

## FLAVIO-SHIRÓ, PINTURA E ABSTRAÇÃO

Claudia Stringari Piassi  
UFES/FAPES

RESUMO: A abstração na obra de Flavio-Shiró dialoga com alguns movimentos artísticos presentes em Paris na década de 1950. Os pontos de convergências entre suas vivências, materialidade, e principalmente sua maneira de pintar dialogam com outros artistas, de períodos, épocas e locais diferentes. Esses artistas atuam de maneira performática sobre o tecido, revelando tanto na horizontalidade, quanto na verticalidade, suas atitudes e tradições.

Palavras-chave: *Abstração. Gestualidade. Ação. Materialidade. Corpo.*

ABSTRACT: The abstraction in the work of Flavio-Shiró dialogues with some artistic movements present in Paris in the 1950s. The intention of this paper is to seek similarity in the way of painting Flavio-Shiró with abstract expressionism of Jackson Pollock. In different times and places, these artists so performative act on the tissue, revealing both in horizontal and in vertical attitudes and traditions.

Key words: *Abstraction. Gesture. Action Materiality. Body.*



A arte abstrata influenciou as obras de diversos artistas, durante o século XX. Alguns sinônimos foram estabelecidos, e desses, “[...] surgiram muitas formas de abstração com diferentes intenções e efeitos”<sup>1</sup>. A abstração, como informa Mel Gooding, [...] não teve nenhum ponto de partida determinado no tempo ou no espaço, e a partir de diferentes premissas ela seguiu várias direções, suas tendências divergindo e convergindo, cruzando-se e sobrepondo-se.<sup>2</sup> Porém, vale ressaltar, que, [...] acima de tudo, foi a música que forneceu o modelo de uma arte puramente não-representacional, com variações de estrutura formal e grande poder afetivo.<sup>3</sup>

O termo informal, criado por Michel Tapié, na década de 1950, utilizou, [...] a noção de informalismo e a de abstracionismo como equivalentes para denominar todas as tendências abstratas que não trabalharam com a geometria”.<sup>4</sup> Diversos artistas, dentre eles, Wols, Mathieu e Riopelle, foram pintores abstratos líricos que [...] passam a ter seu trabalho classificado sob o rótulo de ‘arte informal’. Incluem-se aí as pinturas-signo de Hartung, Tobey e Kline etc.<sup>5</sup>

Flavio-Shiró é um dos artistas, que nesse período absorve a arte abstrata, porém, vale ressaltar que sua obra possui difícil enquadramento nos diversos períodos de sua carreira artística. Devido a essa dificuldade, em classificar suas obras, não temos a intenção, nessa pesquisa, de buscar um rótulo ou encaixar as pinturas do artista nos diversos movimentos de pintura, mas sim, analisar como a sua pintura abstrata dialogou como as principais influências e soube imprimir uma marca própria, afinal, “[...] sua obra é irredutível, pois sempre escapou de qualquer processo classificatório de um grupo ou movimento”<sup>6</sup>.

Os movimentos artísticos que surgiram após a Segunda Guerra Mundial, tomaram conta da Europa, dos Estados Unidos e do restante do mundo. Tanto na Europa, quanto nos Estados Unidos,

[...] assistiram a uma explosão dessas abstrações individuais: projeções não tanto de ideias metafísicas, morais e políticas quanto de ética pessoal e emoção privada, sentimento mítico e espiritual, experiência psíquica, sonho e mito. A pintura era concebida como uma “ação” heroica e solitária, carregada de risco, mas que levava, quando bem-sucedida, à emocionante descoberta de uma imagem original e reveladora. Isso acarretava uma identificação um tanto quanto ingênua de autenticidade com o ato espontâneo. “Em certo

momento”, escreveu o crítico Harold Rosenberg em 1952, “a tela começou a parecer para um pintor americano atrás do outro uma arena onde agir – em vez de um espaço onde reproduzir, redesenhar, analisar ou ‘expressar’ um objeto, real ou imaginado.”<sup>7</sup>

A arte abstrata, mesmo influenciando outros países, estava mais direcionada, nesse momento para os Estados Unidos. Com a passagem do expressionismo abstrato ou *action painting*, termo criado por Harold Rosenberg, como referência a arte de alguns artistas abstratos como, por exemplo, De Kooning e ao “arquétipo do novo artista”<sup>8</sup> Jackson Pollock.

