

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES**

CLAUDIA STRINGARI PIASSI

FLAVIO-SHIRÓ, sua PINTURA e sua PLURISENSORIALIDADE

VITÓRIA

2013

CLAUDIA STRINGARI PIASSI

FLAVIO-SHIRÓ, sua PINTURA e sua PLURISENSORIALIDADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte.

Orientadora: Prof^a Dr^a. Angela Maria Grandó Bezerra.

VITÓRIA

2013

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Piassi, Claudia Stringari, 1972-

P581f Flávio-Shiró, sua pintura e sua plurisensorialidade / Claudia Stringari Piassi. – 2013.

170 f. : il.

Orientadora: Angela Maria Grandó Bezerra.

Coorientadora: Maria de Fátima Morethy Couto.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Flávio-Shiró, 1928-. 2. Pintura. 3. Materiais de pintura. 4. Performance (Arte). 5. Fotomontagem. I. Grandó, Ângela. II. Couto, Maria de Fátima Morethy. III. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. IV. Título.

CDU: 7

CLAUDIA STIRNGARI PIASSI

FLAVIO-SHIRO, sua PINTURA e sua PLURISENSOLRIALIDADE

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes na área de concentração Teoria e História da Arte.

Aprovada em 17 de maio de 2013.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a Angela Maria Grandó Bezerra
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Prof^a. Dr^a Maria de Fátima Morethy Couto
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
Banca examinadora

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves
Universidade Federal do Espírito Santo
Banca examinadora

Aos meus pais, Ademilson e Diva com carinho.

A Flavio-Shiró e à Beatrice Tanaka pelo apoio
e carinho no percurso da minha dissertação.

À Angela Maria Grando Bezerra pelas orientações desde o início da pesquisa, quando eu ainda apresentava dúvidas quanto aos estudos das fotografias ou das pinturas de Flavio-Shiró. Sua orientação foi importante para a minha dissertação, e com certeza será sempre um incentivo para continuar estudando as obras de Flavio-Shiró.

À Maria de Fátima Morethy Couto pelas suas orientações no decorrer da pesquisa e pelos apontamentos feitos na qualificação e no CBHA.

A Alexandre Emerick Neves pela paciência, nas aulas de Metodologia e pela orientação durante a dissertação.

A Herbert Monjardim que entre idas e vindas, esteve sempre presente e entendeu os momentos em que precisei me ausentar.

A minha amiga Tania Crivilin, que, desde a época da graduação, sempre me orientou nas pesquisas. E no mestrado não foi diferente, sempre esteve presente.

A minha amiga Fernanda Maia pelo incentivo à pesquisa e pela boa vontade de corrigir meus artigos e trabalhos acadêmicos.

A minha madrinha Dora e ao Carlos Hess - pessoas que por muitas vezes me acolheram em São Paulo para buscar os materiais necessários para a minha pesquisa.

À Florenza Beatrice Monjardim pelo apoio no Rio de Janeiro.

Agradeço à FAPES – Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo – pela bolsa de estudos concedida.

Agradeço ao Arquivo da Bienal de São Paulo, à Biblioteca e acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, ao Instituto Tomie Ohtake, ao acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, à Biblioteca e acervo do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, ao acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, pela documentação disponibilizada para a pesquisa, à Universidade Federal de São Paulo, à Universidade Federal do Rio de

Janeiro, à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e, por fim à Galeria de Arte Gustavo Rebello.

“O mundo mudou. No retrovisor do meu carro *memória*
vejo desfilar vertiginosamente mais de meio século de
história da pintura, de prazer e dor.
E pela frente a estrada continua sinuosa”.

Flavio-Shiró, 1989.
(Jornal do Brasil, 30 de out. 1989).

RESUMO

A influência familiar de Flavio-Shiró pela arte oriental é um dos requisitos, entre tantos outros, para entender a gênese de suas formas, linhas, cores e gestos diante da pintura. A dissertação Flavio-Shiró, sua Pintura e sua Plurisensorialidade, tem como objetivo estudar algumas obras criadas pelo artista nas décadas de 1950, 1960 e 1970 e que se destacaram pelo uso diversificado de materiais. A materialidade e a maneira de pintar fazem referências aos gestos caligráficos orientais – gestos estes que norteiam todo o seu percurso artístico. A materialidade foi aqui analisada como uma maneira de destacar as relações do material com a técnica utilizada pelo artista tanto na fabricação quanto na manipulação de sua obra de arte. A fotografia de Flavio-Shiró foi outra técnica estudada, na presente pesquisa, porém dentro de uma análise comparativa com algumas de suas pinturas. É uma técnica utilizada pelo artista que requer maior detalhe na pesquisa. Por isso, há uma intenção de continuar com os estudos fotográficos, pois as fotografias de Flavio-Shiró levantam discussões sobre uma época da fotografia abstrata e seus experimentos. Quanto à *performance* nas obras de Flavio-Shiró aparecem novas discussões sobre a pintura do artista. Buscam-se pontos de convergências com artistas que trabalharam de maneira performática como: Jackson Pollock e Antoni Tàpies, estabelecendo paralelos com a *performance* na pintura oriental. As linhas são formadas a partir de gestos em uma posição não tão habitual para um artista, ou seja, agachando-se sobre a obra, revelando destreza na formação de linhas firmes e ágeis, mesmo que não haja a formação dos ideogramas, reminiscências de um passado que se faz presente em sua vida. Devido a isso, na produção pictórica, o artista (de maneira performática na horizontal ou na vertical, dependendo da intencionalidade e da matéria que utiliza) transforma a pincelada, em um gesto vigoroso e expressivo. Percebe-se que há uma energia física e corporal que formam, a cada pincelada, desenhos e ideogramas que expressam a essência da escrita. Por isso, esta pesquisa, procura estabelecer um possível diálogo entre a arte milenar da caligrafia japonesa e a expressividade de caráter performático na pintura de Flavio-Shiró. A ânsia por liberdade na pintura de Shiró vem desde a sua infância, quando ele ainda recebia incentivo do pai, e até hoje o torna um pintor com características tão ímpares de produção artística. E a sua preocupação com relação à vida e ao cotidiano, pelo fato de ser um artista que nunca se preocupou em se especializar em

um movimento ou técnica de pintura é o que o alimenta durante seu percurso performático.

