

ZITA VIANA DE BARROS E MOACYR DE VICENTIS ROCHA: A PRODUÇÃO SOB A INFLUÊNCIA DE LÍVIO ABRAMO

Mariana Duarte Garcia de Lacerda¹

1. INTRODUÇÃO

Nos propusemos a realizar o levantamento e análise da produção de dois alunos que frequentaram o Estúdio Gravura de Lívio Abramo, Zita Viana de Barros (1930 - 2013) e Moacyr de Vicentis Rocha (1929 - 2000), durante todo o seu funcionamento entre 1960 e 1962, com a identificação e catalogação das obras produzidas e a contextualização dessa produção frente ao cenário artístico nacional. O recorte realizado deveu-se ao acesso à produção original desses dois artistas, bem como aos cadernos de estudo das aulas de xilogravura e de calcogravura presenciadas por Zita no Estúdio Gravura.

A partir do acesso à produção de Zita e Moacyr, bem como de seus cadernos do curso do Estúdio Gravura, que foram catalogados e fichados, adicionado às narrativas coletadas, fizemos a análise crítica da produção, buscando primordialmente evidenciar o desenvolvimento da produção destes dois artistas no período do Estúdio Gravura, qual a influência da obra e do pensamento do Lívio Abramo na mesma e qual a influência dos acontecimentos do pós-modernismo para, enfim, apresentarmos nossa visão sobre a relevância dessa produção e da circulação desse conhecimento, contextualizando a obra desses dois alunos frente à produção artística nacional.

2. O MESTRE E O ATELIÊ

Em março de 1960, com a assistência de Maria Bonomi, Lívio Abramo abriu o seu curso de gravura nos fundos da casa do artista tapeceiro Alberto Nicola, na Alameda Gleite, na Santa Cecília, em São Paulo: o Estúdio Gravura, herdeiro da Escola de Artesanato do MAM, onde Lí-

¹ Mestranda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo. Especialista em História da Arte pelo Centro Universitário Belas Artes (2013) e Mestre em Direito das Relações Sociais pela PUC-SP (2008). Pesquisadora em São Paulo. E-mail para contato: mdglacerda@unifesp.br

vio havia ensinado gravuras entre 53 e 59, e onde foram seus alunos, entre outros, Maria Bonomi (1935) e Antônio Henrique Amaral (1935).

Artista maduro, que havia iniciado a sua produção em 1926, a essa altura já havia ilustrado livros, participado de inúmeras exposições - dentre as quais a retrospectiva de sua obra no MAM/RJ em 1957 - e já havia se iniciado como professor da técnica. Lívio, que junto com Goeldi e Segall forma “o trio de únicos representantes da gravura moderna, no Brasil”² é uma das grandes influências a repercutirem sobre a jovem gravura brasileira³. É curioso que isso venha de um artista sem qualquer estudo formal, que aprendeu sozinho, usando lâmina de barbear sobre madeira arrancada de um caixote⁴.

Havia cursos de gravura em madeira (xilografia), ministrado pelo próprio Lívio, e gravura em metal (água-forte, talho doce, água tinta e ponta seca), ministrados por João Luiz Chaves⁵, a partir dos fins dos anos 60. As aulas de gravura eram intercaladas com aula de história da arte, dadas por Wolfgang Pfeiffer⁶, e por visitas às exposições.

Segundo Ilsa Kawall FERREIRA o objetivo do estúdio era “promover a divulgação e a penetração dos produtos da arte da gravura sob a forma de estampas evocativas, lúdicas e artísticas, etc., no interesse de atingir um público mais amplo”⁷.

Segundo Zita, em entrevista concedida a autora em 10 de abril de 2013, apesar de Lívio ser excelente professor, a chegada de João Luiz Chaves, para ministrar as aulas de Calcogravura fez com que os alunos migrassem para essa nova técnica, mais necessitada do aparato do ateliê.

3. O CONTEXTO

A produção realizada no Estúdio Gravura foi feita na época áurea da gravura brasileira, en-

2 LEITE, José Roberto Teixeira. *A gravura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 1965, p. 22.

3 Idem, p. 25.

4 FERREIRA, Ilsa Kawall Leal. Lívio Abramo. 1983. 149f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 22.

5 Gravador brasileiro, nascido em São Paulo, em 1924. Estudou com Friedlander, La Couriere, Dutrou e Hayter na França, segundo verbete com seu nome na Enciclopédia Itaú de Artes Visuais. Retornou ao Brasil em 1960 e ingressou o Estúdio Gravura. Não encontramos dados de sua atuação pós 1962. Segundo Zita, na entrevista concedida mencionada, perseguido pela Ditadura, refugiou-se fora do Brasil e nunca mais apareceu.