Jackson Pollock buscou através da mudança na maneira de pintar, invertendo a visão do artista, de vertical para a horizontal, e gotejando tinta sobre o tecido, uma nova forma de fazer arte no século XX, ou seja, “[...] nos anos 50 ele operou uma renovação radical ao colocar suas telas no chão, gotejando tinta sobre elas, diretamente da lata ou por meio de uma vareta ou uma espátula, criando imagens labirínticas [...]”<sup>9</sup>.

É importante considerar também, que tanto o *action painting*, quanto o tachismo foram importantes para uma mudança na pintura e:

[...] marcaram realmente uma nova época na pintura internacional deste século. Inclusive no domínio da cor, que já não estava subordinada à forma nem ao tema da pintura, vivendo autonomamente a sua própria vida, através da mancha lançada por acaso ou pelo ato fortuito do artista. O Tachismo teve assim, em nosso tempo, importância equivalente à pintura dos impressionistas no século XIX [...] <sup>10</sup>.

Jackson Pollock através do gesto sobre o tecido, aliado ao movimento do corpo, revela expressões na obra que ligada ao “[...] *dripping*, o golpear, espremer os tubos de tinta, fazer borrões e o que mais entrasse em uma obra, deu um valor quase absoluto ao gesto habitual”<sup>11</sup>. Devido a essa maneira de pintar, o artista adquiriu características únicas e irreverentes para o período do pós-guerra. Sua pintura horizontal partiu dos rituais no ato de pintar dos índios navajos norte-americanos,

[...] As grandes abstrações de Pollock sugerem uma afinidade, por todos estes aspectos, com a prática nativa norte-americana, particularmente com a dos pintores de areia navajos, que haviam tido uma mostra no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1941. A aproximação de Pollock aos índios navajos não se dá formalmente, já que os pintores de

areia produzem desenhos geométricos, a antítese de suas pinturas, mas na ritualização do ato de pintar <sup>12</sup>.

Sobre essa ritualização o artista Jackson Pollock, revela que a sua maneira de pintar, o que menos importa são as convenções pictóricas. A materialidade muda conforme sua necessidade nos resultados plásticos.

[...] minhas pinturas não vem do cavalete. Eu nem estico minhas telas antes de pintar. Prefiro grampear o tecido não preparado na parede dura ou no chão. Necessito da resistência de uma superfície dura. Sobre o chão, sinto-me melhor. Sinto-me mais perto, mais parte da pintura, já que dessa maneira posso caminhar em torno dela pelos quatro lados e literalmente estar na pintura. Esta é a maneira dos índios pintores de areia do oeste. Continuo a afastar-me mais e mais dos instrumentos usuais do pintor, tais como cavalete, paleta, pincéis etc. Prefiro pedaços de pau, colher de pedreiro, facas, e jogar a tinta fluida ou em empasto engrossado com areia, vidro quebrado ou outros materiais. <sup>13</sup>

A maneira de pintar de Jackson Pollock e sua intencionalidade diante da obra fez com que o artista se libertasse das convenções acadêmicas, que despertou, naquele momento, uma nova crítica sobre a maneira de fazer arte no final da década de 1940 e início de 1950.

Esse trabalho tem a intenção de fazer uma relação de ordem formal, no uso do corpo e na maneira de pintar entre Flavio-Shiró e Jackson Pollock. O artista, Flavio-Shiró, na entrevista, realizada em 2011, expõe sua maneira de pintar e a mudança de visão do artista diante da pintura. A respeito da posição da tela, e a visão do artista diante da obra, como não perceber pontos de convergências na ritualização do ato pictórico entre Jackson Pollock e Flavio-Shiró ?

