

MATERIALIDADE E MOVIMENTO: O CORPO NA PINTURA DE FLÁVIO-SHIRÓ

Claudia Stringari Piassi
cspiassi@hotmail.com
Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Este ensaio tem o intuito de investigar o processo de criação das décadas de 1950 e 1960 do artista Flávio-Shiró, destacando através de uma abordagem fenomenológica, baseada nas idéias do existencialismo de Jean Paul Sartre, a influência de Paris sobre a materialidade em suas pinturas, bem como, analisar seu processo de criação como forma de levantar hipóteses sobre as particularidades encontradas em suas obras, destacando a densa camada pictórica e sua maneira de pintar, que aliado ao gesto, e ao movimento do corpo, traz ao artista a liberdade de seguir suas próprias convenções pictóricas. E ainda, revelar ao longo de sua trajetória artística, suas vivências pelos três mundos e a evolução contínua existente em suas pinturas.

Palavras-chave: Décadas de 1950 e 1960. Materialidade. Movimento. Corpo. Pintura.

Abstract: This paper aims to investigate the process of creation of the 1950 and 1960 the artist Flávio-shiró, highlighting through a phenomenological approach, based on the ideas of existentialism of Jean Paul Sartre, the influence of Paris on the materiality of his paintings, and to evaluate your creative process as a way to make hypotheses about particularities found in his works, highlighting the dense pictorial and his manner of painting, which combined with the gesture, and movement of the body, offers the artist the freedom to follow their own pictorial conventions. And yet, revealing throughout his artistic career, his experiences of the three worlds and existing continuous evolution in his paintings

Keywords: Decades of 1950 and 1960. Materiality. Movement. Body. Painting.

Processo de criação: a influência do existencialismo

No panorama da arte brasileira o artista Flávio-Shiró vem provocando diversas reflexões sobre suas obras por se tratar de um pintor que ao longo de sua ininterrupta carreira fugiu de qualquer rótulo que possa definir seu trabalho. Sua pintura é carregada de influências sobre sua vivência ao longo da sua trajetória artística, transitando por culturas que vão do Japão, sua terra natal; passando pelo Brasil na região de Tomé-açu, durante a infância; até chegar a Paris, em 1953, local onde o artista passou a ter contato com temas relacionados à materialidade da pintura. E é exatamente em Paris, que Flávio-Shiró, percebe que a Europa, por volta da década de 1950 toma conhecimento sobre a pintura informal. Influenciada pelo existencialismo do filósofo francês Jean-Paul Sartre.

Tudo isso fazia parte da formação do Ser, do indivíduo no século XX. A influência do existencialismo sobre a pintura abriu caminho para que os artistas pudessem produzir suas obras sem precisar seguir qualquer movimento artístico. Por se tratar de uma doutrina filosófica em que o Ser humano tem toda a autonomia sobre seus atos. E tratando-se da pintura, nesse período, o ato do pintor, é o que precede qualquer rótulo artístico e no encontro da busca pelo novo, “[...] nas pinceladas matéricas, rápidas e luminosas” (LOPES, 1997, p. 71). Barreiras foram quebradas para que houvesse uma nova arte digna de fomentar uma nova crítica, muitas vezes hostil, afinal, o mundo, no século XX, havia passado por momentos de turbulências exacerbadas com a II Guerra Mundial, que fizeram mudar a ótica do artista diante do mundo e principalmente enquanto Ser no mundo.

Fundamentando o existencialismo de Sartre sobre a individualidade do artista Flávio-Shiró, Coutinho destaca nas pinturas do artista que,

[...] nunca pertenceu a um movimento, à exceção do seu momento informalista, mas, pela maneira que realizava suas obras, o artista informal possui um caráter demais individualista para criar tendências ao agrupamento, à política cultural, à preocupação com um papel estratégico na imprensa. [...] Esta falta de rótulo, criado por e para o sistema (ou mercado) de arte, gerava um vazio para a compreensão da obra e do itinerário desse artista, enquanto as imagens que ele lançava na tela não combinavam com o que se decretara como sendo típico da tradição nacional (COUTINHO, 1990, p. 9).

Assim como “Monet denominava ‘um trabalho espontâneo, no lugar de um trabalho calculado”, (DEMPSEY, 2003, p. 15) o artista Flávio-Shiró extrapola nas convenções artísticas e se alia a novos materiais e ao gesto espontâneo para a singularidade em suas pinturas.

