a memória enunciada já é construção discursiva (RICOUER, 2007 p. 173 a 175).

De acordo com Lélia Abramo, o ambiente familiar influenciou as opções de vida de cada um dos Abramo. “*Nada em meu pai e minha mãe era medíocre. Ambos sensíveis às artes carregavam toda a filharada para teatros, exposições de todos os gêneros, eventos culturais, inaugurações oficiais, etc.*” (ABRAMO, 1997 p. 23) Lélia, ao lado de Sérgio Buarque de Hollanda, participou da Frente Única Antifascista em 1935, sendo de grande importância no cenário político e cultural brasileiro, atuando como atriz durante muitos anos.

De acordo com o que Lélia Abramo indica, a questão política está presente em toda família, como herança. A preocupação com a justiça social acompanhou o irmão Lívio Abramo desde sempre e o levou, ainda jovem, a militar no Partido Comunista, e a interessar-se pelo trotskismo e pelo socialismo. Nessa época colaborava fazendo

ilustrações para tablóides sindicalistas. Em 1932, foi expulso do Partido, acusado daquele mesmo trotskismo que o levou a ingressar nas lutas políticas.

Cada um dos Abramo produziu uma forma de expressão artística e/ou política que se misturou às suas vidas, às suas memórias de infância, lendo colunas de jornais anarquistas para o avô Bortolo, que já era cego; a própria forma como foram criados, sempre instruídos pelo pai a não se comoverem com perdas materiais, a não se abalar com a grave situação econômica pela qual passaram nas primeiras décadas do século. Essas pequenas memórias formaram certo tipo de consciência política, que proporcionou aos Abramo o desejo de representar uma oposição diante da sociedade em que viveram, principalmente durante a Era Vargas.

Lívio Abramo representava os trabalhadores de forma denunciatória, com feições tristes, rostos magros. As fortes *Meninas de fábrica* (de 1935) são mulheres em espelho, se reconhecendo como classe, em diversos ângulos, na clareza e na escuridão... De algumas só se vêem sombras. O que ele se pôs a denunciar talvez foi mesmo a inversão social que imperava no crescente desenvolvimento industrial brasileiro durante a Era Vargas.

Com seu discurso imagético, Lívio Abramo construiu seu *ethos* de artista militante. Essas imagens traduzem seu *ethos*, e esse *ethos* é representado virtuosamente no sentido aristotélico, uma vez que esse discurso é condizente com seu habitus, com seu modo de ser. Suas gravuras são fragmentos de sua própria natureza e da natureza que quis representar: a do trabalhador fabril inserido na modernidade e suas vicissitudes, a guerra e o efêmero da vida, as vilas operárias, a escuridão, tão bem representada na técnica da xilogravura, nas *sombras* da Era Vargas:

Sua arte caracteriza-se precisamente por essa identificação profunda entre ela e o artista. Daí sua marca principal ser o ímpeto da linha, que só se verga, só se encurva, ou ao exalar-se no seu impulso inicial ou pelo encontro de outra força maior. O ímpeto da linha e também a largueza do seu senso espacial traem a ascendência italiana do artista. O sopro de sua inspiração, entretanto, vem todo do calor e da sensualidade da natureza tropical e da dramaticidade nostálgica e rudeza monumental da paisagem urbana de São Paulo e do Rio. Durante muito tempo, Abramo foi um artista verdadeiramente, autenticamente social, pois a paisagem imediata em que se desenrolava a sua própria vida o marcou indelevelmente com o drama da miséria humana e do heroísmo cotidiano, sombrio, impessoal, sem romantismo e sem arrebatamento, do trabalho proletário moderno. (PEDROSA, 1998 p. 225 e 226).

É relevante notar seu interesse por retratar cenas do cotidiano de operários e camponeses a partir mesmo de suas condições de origem, sua vinculação com a

esquerda, em especial com o comunismo, como se verá ao trabalharmos o *ethos* do artista e sua visão do mundo do trabalho no Brasil da época.

É importante pensar a obra de arte a partir de seus componentes culturais, estéticos e ideológicos que constituem sua elaboração e recepção, bem como a própria experiência autoral e profissional de Abramo, seu *ethos*, enquanto produtor de imagens. As gravuras aqui são tidas como documentos reveladores: construídas ideologicamente em conformidade com os pressupostos políticos de um artista militante.

São precisas as colocações de Mario Pedrosa quando este diz que a arte de Lívio Abramo se confunde com ele. Talvez a obra de Abramo seja o resultado do que ele mesmo disse pouco tempo antes de morrer em uma entrevista ao jornal Correio Brasiliense em janeiro de 1992: *"Para mim não há nada mais importante que a condição do homem e seu melhoramento (...). Voltar ao expressionismo me parece que é a maneira melhor de falar sobre a realidade humana* (Correio Brasiliense, janeiro de 1992).