Jackson Pollock, sem dúvida, foi o artista que mudou radicalmente a maneira de pintar. Exerceu forte influência também nos artistas nipo-brasileiros, num momento em que a arte, aqui no Brasil, aproximava-se para a arte concreta. Para esses artistas possivelmente, como revela Stella Teixeira de Barros,

[...] a maioria se escorava com ênfase nas chamadas correntes informais, o que vinha ocorrendo em outros países também. A pincelada solta correspondia, no caso deles, a um equilíbrio estrutural que tem indiscutíveis raízes na grafia do ideograma e no espaço pictórico livre das

amarras da perspectiva geométrica, assim como encontrava também inspiração na nova linguagem gestual aparentemente impulsiva de Pollock é com certeza o paradigma mais estimulante. No caso de Pollock, assim como dos demais expressionistas abstratos norte-americanos tiveram influência considerável das artes visuais do Japão no pós-guerra. <sup>14</sup>

Essas influências são reveladas nos diálogos citados pelos dois artistas. Nos seguintes depoimentos, tanto Jackson Pollock quanto Flavio-Shiró, revelam as convergências no ato pictórico, embora, há uma antítese na plasticidade de sua obra. Essa mesma diferença, foi revelada na exposição realizada em 1959, no Museu de Arte Decorativa de Paris, quando uma obra de Jackson Pollock foi colocada ao lado de outra obra de Flavio-Shiró, fazendo, como disse Josué Tanaka, um “contraponto” <sup>15</sup>. Porém, podemos concordar com Tanaka sobre esse contraponto, afinal se colocarmos uma pintura de Jackson Pollock, ao lado de outra pintura de Flavio-Shiró, percebe-se diferenças, mas a intenção de produzir obras na horizontal e explorar o gesto automático e o espaço da tela faz parte de ambos os artistas.

Buscando características convergentes no discurso dos dois artistas, Jackson Pollock revela que “[...] quando estou *no* meu quadro, não tenho consciência do que estou fazendo. Só depois de uma espécie de período de ‘conhecimento’ é que vejo o que estive fazendo [...]” <sup>16</sup>. Enquanto Flavio-Shiró na entrevista para esse trabalho, em 2011, revela: “[...] quando estou pintando, eu quero esquecer o momento. Ficar tomado pelo prazer de pintar. Esse é o equilíbrio” <sup>17</sup>. A liberdade de pensamento deixa simplesmente a fruição tomar conta da mente de ambos os artistas, ou seja, libertando-se de regras que até então eram estabelecidas na pintura. Para eles, a pintura não possui regras, no momento de ação, o desprendimento de consciência transformam suas obras, e como afirma Harold Rosenberg que o que “[...] devia suceder na tela não era um quadro, mas um acontecimento” <sup>18</sup>.

O artista Flavio-Shiró ao dialogar, no início de sua carreira parisiense, com diversos pintores e por não se ligar a nenhum movimento de maneira sólida, “[...] nunca foi tachista. Em seu início, pode ser identificado com os paradigmas de Jean Dubuffet e Jean Fautrier e dos expressionistas abstratos nova-yorkinos” <sup>19</sup>. Esses expressionistas abstratos, abordados aqui no texto por Paulo Herkenhoff, inclui o artista Jackson Pollock, afinal, sua obra era também constituída pelo automatismo <sup>20</sup>, ou seja, o movimento inconsciente percebido na execução de ambos os artistas. Esse inconscien-

te e o automatismo é o que estabelece possivelmente ligações do fazer pictórico. Definido por Lucie-Smith, “[...] na obra de Jackson Pollock, o ‘automatismo’ (noção de grafismo como descobrimento de si mesmo) e pictoricidade extrema (meio ‘informal’ de escape dos mais opressivos) vêm significar uma coisa só”<sup>21</sup>. Esse mesmo automatismo é representado por Flavio-Shiró quando inconscientemente trabalha sua pintura, imprimindo sucessivas camadas de tinta ou outros materiais aliados aos signos caligráficos apresentados no ato pictórico,