6 (Dresden, 1912 - Itanhaém 2012). Formado em história da arte, arqueologia e filosofia nas Universidades de Leipzig, Roma e Munique, onde obteve o Doutorado. Veio para o Brasil em 1948 onde organizou exposições no Museu de Arte de São Paulo, foi Diretor Técnico do Museu de Arte Moderna (1951 a 1959), Diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1978 a 1982) e membro dos Conselhos do MAM e do MAC, em diversos períodos, além de ter sido professor de diversos cursos de artes.

7 FERREIRA, Ilsa Kawall Leal. Obra citada, p. 115.

tre 1955 e 1965, que José Roberto Teixeira Leite⁸ chamou de fastígio, momento “marcado pela bifurcação de caminhos estéticos entre as tendências ligadas ao universo da representação figurativa ou fantásticas e às vertentes abstratas”⁹. Segundo Maria Luisa Luz Távora¹⁰ houve um verdadeiro surto produtivo da técnica, caracterizado por uma “mobilização dos críticos e artistas-gravadores em torno de seu ‘saber misterioso’”, mais do que por um movimento coeso e assim caracterizado.

Assim, curiosamente, a gravura, que era considerada “gênero subalterno, mera complementação para o aprendizado artístico de pintores”¹¹, passa a ter seus aspectos artesanais retomados, numa produção de “gravura original”, com o artista assumindo a própria criação formal de seu trabalho¹². De alguma forma, essa dominação pelo artista de todo o processo de seu trabalho, num contexto de dificuldades de falta de material próprio que caracteriza a produção artística brasileira, mescla-se com o próprio discurso sobre a obra, segundo Maria Luiza Távora, e a produção passa a apresentar qualidades que ultrapassam os limites da técnica, afinando-se¹³.

Sobre essa libertação da gravura como forma autônoma no período, Ilsa Kawall Ferreira¹⁴ aponta como determinantes principalmente a sua valorização em alguns salões da década de 30 e a atuação de alguns críticos, além da ampliação do mercado da arte com o advento das Bienais. Já, para Lívio Abramo, as causas desse surto estavam presentes

na natureza mesma [da gravura], que é uma atividade artística experimental por excelência. Esse desenvolvimento deve-se justamente ao caráter novo que a gravura traz, que é o de experimentar novos materiais e assim obter novas possibilidades de expressão e linguagem artística. Isso deveu-se em parte ao aparecimento de alguns gravadores que aguentaram duro, mesmo diante da indiferença geral... [...] *há outro* motivo, qual seja, o de que a gravura é um meio de comunicação muito mais imediato com o grande público, justamente porque é mais barato¹⁵.

Entretanto, receberam mais atenção da crítica aqueles ligados ao neoconcretismo, como Ivan Serpa, Ligia Clark, apesar de os membros do Estúdio Gravura igualmente participarem das

8 LEITE, José Roberto Teixeira. Obra citada.

9 GRILO, Rubem. Obra citada, p. 14

10 TÁVORA, Maria Luisa Luz, “A gravura brasileira - anos 50/60- como um movimento: gênese de um mito”, GÁVEA. Revista de História da Arte e Arquitetura, nº 5, Rio de Janeiro, abril de 1988, pp 40-56, p. 54.

11 Idem, p. 45

12 Idem, p. 48.

13 Idem, p. 54.

14 FERREIRA, Ilsa Kawall Leal. Obra citada, p. 103.

15 Apud FERREIRA, Ilsa Kawall Leal. Obra citada, p. 104

exposições internacionais juntamente com os membros do Neoconcretismo, como a exposição Young Brazilian Art, na Demarco Gallery, Inglaterra em 1968, na qual expuseram Zita Viana e Moacyr Rocha, juntamente com Hélio Oiticica e mais 13 artistas. Zita e Moacyr, inclusive, participaram também de exposições internacionais nos Estados Unidos (1965 e 1967), Cuba (1967) e Paraguai (1966).