A autonomia observada em seus trabalhos é o que mantém o artista individualista, diferenciando dos demais, e principalmente usando a materialidade pictórica como fator de diferenciação em suas obras. Sobre essa materialidade Paulo Herkenhoff falando na “*Cosa Mentale*” em “Pincelada, Pintura e método: projeções da década de 50. Destacou a pintura matérica de Flávio-Shiró, referindo-se que a densa pincelada é como um:

[...] vigoroso golpe matérico, envolve referências caligráficas orientais, olhar sobre a selva amazônica de sua infância e uma configuração pictórico-conceitual do gesto. A pulsão pictórica de Shiró da década de 1950 antecede o trabalho de Iberê Camargo como golpe da matéria pictórica construída com pinceladas entre c. 1961 e c. 1980, por vezes com certa marca sombria da pincelada larga, densa e organizada de Pierre Soulages. (HERKENHOFF, 2009, p. 33)

Nesse momento a Escola de Paris trouxe ao artista um novo olhar sobre a sua maneira de pintar. A arte informal, criada por Michel Tapié, dominava a França recebendo denominação, como informa Almerinda Lopes, (2010) “[...] Abstração Informal, Lírica, Sígnia, Matérica, *Tachismo* (tache=mancha), *Art Brut*, *Art Autre*. (LOPES, 2010, p. 116).

O termo abstração lírica foi criado por George Mathieu, ao observar sobre algumas obras, a ação física do artista sobre suas pinturas, bem como a materialidade se fazendo presente, e mudando definitivamente a maneira de pintar do artista em meados dos anos de 1950.

Mas de maneira inversa, Flávio-Shiró também contribui de forma significativa à Escola de Paris, e assim sendo, consolidado, como o pintor matérico brasileiro. Afirmado por Harry Laus, (Jornal do Brasil, RJ, 1963), que “[...] Êste (sic) novo frisson que êle (sic) nos faz experimentar marca a contribuição autêntica de Flávio-Shiró à escola de Paris e nela é o primeiro representante significativo da jovem pintura brasileira”. Vale destacar também, sobre outro artista abstrato, a pintura de Antônio Bandeira, considerado, como define Herkenhoff, como “[...] o primeiro artista brasileiro a entender que a pintura do século XX envolve a experimentação como método (improvisação de pincéis, suportes e modos de pintar)” (HERKENHOFF, 2009, p. 33). Todos os artistas inseridos dentro ou não do abstracionismo estavam intimamente ligados as novas experimentações artísticas que a década oferecia.

Materialidade e movimento: a construção da pintura

Flávio-Shiró, no caminhar da expressão individual, é referência por tornar-se o “[...] pintor da mais densa carga pictórica da arte brasileira. Nenhum artista

trabalhou tão radicalmente com a densidade material da pintura”, afirmou Herkenhoff em uma curadoria que celebrou os 65 anos de trajetória artística (HERKENHOFF, 2008, p. 19). Mas que materialidade é essa, que se apresenta na sua pintura que forma, transforma e continuamente evolui na maneira de pintar do artista Flávio-Shiró? A materialidade, para ele, exerce uma busca incansável que caracteriza suas pinturas. Um ato que, na década de 1950, transformou e continua transformando a ação pictórica e o processo de criação do artista.

Sobre diversas técnicas e materiais apresentados em Paris, vale ressaltar, em seus trabalhos, a essência da caligrafia japonesa impregnada em suas pinturas, onde ele mesmo afirma em 1959, que para pintar: “[...] Organizo instintivamente a composição com a tinta preta, necessidade ou preferência que talvez se explique pela minha origem japonesa” (Tribuna da imprensa, RJ. 15 de out.1959). A influência de Flávio-Shiró pela arte oriental é um dos requisitos, entre tantos, para entendermos a gênese de suas formas, linhas, cores e gestos diante da pintura. Antes da análise sobre materialidade, vale uma observação, que a grande maioria de suas obras apresentam nesse período das décadas de 1950 e 1960, fortes referências à arte do *sumi-ê*¹. Pintura essa, que capta a essência do tema a ser pintado, revelando através da união do corpo e da mente do artista a plenitude da pintura praticada pelos orientais. Essa pintura oriental definida por Sakurai demonstra [...] que o homem desenvolveu inúmeras formas de contemplar e aprender com a natureza, retirando lições que se imortalizaram em poesia e pinturas, além de utilizar-se dos seus recursos para sobreviver e se reproduzir. (SAKURAI, 2007, p. 20)