[...] provavelmente esse período de 70 quando comecei inventar esse negócio de pastel ... período, mais, digamos, mais marcante, diremos que sai fora, um pouco ... da execução clássica ... da pintura... à partir da tela já era ação, já amassava muitas vezes o linho assim ... e gostava de provocar uma textura, sendo molhava o linho, não é? Em imersão na água, depois eu amassava e continuava a fazer um... sabe? um efeito de ... matéria, de matéria, não é? Que me já, já fazia quer dizer... teve a preparação, já começava a preparar o que vai fazendo né? Que é essa preocupação, muitas vezes os projetos desse quadro não gostei, eu lavava e não lavava totalmente... tirava e já produzia já uma base e ... e e surpresas interessantes que podiam também ver.... para, sabe?<sup>22</sup>

O automatismo e a sobreposição de cores aparecem na pintura *Número 5* (Figura 1) de Jackson Pollock. Podemos perceber, na pintura, que sua elaboração se deu à partir do gesto automático, que através desse ato o artista chega [...] à fronteira do ritual, que por acaso usa a tinta como um de seus materiais.<sup>23</sup> A obra *Número 5*, caracteriza as particularidades do artista norte americano. A fluidez da tinta e a alternância de cores dispostas sobre a tela revelam que houve movimento do corpo, porém é difícil perceber nessa pintura, onde começa e termina o gesto do artista. Sobre o gesto de Jackson Pollock, o artista Allan Kaprow, em seu artigo sobre *O legado de Jackson Pollock*, explica das possíveis e infundáveis maneiras de observar uma obra do artista, ou seja,

[...] não penetramos numa pintura de Pollock por qualquer lugar (ou por cem lugares). Parte alguma é toda parte, e nós imergimos quando e onde podemos. Essa descoberta levou às observações de que a sua arte dá a impressão de desdobrar-se eternamente – uma intuição verdadeira, que sugere o quanto Pollock ignorou o confinamento do campo retangular em favor de um *continuum*, seguindo em todas as direções simultaneamente, para *além* das dimensões literais de qualquer trabalho.<sup>24</sup>



Figura 1 – Jackson Pollock, Número 5, sem data. Tintas industriais sobre lona.  
Fonte: [http://www.galeriadomquixote.com.br/scripts/news/pinturas\\_caras.asp](http://www.galeriadomquixote.com.br/scripts/news/pinturas_caras.asp)

O gesto de ambos os artistas são vitais, irreparáveis, decididos e que, involuntariamente, necessitam do envolvimento do corpo. Jackson Pollock, no uso do corpo, que se move, não faz parte da obra, mas considera, como define Jorge Glusberg em seu livro, *A arte da performance*, que o artista está,

[...] entre os principais precursores da arte da *performance* devem ser considerados os poetas, pintores, músicos, dançarinos, escultores, cineastas, dramaturgos e pensadores que buscaram um reestudo dos objetivos da arte.

Com sua *action painting*, Pollock (1912-1956) pode ser considerado um desses precursores. A *action painting*, que foi exercida por Pollock, nos seus últimos dez anos de vida, e por outros artistas americanos e europeus, é uma adaptação da técnica da *collage* – idealizada por Max Ernst – que transforma o ato de pintar no *tema* da obra, e o artista em *ator*.

[...] o próprio pintor e não somente sua mão e seu braço, move-se no espaço criado pela lona. Seu corpo entra no espaço artístico, embora esse corpo não seja a obra em si. Isso somente irá ocorrer num estágio posterior da *body art*.<sup>25</sup>

Há uma linha tênue na obra desses dois artistas que os une. O gesto de ambos são firmes e automáticos, porém Pollock trabalha à maneira do *action painting* e Flavio-Shiró à maneira caligráfica ou gestual, herdada de uma tradição oriental.

A pintura feita pelo artista japonês, Kawahara Keiga, no século XIX, é uma demonstração da tradição herdada por Flavio-Shiró. Se observarmos a imagem, (Figura 2), percebemos dois mestres da pintura oriental, sentados à maneira japonesa, conhecido como *seiza*. Faz parte dos costumes japoneses sentarem no chão, para a execução de diversas tarefas, dentre elas a pintura. Entre pincéis e tintas os artistas demonstram concentração necessária para as técnicas de pintura cercados pela natureza, tema também corriqueiro na vida dos mestres japoneses.