A questão do tratamento diferenciado corresponde a possível preconceito da crítica com a arte informal, do qual trata Maria Luisa Luz Távora quando problematizando a gravura de Fayga Ostrower. Segundo a autora, o “abstracionismo no Brasil precisa ser problematizado a partir de outros ângulos de visão, propiciadores de uma discussão que retire a abstração informal dos limites a que foi confinada pela geração de críticos e historiadores empenhados na defesa da arte abstrata de matriz construtiva”¹⁶. E sem dúvida a gravura no Brasil - até pela força da geração anterior, formada por Lívio Abramo, Oswaldo Goeldi e Lasar Segall - respondeu mais às questões ligadas ao expressionismo, sendo os gravadores “tocados mais pela abstração de caráter lírico, sensível”¹⁷.

4. A PRODUÇÃO NO ESTÚDIO GRAVURA

4.1. ZITA VIANA DE BARROS (1930 - 2013)

Pintora e gravadora, começou seus estudos de arte ainda nos anos 50, fazendo aulas de pintura e desenho com George Nasurel (Romênia, 1904 - Estados Unidos, 2000), formado na Academia Livre de Pintura, no Instituto de Artes e Arqueologia de Paris, em 1946, tendo participado, no Brasil, da Primeira Bienal de Arte Moderna de São Paulo. Depois desse período, ingressou no Estúdio Gravura.

Ganhadora de prêmios no Salão Paulista de Arte Moderna e no Salão de Trabalho (entre 1963 e 1965), participação na exposição Arte Brasileira Atual, em diversas cidades da Europa, em 1965, e na Young Brazilian Art, coletiva organizada pelo Royal College of Art na Demarco Gallery, em 1968, foi incluída por José Roberto Teixeira Leite no seu “A Gravura Brasileira Contemporânea”¹⁸ dentre os expoentes da nova geração de gravadores, os principais gravadores brasileiros de menos de 35 anos.

16 TÁVORA, Maria Luisa Luz, “Fayga Ostrower e a gravura abstrata no Brasil”, Artigo apresentado no seminário Vanguarda e Modernidade nas artes no Brasil e no exterior, Departamento de Artes Plásticas da Unicamp, 2005, disponível em http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguardia/artigos_pdf/maria_luiza.pdf, acessado em 24.03.2013

17 TÁVORA, Maria Luisa Luz, Obra citada, 1988, p. 46.

18 LEITE, José Roberto Teixeira. Obra citada, p. 62

É um desafio categorizar seus trabalhos como sendo parte de algum dos movimentos da época. Não se trata de abstracionismo lírico ou informal, pois não são marcantes em seus trabalhos as questões de cor e liberdade de forma. Tampouco seus círculos possam ser determinados como geométricos (Fig. 1), porque não o são, carregados de gestualidade no desenho que são. Seus trabalhos são de grande investigação sobre a luz e o espaço (Fig 2) e, por isso, talvez possam se relacionar com os trabalhos de Oiticica da mesma época, os Metaesquemas, que serão investigações de novas estruturas espaciais, ou mesmo os tecelares de Lygia Clark. O trabalho da Zita, porém não se desdobra e não prenuncia também qualquer das discussões do neoconcretismo. De qualquer forma, seus trabalhos espelham um tanto as discussões do período, marcado pelas discussões das possíveis racionalidades da abstração, e os frequentes exercícios formais nas que marcavam as obras feitas no Estúdio Gravura.

Nesse sentido da busca espacial, Zita também se aproxima do caminho percorrido por Renina Katz, a quem “sua gravura propõe a abstração, mas a contemplação detida demonstra ter sido tomado o caminho da paisagem, a qual, como natureza, não a abandona nunca”¹⁹. E é digno de nota como desde os exercícios incipientes apresentados no caderno de estudos (Fig. 3), já há uma demonstração inequívoca do apreço da Zita pela linha orgânica, e pela construção de espacialidades.

As texturas que obtinha muito se aproximam das pesquisas da época, não só da fatura mais característica do Lívio Abramo e do uso preciso do buril raiado para obter os tons cinzas (Fig. 4), mas também, no metal, seus trabalhos refletem um tanto dos Carretéis do Iberê Camargo (Fig.5), feitos também por volta dos anos 60. De fato, José Roberto Teixeira Leite²⁰ menciona que Camargo não sentiu “como tantos de seus colegas, a sedução da cor, compreendendo a gravura em sua conceituação ortodoxa, como um severo jogo de preto e brancos” e nisso Zita também se aproxima. Realmente, no Estúdio Gravura foram muitos os que enveredaram por uma pesquisa de cor, ou pelo uso de pigmentos, como, inclusive, o próprio Moacyr Rocha.