Trazendo seus hábitos e costumes a família Shiró vem para o Brasil e se instala na região de Tomé-Açu. Massami Tanaka, seu pai, era dentista e interessava-se pela caligrafia japonesa, poesia e ginástica e foi o maior incentivador de Shiró. Sua mãe Ai Iwane Tanaka tinha conhecimento em diversas manifestações artísticas, dentre elas a música, poesia e a pintura

sumi-ê. Sempre influenciados pela natureza a família mesmo distante de sua terra natal sofria influências sobre a paisagem amazonense. Participavam da sociedade brasileira sem abandonar os costumes orientais devido à participação efetiva de sua família na colônia japonesa da região. E para a compreensão desse novo mundo e desse novo olhar de Flávio-Shiró sobre suas vivências, Herbert Read analisando na década de 70 a evolução da pintura ocidental a partir das referências orientais afirma, “[...] que, para se apreciarem essas obras de arte inteiramente, se torna necessária a aquisição de novos olhos e de nova maneira de encarar o mundo, pois é de afirmar que, sem exceção, o artista oriental jamais encara o mundo do nosso ponto de vista” (READ, 1978, p. 69, 70).

Durante o período em que viveu na região de Tomé-Açu, local a qual o artista revela que “Praticamente abri meus olhos para o mundo” (Laços do Olhar, 2009, p. 130). Sua formação cultural, fora do Japão, recebe registros e fragmentos de histórias de uma vida totalmente em contato com a natureza. Nesse período o artista estava de fato geograficamente, integrado à natureza. Para essa integração, percebe a importância de participar da sociedade brasileira. E de maneira antropofágica, como afirma Herkenhoff, ele tenta “Tragar culturas através da pintura” (HERKENHOFF, 2008, p.16).

Á partir de 1939 sua família escolhe São Paulo como a segunda cidade para viver no Brasil. Um novo, e outro mundo, surge sobre o olhar do pintor. Uma cidade em expansão se descortinava sobre suas pinturas. Quase um *Flâneur* por São Paulo, circulava pela cidade, registrando em sua memória tudo que via, desde alguns locais até temas importantes. Quando retornava para casa aplicava seus conhecimentos de pintura registrando as cenas do cotidiano. Sua paleta nesse período é criticada por Sérgio Milliet, referindo-se a ela como paleta suja. Porém o encorajamento que recebe de Lasar Segall por possuir uma paleta pessoal de tons soturnos e terrosos dá ao artista coragem para seguir em frente, e assumindo assim, seu processo criativo.

Nesse período a materialidade não se apresentava ainda de maneira significativa sobre sua obra, uma vez que ele e outros artistas tinham dificuldades de adquirir tintas e novos materiais de pintura. Muitos eram importados e de custo elevado impossibilitando o artista da época a fazer novas experimentações artísticas.

Chegando ao Rio de Janeiro em 1948, vivendo na Pensão Mauá, e convivendo com Djanira, Milton da Costa, Emeric Marcier; artista Romeno, Tadashi Kaminagai e Inimá de Paula. Um ambiente, onde alguns artistas, como: Manabu Mabe e Jorge Mori acreditavam que o Rio, na época, a Capital da República, era o local para o aprimoramento e integração cultural da pintura brasileira. Seu processo de criação passa por mudanças estruturais no convívio com esses, outros artistas e críticos de arte, e ainda, trabalhando para Tadashi Kaminagai, moldureiro, pintor e seu grande incentivador, descobre nas ruas estreitas de Santa Tereza um novo/outro olhar sobre a sociedade e as belezas naturais da nova cidade.