Figura 10 - Pintura de *Kawahara Keiga*, século XIX.

Fonte: <http://www.letrasecia.com.br/blog/blog/2011/12/05/tudo-sobre-arte/>

Na análise feita entre as obras de Jackson Pollock e Flavio-Shiró, embora a época e os territórios de cada artista não estabelecem conexões, suas pinturas apresentam convergências quanto à maneira de pintar. A referência do artista Flavio-Shiró não se apresenta através da maneira de pintar dos índios navajos, como foi declarado por Pollock, mas sim, pela sua tradição japonesa. No que diz respeito à tradição japonesa, ele afirma que a,

[...] pintura abstrata [...] fez uma coisa interessante que a pintura oriental nunca se produziu vertical, sempre foi na horizontal [...] Curiosamente na pintura abstrata redescobriu ou

“repegou” essa coisa da oriental de botar no chão enquanto a tinta cai sem... sabe como é que é? [...] às vezes acontece, não tem uma regra precisa. Se eu preciso fazer no chão, faço no chão.<sup>26</sup>

Esse tradicionalismo na maneira de pintar vem justamente dialogar com os pensamentos de Harold Rosenberg, quando o crítico,

[...] vê a relação do artista com a tela como uma arena de ação. A imagem seria o resultado do encontro da intenção do pintor de fazer algo a um corpo material à sua frente (a tela) com um instrumento à sua mão (o pincel). A pintura-ato é da mesma substância da existência do artista, rompendo a distinção arte-vida, dispensando forma, cor, composição, desenho. “O que importa é a revelação contida no ato”. Tais afirmações encontram eco nas palavras de Willem De Kooning [...].<sup>27</sup>

A “técnica-anti-técnica”<sup>28</sup>, definida por Argan, quando fala sobre as pinturas de Jackson Pollock, expõe, a coordenação dos movimentos do artista e seus materiais. Quando há o acaso na obra, é quase mínimo. Na execução de sua pintura, o crítico de arte explica que “[...] é o pintor que escolhe as cores, dosa suas quantidades, determina com seus gestos o tipo de mancha que produzirão, ao cair de cima sobre a tela”<sup>29</sup>. Não há um pré-projeto para a execução da pintura, mas há uma maneira específica de se fazer. O artista sabe, por exemplo,

[...] que não vai se colocar em frente à tela, mas irá girar em torno, subirá em cima para estar sempre *dentro* da pintura que está fazendo; sabe também que o ritmo das cores irá excitá-lo gradualmente, irá forçá-lo a um movimento cada vez mais intenso e frenético, até que seja a pintura *in fieri* a impor-lhe seu ritmo, assim como o ritmo da dança acaba por se assenhorear do dançarino e por dominá-lo. As situações visuais que terá de enfrentar serão sempre novas, imprevistas: tudo consiste em manter o ritmo, bastaria um passo em falso e seria rompido o nexos que faz o pintor e sua pintura viverem juntos, fisicamente. [...] mas não é apenas o extrato subterrâneo do inconsciente que é envolvido no ritmo da ação, é toda e existência física e psíquica do artista; e o ritmo nasce da consciência do artista de ter saído da órbita pré-ordenada da vida social, da necessidade de ter de fazer sua existência sozinho. [...] em seus furiosos emaranhados de signos, consegue-se aprisionar tudo o que, na realidade, é movimento.<sup>30</sup>

Jackson Pollock em sua narrativa sobre a expressão de seus sentimentos no filme

*Jackson Pollock*, de Hans Namuth, revela:

[...] a minha pintura é direta... O método de pintar é o crescimento natural a partir de uma necessidade. O que eu quero é expressar os meus sentimentos, não ilustrá-los. A técnica é apenas um meio de se chegar a uma declaração, um depoimento. Quando estou pintando tenho uma noção acerca do que me proponho a realizar. Posso controlar o fluxo de tinta: não há acidentes, assim como não há começo nem fim.<sup>31</sup>

Tanto Jackson Pollock quanto Flavio-Shiró, cada um com suas particularidades nas ações de suas pinturas, transformam o espaço pictórico, representado pelo tecido, colocado na posição horizontal, um território de arena, porém, este território não é composto de areia, o que poderia se pensar, mas sim, um espaço onde a tela representa esse território, ou seja, é o único limite a ser estabelecido, e que o ato aparece como uma atitude diante da pintura. Flavio-Shiró incorpora essa maneira de pintar “[...] em telas delicadas de rica matéria. Incorporada mais adiante à gestualidade da *action painting*, condizente com sua formação e temperamento”<sup>32</sup>.