19 KOSSOVITCH, Leon e LAUDANNA, Mayra. Sobre o político. In: Gravura Brasileira. São Paulo, 2000, p. 14

20 Obra citada, p. 39

4.2. MOACYR DE VICENTIS ROCHA (1929 - 2000)

Moacyr também já havia iniciado seus estudos antes do seu ingresso no Estúdio Gravura. Havia estudado pintura com Joan Ponç (Barcelona, 1927 - Saint-Paul de Vence, 1984), pintor catalão considerado como um dos grandes representantes do Surrealismo na Espanha, e frequentou o ateliê de Di Cavalcanti. Havia também estudado cinema no Centro de Estudos Cinematográficos do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Segundo Rosa Carvalho²¹, Moacyr Rocha foi visto pela crítica como um artista sensível, lírico, criativo e dono de uma técnica aprimorada que resulta em composições de formas puras e jogos de cores. Foi um artista que soube harmonizar a *técnica pictórica e gráfica* com a *figuração* de seus temas fantásticos: viagens lunares, peixes e vegetações sugeridas como se fossem de outro mundo.

Dessa experiência com o surrealismo, Moacyr decidiu que “[q]ueria fazer em gravura o que fosse impossível”²². Nesse sentido, as suas figuras fantásticas eram propósito para a pesquisa de textura e relevo na calcografia. Fica claro nessa produção ainda incipiente, o percurso da pesquisa da textura que parte da matriz, feita com pedaços de juntas de motor em verniz mole e atinge o papel, na impressão em relevo sem tinta (Fig. 06).

Essa pesquisa traz para a gravura a questão da matéria, discutida pelo abstracionismo informal. Como ser possível fazer, mediante o uso da prensa, uma arte matérica? Ao usar o relevo, seja no processo de gravação da matriz, seja na própria impressão, Moacyr é bem sucedido nessa proposta. E nesse sentido, mantém-se nesse caminho do surrealismo e o uso da cor na impressão vem a reforçar essa pesquisa, como se a cor fosse um material revelador dessas estratégias usadas na gravação e na impressão (Fig. 07).

Moacyr parece, com seu discurso do impossível, querer fazer o que não era feito. Talvez estivesse tratando do microcosmos do Estúdio Gravura, entretanto, pesquisas similares eram realizadas principalmente por Edith Behring no Rio de Janeiro²³.

Assim, vê-se que, apesar de estar presente e frequentar o Estúdio Gravura, Moacyr pouco

21 CARVALHO, Rosa Cristina Maria de. Arte e psiquiatria: um diálogo com artistas plásticos no Hospital Psiquiátrico de Juqueri, in: ArtCultura, Uberlândia, v. 12, n. 21, p. 165-180, jul.-dez. 2010, disponível em http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF21/1_reilly.pdf, acessado em 06.05.2013, p. 178

22 in idem, p. 179

23 GRAVURA: arte brasileira do século XX. Texto Leon Kossovitch, Mayra Laudanna, Ricardo Resende. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000, p. 17

traz de Lívio Abramo, diferentemente de Zita. As suas influências são anteriores à sua entrada no estúdio, como o Juan Ponç e o surrealismo espanhol e parecem permanecer nessa seara, trazendo consigo o informalismo da pintura matérica que também se desenvolvia na Europa à época, por Antonie Tàpies, por exemplo, ainda que dele não haja qualquer traço no trabalho de Moacyr (Fig.08).

5. CONCLUSÃO

As obras de Zita e Moacyr, realizadas sob a influência de Lívio Abramo no início do pós-modernismo, ou ainda, numa fase de transição, discutem de forma incipiente as questões que explodiram no período subsequente, como a questão do espaço (na obra da Zita) e da matéria (na obra de Moacyr). Ou seja, ainda que os dois alunos aqui estudados não tenham sido representantes de desdobramentos posteriores, até por haverem interrompido sua trajetória, e estivessem sob a influência de um professor moderno por excelência, são coerentes com os manifestos da época e das correntes artísticas vigentes neste período de passagem para a pós-modernidade: tratam, acima de tudo, de discussões das racionalidades possíveis da abstração.