Em sua pintura, *A Onda*, de 1951, (Figura 1) seus gestos caligráficos aparecem praticamente em toda a extensão da obra, como afirma Pedrosa, “[...] o ato da pincelada sobre o papel tem de ser “tão decisivo quanto irrevogável” (PEDROSA, 2000, p. 307), gestos esses, demarcados em cada área e apresentando uma direção sobre cada espaço da tela. O céu apresenta linhas convulsas tanto na vertical seguidas de linhas curvas ao centro. Na representação do mar aparecem pinceladas horizontais, fechando na extremidade inferior da pintura, linhas curvas, contra curvas e verticais apresentadas como registro de ondas que dá nome à obra. As cores seguidas dos tons azuis, branco, amarelo e marrom compõem a obra de maneira abstrata explorando a pincelada e principalmente a cor, elemento fundamental da pintura abstrata, “[...] pois são suscetíveis de combinações expressivas” (COCCHIARALE E GEIGER, 1987, p. 24).

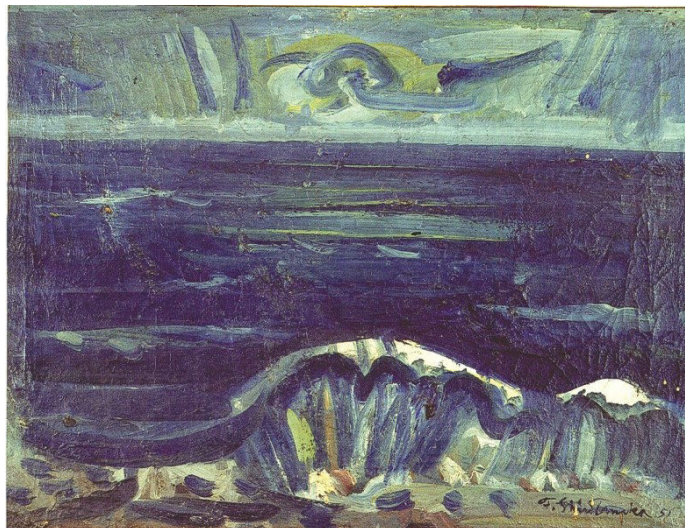


Figura 1 - A Onda, 1951. Óleo sobre tela 49 x 64 cm
Coleção do artista
Fonte: HERKENHOFF, 2008, p. 62.

Nesse hibridismo cultural, segue para Paris, em 1953 e a materialidade que antes não aparecia em suas pinturas, a partir desse momento se faz presente. A arte para ele, como afirma Salles, “[...] está sendo abordada sob o ponto de vista do fazer, dentro de um contexto histórico, social e artístico. Um movimento feito de sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente” (SALLES, 1998, p. 26-27).

O informalismo estava presente no metiê artístico e cultural da Europa e passa a fazer parte da sua realidade. Com sua chegada em Paris utiliza-se de algumas técnicas já aprendidas como estagiário na molduraria de Kaminagai, no Rio de Janeiro, porém, descobrindo novos materiais artísticos e uma nova maneira de pintar, Flávio-Shiró dialoga com alguns artistas, dentre eles: Nicolas de Staël, Jean Fautier e Michel Tapié. Dialogando com as transformações existencialistas, sua pintura em Paris começa a sofrer modificações. O figurativismo deixa de aparecer em detrimento das pesquisas matéricas.

Nesse momento a materialidade diferenciava entre os artistas inseridos dentro do abstracionismo informal, porém a grande maioria dialogava com o espectador através do uso diversificado de materiais e técnicas artísticas.

Como ele mesmo define “[...] os meus trabalhos dos anos 56-57 se caracterizam por matérias espessas, em busca de texturas. Portanto muitos quadros parecem ter um referencial à natureza, como se fossem vistas da terra a partir do espaço.”. (ALMEIDA, 2008. P. 26/28).

A sua materialidade se faz presente quando o artista imprime esse gesto sobre o linho esticado ao chão, e a cada pincelada o artista revela que sua “energia física e corporal está voltada para a pintura” (HONOR, Rosângela. O Estado de São Paulo. 27 de dez. 1993). O mundo que Flávio-Shiró transforma em pintura, na década de 60, é construído através do processo criativo pelo gesto e pela materialidade e principalmente pelo universo dos seus sonhos, presente em diversas obras.

Analisando uma de suas pinturas que participaram da II Bienal de Paris, a obra *Muirapinema* (Figura 2) produzida em 1961, retoma o sabor da infância na Amazônia. Percebe-se a verdadeira integração entre corpo e mente como defende Claude Lefort e, “[...] É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16).