Esse expressionismo é revelado em obras como, *Vôo Noturno*, (Figura 3) de 1959, final da década de 1950, que apresentam gestos vigorosos, rápidos, precisos e irrevogáveis, demonstrando uma atitude perceptível quando o artista já caminhava para as reminiscências amazônicas. Percebe-se na obra, um emaranhado de pinceladas e espátulas que revelam um caráter expressionista que aponta de certa maneira sutil às referências do *action painting*, abordado nesse capítulo. Flavio-Shiró, como define Herkenhoff, também,

[...] inaugura no Brasil a pintura de grandes telas vencidas por gestos largos, aos quais corresponderiam dimensões mais generosas do suporte, como ele propôs em *Vôo Noturno* e *Seiva* [...]. A pintura não é ‘cena’ do gesto nem pertence a sua retórica, mas é seu lugar. Ela pede nova disponibilidade do corpo ao pintor, demanda uma linguagem corporal desde Pollock. Daí a sensação de justeza entre a pintura e o espaço, não importando se o suporte tem grande ou pequenas dimensões. As grandes dimensões da tela não decorrem de fatos extrínsecos à pintura (a encomenda), mas é uma condição necessária à lógica do gesto.<sup>33</sup>

Os tons soturnos aparecem nessa obra, que foi revelada ao público em uma exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1959. Para essa pintura, o

artista contou com a opinião dos críticos de arte George Boudaille e Walter Zanini, e ambos, expressaram em suas críticas a energia do gesto, a materialidade e as possíveis influências nas obras do artista. Walter Zanini, por exemplo, afirma que Flavio-Shiró, “[...] pertence a uma geração efervescente, de alternativas difíceis e mesmo cruciais a esta altura do século, chamada a suceder a esplêndida floração de caracteres complexos e heterogêneos da categoria de Fautrier e Fontana, de Pollock e Dubuffet”<sup>34</sup>.



Figura 3 - Flavio-Shiró. Vôo Noturno, 1959. Óleo sobre cartão. 180 x 190 cm. Coleção Fabio Settini

Fonte: HERKENHOFF, 2008, p.77.

As pinturas abstratas, de grandes dimensões do artista, produzidas nas décadas seguintes a 1950, necessitam do corpo e de uma superfície mais rígida, porém é na combinação da mente, do corpo, do gesto e do espaço, que nas obras de Flavio-Shiró encontramos pontos de convergências nas pinturas de Jackson Pollock. As pinturas de Shiró adquirem, nesse emaranhado de ideias, assimilações e comparações, uma liberdade de transgressão, tornando-se ela própria, e com as influências familiares, a particularidade necessária para se diferenciar e se estabelecer como uma obra única.

— · — · — · —

- 1 GOODING, Mel. 2002. p. 9.
- 2 GOODING, Mel. 2002. p. 9.
- 3 GOODING, Mel. 2002, p. 9.
- 4 COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. 1987. p. 19.
- 5 HERKENHOFF, Paulo. 2008.p. 14.
- 6 HERKENHOFF, Paulo. 2008.p. 14.
- 7 GOODING, Mel . 2002. p.66.
- 8 DEMPSEY, Amy. 2003. p. 190.
- 9 DEMPSEY, Amy. 2003, p. 190.
- 10 COCCHIARALE, GEIGER, 1987, p. 256.
- 11 COTRIM, Cecília. FERREIRA, Glória. Escritos de Artistas – Anos 60-70. Rio de Janeiro : Editora Zahar, 2006.
- 12 FABRIS, 1998, p. 131.
- 13 LUCIE-SMITH, apud FABRIS, 1998, p. 33 e 34.
- 14 O JAPÃO EM CADA UM DE NÓS, 2008, P. 56.
- 15 TANAKA, Josué. 1990. p. 22.
- 16 CHIPPI, Herschel Browning. 1996.p. 556.
- 17 REIS, Paulo.. Shiró. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 24 de Nov. 1993.
- 18 GOODING, 2002. p.66.
- 19 HERKENHOFF, 2009, p. 131.
- 20 Segundo o Aurélio Buarque de Holanda Ferreira automatismo significa 1 Qualidade de ou estado do que é automático. 2 Movimento inconsciente, involuntário, maquinal 3 Falta de vontade própria 4 Atividade literária ou artística exercida sob a influência exclusiva do subconsciente.