Entretanto, penso que ambas as produções carregam em si a particularidade da forma de que trata Rodrigo Naves:

Grande parte dos trabalhos realizados entre nós incorpora sem dúvida as mudanças modernas, mas com um viés todo particular. As obras se veem envolvidas numa morosidade perceptiva que reduz a força de seu aparecimento. Cores, formas, linhas, têm uma certa autonomia e já não precisam se ocultar por entre os seres que figuram. No entanto essa independência conduz quase sempre a um jogo peculiar, em que faturas, formas e dimensões parecem se ocupar consigo mesmas, adiando indeterminadamente sua definição visual. Sua leveza e revolvimento são também um descompromisso com a exterioridade²⁴.

Tanto o trabalho de Zita quanto o trabalho de Moacyr carregam consigo influências de seus mestres e também a incorporação das discussões pós-modernas, entretanto, os dois artistas adotam esse “jogo peculiar” que resulta em seus trabalhos estarem e não estarem, ao mesmo tempo, nos movimentos encontrados. As obras de Zita pertencem ao abstracionismo lírico embora não carreguem em si todas as características desse movimento, dele se distanciando. Moacyr fica entre o

24 NAVES, Rodrigo. Obra Citada, p. 18-20

surrealismo e a busca da materialidade, mas não está entre os surrealistas e tampouco entre os do abstracionismo informal de pesquisa da matéria.

É como se a arte brasileira pudesse tudo ao mesmo tempo nesse descompromisso com a exterioridade. Se isso dificulta a compreensão da arte, também a enriquece, pois temos de lembrar que essas categorias históricas de movimentos da modernidade e pós-modernidade está ligada a uma visão um tanto eurocêntrica da arte. A análise de trabalhos que ficaram à margem das discussões acadêmicas da época reafirma a visão de que a forma brasileira é independente das categorizações estrangeiras e que adota sim uma independência típica.

A independência fica evidente na comparação da produção de Zita e Moacyr. Ambos alunos de um mesmo professor - os dois com uma trajetória individual semelhante até então, mas com origens artísticas distintas - dois colegas de aula que eram muito próximos, tendo inclusive se casado, e que apresentam produções completamente distintas nas suas técnicas, preocupações e procedimentos. Era de se esperar, entre duas produções tão próximas, uma troca de experimentos e de experiências que, de alguma forma, aproximassem a produção. Entretanto, isso não ocorre entre Zita e Moacyr. Ocorre sem dúvida essa troca entre Zita e Lívio Abramo.

Foi curioso que a todo o momento durante essa pesquisa - na realização do recorte, do tema, no levantamento histórico e nos relatos - sempre apareceu a questão da definição do artista e da arte, propriamente. Tanto Zita quanto Moacyr abandonaram a carreira de artista - ela ocupando-se integralmente do Magistério e ele da Publicidade e do desenho gráfico. Entretanto, creio que o ineditismo de suas carreiras para o mundo da arte não significa que foram menos artistas. Muito ao contrário, a manutenção desses acervos, mesmo que de uma produção interrompida há tanto tempo é uma questão de recuperação da memória de um tempo importante e da forma como tais assuntos eram introduzidos na produção brasileira contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Lívio. Lívio Abramo: retrospectiva. Texto José Roberto Teixeira Leite, Lívio Abramo, Sérgio Milliet, Geraldo Ferraz, Lourival Gomes Machado, Ramiro Domingues; Oscar Trinidad, Vera Pedrosa, Ernestina Karman, Radhá Abramo, Arnaldo Pedroso D'Horta, José Geraldo Vieira. São Paulo: Funda-

ção Bienal de São Paulo, 1976. 54 p., il, p&b.

Aprender com Livio era compartilhar a sua arte. Entrevista de Ismênia Coracy. In: Revista Cores Primárias – Jornalismo especializado em história das artes visuais, junho de 2006, disponível em http://www.coresprimarias.com.br/ed_2/ismenia_livio_p.php, acessada em 17 de abril de 2013

BUCHMANN, Sabeth. Da antropofagia ao conceitualismo. In: BRAGA, Paula. Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 223-231

BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (orgs.). Gravura em Metal. São Paulo: EDUSP, 2002

CANONGIA, Ligia. O legado dos anos 60 e 70. São Paulo: Jorge Zahar, 2005.