A cartografia amazônica surge em forma de pintura com registros abstratos da fauna e da flora. O macro olhar sobre a região revela os contos, agora amadurecidos da infância. Lembranças representadas através da cor, essência do abstracionismo, com “[...] grossas camadas em relevo de várias cores destacadas sobre um fundo negro” (CORREIO DA MANHÃ, 11 de out. 1961).

O movimento da criação, para o artista, traz à obra momentos onde “[...] reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tenso” (SALLES, 1998, p. 28). Seus gestos e seu corpo como partícipe da obra, influenciam na construção da forma. No caos, entre pincéis, tintas e pigmentos Flávio-Shiró busca no inconsciente, fragmentos de histórias que se organizam na tela.



Figura 2 - Muirapinema, 1961. Óleo sobre Tela., 130 x 96 cm.
Coleção Ville de Paris
Fonte: COUTINHO, 1990, p. 56

Nesse momento a pintura torna-se amadurecida pela expressividade que o artista impõe de maneira violenta/apaziguadora sobre a tela revelando de maneira ontológica “[...] no universo fechado dos seus sonhos e da sua imaginação que ele encontra a gênese desta gigantomaquia abstrata que o define tão bem de tela em tela”, assim definido pelo crítico francês Gerald Gassiot-Talabot em uma exposição que o artista apresentou no MAM Rio em 1965. (Flávio Shiró no MAM. Jornal do Brasil. Estado da Guanabara. 12 de ago. 1965).

Os olhos de Flávio-Shiró captam a essência de tudo que transcorre nesse mundo de união entre mente e corpo. O artista concebe sua pintura revelando-nos todas as suas influências orientais/ocidentais através do seu gesto espontâneo e o emprego de linhas sem limites, inseridos em um espaço indefinido onde tudo se funde, “[...] no qual não se passa com nitidez de um plano ao outro, de uma cor a outra e da cor para o grafismo, da forma para a mancha, da abstração para a figura”, assim define o crítico Frederico Moraes (apud HERKENHOFF, 2008. p. 29). A união entre países extremos fundem-se em obras que revelam a sensibilidade do artista, criando uma simbiose entre

continentes onde tudo se integra revelando verdades através de linhas, manchas e cores dispostas abstratamente sobre o tecido.

Percebe-se que seu processo criativo é estabelecido entre técnicas e materiais sobre o linho esticado ao chão aliado a um mundo de descobertas através do universo da gestualidade e do mundo do silêncio como revela seu filho Josué Tanaka “[...] Frequentemente era o silêncio, um silêncio que devia ser respeitado. Um silêncio geralmente tenso pois eu sabia que o paps estava sozinho com a tela, os pincéis e as cores” (COUTINHO, 1990, p. 7). Embora, em alguns momentos, segue sua pintura ouvindo Beethoven dentre outros que fazem parte do seu universo musical.

Nesse mundo contemporâneo revelado em forma de pintura somente é compreendido para poucas que tem a oportunidade de conhecer o ambiente do seu atelier. É um espaço que poucos podem adentrar. Nesse ambiente sagrado, as marcas de tintas no piso revelam o uso de uma materialidade não tão tradicional para uma pintura sobre tela. E ainda revela a poucos que podem entrar em seu espaço criativo a sua maneira de pintar. O cavalete, recurso usado por muitos artista é deixado de lado para que o tecido cubra o piso e seu corpo possa participar da criação. Seu filho, Josué Tanaka descreve como é construído o mundo do “Paps”,

[...] Atrás da porta é o mundo do paps. Um mundo denso, vibrante, frequentemente bagunçado mas sempre em movimento. No muro de frente as telas recém nascidas, as cores ainda úmidas, as formas novas se habituando ao espaço da tela. Em cima das cabeças, um mundo de telas suspensas, se esfregando uma a outra, contando suas experiências e sentimentos. No chão, uma população de pincéis, cores, lápis e pedaços de carvão. Em volta um universo de ferramentas, máquinas, instrumentos, molduras e objetos. Um chão manchado por crostas sucessivas de tintas pisoteadas (COUTINHO, 1990, p. 7).

Na movimentação ininterrupta de sua pintura, na casa dos seus octogenários anos, seu processo de criação de certa maneira, depende das pesquisas matéricas, descobrindo a cada pincelada e a cada movimento do corpo, um novo jeito de se comunicar. Através de suas vivências e de novos olhares,

dispõe as cores nos revelando um artista consciente do *habitat* em que está inserido.