3- A série *Operários*



Meninas de Fábrica, 1935.

Meninas de Fábrica é um documento do cotidiano do trabalhador urbano, um registro dessa nova classe que vai se construindo enquanto vive a experiência do trabalho fabril. A obra praticamente coincide com a composição *Três Apitos* de Noel Rosa, que é do ano de 1933: “Quando o apito da fábrica de tecidos vem ferir os meus

ouvidos, eu me lembro de você...” Tempos modernos... Mulheres fortes indo trabalhar numa fábrica. Cabe destacar aqui a força da expressão no corte das figuras femininas, o trabalho com as texturas. Cabe perceber a face das meninas, o olhar, o detalhe das roupas simples, bem comportadas, até mesmo a magreza de seus corpos (será pela pobreza? Será que a silueta retratada fala também das condições de alimentação das classes populares de então? Queria o artista denunciar as condições de trabalho das pobres moças?), dentre outros elementos que condizem com um maior aprimoramento na técnica da xilogravura demonstrado também no jogo e no *dégradé* entre o branco e o preto, predominante na obra.



"Operário" Xilogravura, 1935: 18,5 x 18 cm

Na xilogravura *Operário*, o corte estreito da composição confere monumentalidade à figura do operário no qual só o rosto está representado. Alternando o traço fino e a abertura de claros, a expressão reflexiva do *Operário* parece abrir inúmeras possibilidades de leitura. Artista-jornalista, Lívio Abramo deixa o a geometria destacar a força motriz das transformações da Era Vargas. Mas o gravurista também é um *homo faber*, também aqui a arte tem uma relação direta com o trabalho. Pois, como sabemos, a xilogravura (do grego *xylon* = madeira) é uma técnica de gravura cujo suporte para matriz é a madeira. Temos notícia da reprodução de estampas feitas a partir da gravação em madeira ou metal desde a Antigüidade. E sabe-se que essa técnica,

conhecida como gravura, chegou à Europa, em fins do século XIV, vinda do Oriente. O artista se utiliza, na xilogravura, de instrumentos como facas, goivas, formões ou buris para traçar sobre uma superfície de madeira, sulcos rebaixados, de forma que a imagem fique em relevo. Obtém-se assim uma matriz que é recoberta com tinta. O papel é colocado sobre a matriz entintada e pressionado com uma colher, um rolo ou um bastão. A tinta, então, embebe o papel reproduzindo a gravação feita pelo artista na madeira. (PROENÇA, 1989). Abramo se destacará como um mestre na arte da xilogravura, não só por sua habilidade técnica, mas, sobretudo, pela poética que construiu com a *xilo*, incorporando os aspectos do desenho, da aquarela e da geometrização de suas imagens ao uso dos instrumentos de corte. No seu caso, as goivas, facas e instrumentos de entalhe da madeira são manipulados para que os cortes sejam sempre muito finos e repletos de texturas, detalhes, cuja composição demonstra sua criatividade e conhecimento do *metier* de gravador.

Portanto, é importante pensar a obra de arte a partir de seus componentes culturais, estéticos e ideológicos que constituem sua elaboração e recepção, bem como a própria experiência autoral e profissional de Abramo, seu *ethos*, enquanto produtor de imagens. As gravuras aqui são tidas como documentos reveladores: construídas ideologicamente em conformidade com os pressupostos políticos de um artista militante.

Histórias gravadas em madeira, textos polissêmicos. Cabe ao leitor decifrá-las através de seus espelhos deformadores ou não, como n'a *Vila Operária*. Lembrando-se sempre que as:

(...) imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação. No entanto, a imaginação tem dois aspectos: se um lado, permite reconstituir as duas dimensões dos fenômenos, de outro permite reconstituir as duas dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens (FLUSSER, 2002: 7).



Vila Operária, 1935

Considerações Finais

Trago de volta aqui, a título de conclusão, as precisas colocações de Mario Pedrosa, segunda epígrafe do texto, quando nos diz que a arte de Lívio Abramo se confunde com ele. O expressionismo tem essa característica. Como nos ensina Giulio Carlo Argan, diferenciando o impressionismo do expressionismo: *“literalmente, impressão é o contrário de expressão. A impressão é o movimento do exterior para o interior. A expressão é o movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si, imprime o objeto.* (ARGAN, 1992, p. 227)

Como também analisa Nobert Lynton, os artistas expressionistas pretendem nos impressionar através dos gestos visuais que transmitem, e talvez libertem emoções ou mensagens emocionalmente carregadas. Uma peculiaridade dos artistas do século XX é que eles tendem a canalizar suas emoções e as ansiedades de seu tempo em suas obras (LYNTON, 1980 p. 178).