- FERREIRA, Aurélio B. H. Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 1986. p. 203.
- 21 FABRIS, Annateresa. apud LUCIE-SMITH, 1987. p. 139.
- 22 Entrevista à autora, 16 de Nov. 2011.
- 23 COTRIM, Cecília. FERREIRA, Glória. 2006, p. 40.
- 24 COTRIM, Cecília. FERREIRA, Glória. 2006, p. 41.
- 25 GLUSBERG, Jorge. 2007, p. 27.
- 26 Entrevista à autora, 16 de Nov. 2011.
- 27 FABRIS, 1998, p. 134.
- 28 ARGAN, 1992, p. 622.
- 29 ARGAN, 1992, p. 622.
- 30 ARGAN, 1992, p. 622-623.
- 31 ROBERTSON, 1951, apud STANGOS, 2000, p. 147.
- 32 PEDROSA, Vera. Flavio-Shiró, 50 anos de pintura, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1994.
- 33 HERKENHOFF, 2008, p. 21.
- 34 HERKENHOFF, 2008, p. 19.

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CHIPP, Herschel Browning. Teoria da arte moderna. São Paulo : Martins Fontes, 1996.
- COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. Abstracionismo geométrico e informal; A vanguarda brasileira nos anos 50. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- COTRIM, Cecília. FERREIRA, Glória. Escritos de Artistas – Anos 60-70. Rio de Janeiro : Editora Zahar, 2006.
- DEMPSEY, Amy. Estilos, escolas e movimentos. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- 1 SHIRÓ, Flavio. Entrevista com Flavio-Shiró. 2011. Entrevista concedida a Claudia

Stringari Piassi, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

FABRIS, Annateresa. Arte & Política: Algumas possibilidades de leitura. Annateresa Fabris (Org.) São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/Arte. 1998.

FERREIRA, Aurélio B. H. Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 1986.

GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GOODING, Mel. Arte Abstrata. São Paulo : Cosac Naif, 2002.

HERKENHOFF, Paulo. Flavio Shiró: pintor de três mundos: 65 anos de trajetória/ curadoria e organização Paulo Herkenhoff. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008.

\_\_\_\_\_. Laços do Olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão/ Curadoria Paulo Herkenhoff – São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

LUCIE-SMITH, Edward. Os movimentos artísticos a partir de 1945. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

O JAPÃO EM CADA UM DE NÓS. Exposição comemorativa do centenário da imigração japonesa. Patrocínio e realização Banco Real. Curadoria: Célia Abe Oi e Paulo César Garcez Marins. São Paulo: Maio 2008.

PEDROSA, Vera. Flávio-Shiró, 50 anos de pintura. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17 de jan. 1994.

REIS, Paulo. Shiró. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 24 de Nov. 1993.

STANGOS, Nikos. Conceitos da Arte Moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

TANAKA, Josué. Flavio-Shiró. Ed. Salamandra , Rio de Janeiro 1990.

Claudia Stringari Piassi: Mestrado em Arte - PPGA/UFES/FAPES - em andamento (2011) Pós-Graduada em Educação e Gestão Ambiental, Faculdade Saberes (2008). Trainee em Design de Interiores na empresa Umebayashi Kensetsu, Japão (2004). Pós-Graduada em Design de Ambientes, Faculdade de Belas Artes de São Paulo (2002). Graduação em Educação Artística Licenciatura em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999).