E na particularidade revelada pelos gestos orientais o transforma em um artista com uma expressividade dificilmente de ser analisado somente por um ponto de vista, ou por um movimento artístico como muitos críticos tentaram enquadrá-lo. Afinal, seus territórios geograficamente conquistados, conhecidos e contemplados servem de mecanismos criadores e sugerem, a cada novo olhar, uma impulsividade matérica diante da pintura, despertando no espectador uma necessidade de percorrer as histórias e os lugares vividos pelo artista, abrindo assim, não a porta do seu atelier, mas uma porta para o mundo.

Notas

1 - Paulo Herkenhoff define de maneira objetiva a técnica do sumi-ê no Brail: "As duas figuras-chave para a prática do sumi-ê no Brasil foram Massao Okinaka e Mário Pedrosa. A técnica teve origem na China e foi levada ao Japão, onde se difundiu. Na etimologia, sumi-ê significa "pintura com tinta". É uma prática pictórica diferente da pintura ocidental pois envolve desenho e elementos caligráficos. Arte da síntese, requer precisão, não admite hesitações e equívocos. A tinta sumi se assemelha ao nanquim. Seu suporte ideal é o papel artesanal de arroz. (Laços do Olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão/ Curadoria Paulo Herkenhoff – São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009. P. 107).

Referências Bibliográficas

Livros

- 1 ALMEIDA, Miguel de. **Flavio Shiró** / Miguel de Almeida. São Paulo: Lazuli/Companhia Editora Nacional, 2008. (Coleção Arte de Bolso).
- 2 COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. **Abastracionismo; geométrico e informal; A vanguarda brasileira nos anos 50**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- 3 COUTINHO, Wilson. **Flavio Shiró**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1990.
- 4 DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- 5 HERKENHOFF, Paulo. **Flavio Shiró: pintor de três mundos: 65 anos de trajetória**/curadoria e organização Paulo Herkenhoff. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008.
- 6 _____. **Pincelada, Pintura e método: projeções da década de 50**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.
- 7 _____. **Laços do Olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão**/ Curadoria Paulo Herkenhoff – São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.
- 8 LOPES, Almerinda da Silva. **Arte Abstrata no Brasil**. Orientações Pedagógicas: Marília Andrés Ribeiro e André Melo Mendes. Editor: Fernando Pedro da Silva. Belo Horizonte: C / Arte, 2010.
- 9 MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- 10 _____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

- 11 _____. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- 12 PEDROSA, Mário. **Modernidade cá e lá**. In.: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia. (Orgs). Textos Escolhidos IV. São Paulo: EDUSP, 2000.
- 13 READ, Herbert. **O sentido da arte**. São Paulo: Ibrasa, 1978.
- 14 SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo : EDUC, 2008.
- 15 _____. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo : FAPESP : Almanaque, 1998.
- 16 SARTRE, Jean Paul. **O Existencialismo é um Humanismo**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- 17 SAKURAI, Célia. **Os japoneses**. São Paulo: Contexto, 2007.

Artigos

- 1 Flávio Shiró no MAM. **Jornal do Brasil**. Estado da Guanabara. 12 de ago. 1965
- 2 HONOR, Rosângela. Mostra 50 anos de carreira do pintor Flávio-Shiró. **O Estado de São Paulo**. 27 dez. 1993.
- 3 MAURÍCIO, Jaime. Tanaka premiado em Paris. **Correio da Manhã**, Estado da Guanabara. Itinerário das artes Plásticas. 11 de Out. 1961.
- 4 Tanaka no MAM do Rio usa muito prêto. **Tribuna da imprensa**. Artes Plásticas. Rio de Janeiro, 15 de out. 1959

Teses e dissertações

- 1 LOPES, Almerinda da Silva. **Informalismo e Utopia: O mundo transfigurado por Antonio Bandeira**. 1997. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- 2 PEREIRA, Marcelo Duprat. **O Processo de Construção na pintura de Flávio Shiró**. 1997. Dissertação: Mestre em História da Arte – Universidade Federal do Rio de Janeiro, EBA. Rio de Janeiro.

Currículo Resumido:

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