CARVALHO. Rosa Cristina Maria de. Arte e psiquiatria: um diálogo com artistas plásticos no Hospital Psiquiátrico de Juqueri, in: ArtCultura, Uberlândia, v. 12, n. 21, p. 165-180, jul.-dez. 2010, disponível em http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF21/l_reilly.pdf, acessado em 06.05.2013

CONTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória(org.): Escritos de Artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2006.

Enciclopédia Itaú Cultural, Livio Abramo, disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2476&cd_item=1&cd_idioma=28555, acessado em 21 de outubro de 2013

FERRAZ, Geraldo. Livio Abramo. Coleção Artistas Brasileiros Contemporâneos, nº5. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955

FERREIRA, Ilsa Kawall Leal. Livio Abramo. 1983. 149 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FERREIRA, Orlando C. Imagem e letra. 2ed. São Paulo: EDUSP, 1994.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Arte brasileira: 50 anos de história no acervo MAC-USP. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 1997.

GRAVURA brasileira hoje: depoimentos: III volume. Rio de Janeiro: Oficina de gravura SESC-Tijuca, 1997. 191 p., il. color.

GRAVURA: arte brasileira do século XX. Texto Leon Kossovitch, Mayra Laudanna, Ricardo Resende. São Paulo: Itaú Cultural : Cosac & Naify, 2000. 270 p., il. color.

GRILO, Rubem. A gravura brasileira na coleção Kornis. IN: A Gravura Brasileira na coleção Mônica e George Kornis (catálogo), 2007, p. 12 a 17

D'HORTA, Arnaldo Pedroso. O olho da consciência: juízos críticos e obras desajuizadas. Vera d'Horta (org), EdUSP, 2000

KOSSOVITCH, Leon e LAUDANNA, Mayra. Sobre o político. In: Gravura Brasileira. São Paulo, 2000.

- LAKS, Sergio (coord.). Gravura moderna brasileira: acervo Museu Nacional de Belas Artes. Curadoria Rubem Grilo; Texto Wilson Coutinho, Rubem Grilo, Anna Bella Geiger, Aldo Bonadei, Anna Maria Maiolino, Dionísio del Santo, Eduardo Sued, Lívio Abramo, Sérgio Fingermann, Aldemir Martins, Glênio Bianchetti, Manoel Messias, Marcelo Grassmann, Walter Marques, Mário Gruber. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1999. 135 p., il. p&b color.
- LEITE, José Roberto Teixeira. A gravura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: 1965. 70 p., il. p&b.
- MATRIZES do expressionismo no Brasil: Abramo, Goeldi e Segall. Curadoria Tadeu Chiarelli, Lauro Cavalcanti, Marcelo Araújo; texto Tadeu Chiarelli, Aníbal Machado, Sônia Salzstein; tradução Peter Naumann. São Paulo: MAM, 2000. 87 p., il. p&b color.
- MILLIET, Sérgio. Roteiro de Lívio Abramo. Habitat, São Paulo, n. 21, p. 43-45, 1955.
- NAVES, Rodrigo. A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011
- PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA (3. : 1971 : São Paulo, SP). Panorama de arte atual brasileira : desenho, gravura. Apresentação Joaquim Bento Alves de Lima Neto; texto Paulo Mendes de Almeida. São Paulo : MAM, 1971.
- PEDROSA, Mário. Despedida de Lívio Abramo. In: ARANTES, Otilia Beatriz Fiori (Org.). Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III. São Paulo: Edusp, 1998, p. 225-226.
- PONTUAL, Roberto. Dicionário das Artes Plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- SCHENBERG, Mario. A Representação Brasileira na IX Bienal de São Paulo, 1967, disponível em http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=85:a-representacao-brasileira-na-ix-bienal-de-sao-paulo-&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15
- TÁVORA, Maria Luisa Luz, “A gravura brasileira - anos 50/60- como um movimento: gênese de um mito”, GÁVEA. Revista de História da Arte e Arquitetura, nº 5, Rio de Janeiro, abril de 1988, pp 40-56.
- TÁVORA, Maria Luisa Luz, “Fayga Ostrower e a gravura abstrata no Brasil”, Artigo apresentado no seminário Vanguarda e Modernidade nas artes no Brasil e no exterior, Departamento de Artes Plásticas da Unicamp, 2005, disponível em http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/maria_luiza.pdf, acessado em 24.03.2013
- ZANINI, Walter. História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983, 2 vol.