São emoções, apreensões, gestos e criações, lançadas no discurso pictórico expressionista. Dessa forma, lembrando os apontamentos de Sandra Pesavento sobre

história e sensibilidades, pode-se entender o expressionismo dentro do percurso das mais latentes emoções apreendidas em diversos espaços do mundo durante os anos mais espantosos do século XX. Segundo Pesavento, as sensibilidades se articulam como a grande aventura da individualidade que representa o mundo para além do conhecimento científico (PESAVENTO, 2006).

Os homens, assim, aprendem a sentir, qualificar suas sensações e emoções através da sua inserção no mundo social, em sua relação com o outro. Sendo as sensibilidades a representação de um para além do conhecimento científico, pode-se dizer que esse “para além” é o que escapa como uma reminiscência de algo que é inapreensível.

Portanto, o expressionismo pode ser pensado na perspectiva da história das sensibilidades, na medida em que proclama a individualidade do artista. Vale lembrar que o expressionismo nasceu em meio a uma convenção paradoxal de que o individualismo irrestrito poderia produzir verdades universais. De acordo com essa acepção, ao unir individualidade e expressão de gestos visuais carregados de emoções diante de uma realidade exterior, de suas relações com o mundo e com o outro, o *ethos* dos artistas expressionistas e as imagens que eles produziam em suas diferentes vivências, se colocam como importantes documentos para uma possível relação entre história das sensibilidades e a história social da arte.

Sendo assim, talvez a obra de Abramo seja o resultado do que ele mesmo disse pouco tempo antes de morrer em uma entrevista ao jornal Correio Brasiliense em janeiro de 1992: *"Para mim não há nada mais importante que a condição do homem e seu melhoramento (...) Voltar ao expressionismo me parece que é a maneira melhor de falar sobre a realidade humana"*.

Bibliografia

- ABRAMO, Lélia. *Vida e arte- Memórias de Lélia Abramo*: Fundação Perseu Abramo, 1997.
- ARCHER, Michael. *Art since 1960*. London: Thames & Hudson, 1997.
- ARGAN, Giulio Carlo. *A arte e a crítica da arte*. Lisboa: Estampa, 1988.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- ARTE DO SÉCULO XX. *Pintura, escultura, nova media, fotografia*. Colônia: Taschen, 2005. 2v.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BATALHA, Cláudio. Formação da classe operária e projetos de identidade coletiva. In FERREIRA, Jorge e NEVES, Lucilia. (orgs.). *O Brasil Republicano*. Vol.1. RJ: Civ. Brasileira, 2003. pp. 161-190.
- FELDMAN-BIANCO, B. e LEITE, Míriam L. Moreira (orgs.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papius, 2001.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- FOSTER, Hal. *Recodificação. Arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: Mit Press, 1996.
- FABRIS, Anateresa. *Fragmentos visuais: Representações culturais*. São Paulo, Studio Nobel, 2000.
- FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo, Hucitec, 1985.
- LEITE, J. R. T. *A Gravura Brasileira Contemporânea*. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: MEC. 1961.
- PROENÇA, G. *História da Arte*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982, vol.2.
- HAUSER, Arnold. *Historia Social de La Literatura y el Arte*. Madrid: Ed. Guadarrama, 1968. Volume I, II e III.
- HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*. Lisboa: Presença, Martins Fontes, 1978.
- HUYGHE, René. *O poder da imagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- JAY, Martin. *Introdução: Vision in context: reflections and refractions*, In: Brennan, Teresa e JAY, Martin (Eds.). *Vision in context: historical and contemporary perspectives on sight*. New York/ London: Routledge, 1996.
- KNAUSS, Paulo. *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*: Sete Letras, 1999.
- KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual*. Artcultura. Uberlândia, v.8, n.12, p.97- 115, jan-jun 2006.
- LOPES, Antônio Herculano; Velloso, Mônica Pimenta; Pesavento, Sandra Jatahy (Org) *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. v.1, Rio de Janeiro: Sete letras, 2006.
- MILLIET, Sérgio. In apresentação de Lívio Abramo na exposição em Roma, no Palazzo Caetano (novembro de 1956). In: _____. *Apresentação da Retrospectiva Lívio Abramo 1926-1957 no MAM do Rio de Janeiro, setembro-novembro de 1957*.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

PEDROSA, Mário. Despedida de Lívio Abramo. In: _____. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Organização Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp, 1998. p. 225-226.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PROENÇA, G. *A História da arte*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira República*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

THOMPSON, E.P. *Formação da Classe Operária Inglesa*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

VELLOSO, Monica Pimenta. *O modernismo e a questão nacional*. In: FERREIRA, Jorge; NEVES, Lucília de Almeida. (orgs.). *O Brasil republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v1.