Palavras-chave: Pintura. Vivências. Materialidade. *Performance*. Plurisensorialidade.

ABSTRACT

Flavio-Shiro's familiar influence by oriental art is one of the requirements, among others, to understand the genesis of his shapes, lines, colors and gestures on painting work. Flavio-Shiro's dissertation, his painting and his diversity aims to study some works created by the artists in the 1950s, 1960s and 1970s that highlight by the use of diverse materials. The materiality of painting and how to make referrals Eastern calligraphic gestures which guide them throughout his artistic career. Materiality was analyzed here as a way to highlight the relationship of the material to the technique used by the artist both in manufacturing and in the handling of his artwork. Shiro's photographs was another technique studied in this research, but within a comparative analysis with some of his paintings. It is the technique used by the artist that requires more detail in the research. Therefore there is an intention to continue with photographs raise discussion about an era of abstraction photographs and appear new discussions about the artist's painting. To seek points of convergence with those who worked on a performative way as Jackson Pollock and Antoni Tàpies, establishing parallel with performance in oriental painting. Lines are formed from gestures in a position not so usual for an artist, or crouching on the work, revealing skill in forming firm and agile lines, even though there is formation of ideograms, reminiscent of a past that is present in his life. Because of this, the pictorial production, the artist (so formative horizontally and vertically, depending on the intent and uses of matter) transforms a brushstroke into vigorous and expressive gestures. It is noticed that there is a physical energy and body forming every brushstroke, drawings and ideograms that express the essence of writing. Therefore this research seeks to establish a possible dialogue between the ancient art of Japanese calligraphy and expressiveness of painting performative character of Shiró. The yearning for freedom in Shiro's painting since his childhood, when he received encouragement from his father and today makes him a painter with such unique characteristics of artistic production. And his concern about the everyday life and, because he is an artist who never bothered to specialize in a movement or technique of painting is what feeds the performer during his career.

Palavras-chave: Painting. Experiences. Materiality. Performance. Plurisensorialidade.

LISTAS DE FIGURAS

Figura 1

No banho com o filho, 1926-1927 – Coleção Francisca Tanaka.

Figura 2

Águas termais, 1920 – Coleção Particular

Figura 3

Praça da Sé vista da rua Fagundes, 1942 - Coleção do artista

Figura 4

No Pacaembu, 1943 - Coleção do artista

Figura 5

Registro em um caderno, 1942.

Figura 6

Recolhendo Mariscos, 1949 – Instituto João Ataliba de Arruda Botelho.

Figura 7

Paisagem do Rio, 1950 - Coleção do artista.

Figura 8

A Onda, 1951 - Coleção do artista.

Figura 9

Jackson Pollock- Número 5, sem data.

Figura 10

Pintura de *Kawahara Keiga*, século XIX.

Figura 11

Voo Noturno, 1959 - Coleção Fabio Settini

Figura 12

Metais do Céu, 1956 – Coleção particular.

Figura 13

Vento Leste, 1956 – Coleção particular.

Figura 14

Muirapinema, 1961 - Coleção Ville de Paris.

Figura 15

Alto Xingu, 1961 – Coleção particular.

Figura 16

Site Flavio-Shiró

Figura 17

Acquis submersus, 1956 - Coleção do artista

Figura 18

Collage, 1957 - Coleção particular

Figura 19

Collage V, 1957 - Coleção Noemi Kopp Tanaka

Figura 20

Informal III, 1961 - Coleção do artista.

Figura 21

Onde, 1961 - Coleção do artista.

Figura 22

Entre Caos e Ordem, 1965 – Coleção Manchete.

Figura 23

Drama, 1975 – Coleção do Artista.

Figura 24

La Nuit, 1976 – Coleção do Artista.

Figura 25

Retrato, 1977/78 – Coleção Particular.

Figura 26

Forma negra sobre quadradat gris, 1960.

Figura 27

Capa do livro de Flavio-Shiró, 1990 – Coleção do artista.

Figura 28

Autorretrato com aparelho ótico, 1970 – Coleção do artista.

Figura 29

Autorretrato no atelier, 1970 – Coleção do artista.

Figura 30

Autorretrato com aparelho ótico, 1970 - Coleção do artista.

Figura 31

Autorretrato, imagem super-posta no negativo, 1970 - Coleção do artista.

Figura 32

Autorretrato, imagem super-posta no negativo, 1970 – Coleção do artista.

Figura 33

Autorretrato, imagem super-posta no negativo, 1970 – Coleção do artista.

Figura 34

Autorretrato, fotografia e desenho, 1970 – Coleção do artista.

Figura 35

Fotografia autorretrato - 18 x 24 cm – Coleção do artista.

Figura 36

Autorretrato, fotografia e desenho, 1970 – Coleção do artista.

Figura 37

Voies du destin I, 1970 – Coleção do artista.

Figura 38

Voies du destin II, 1970 – Coleção do artista.

Figura 39

Sumi I, 1970 – Coleção do artista.

Figura 40

Délfica, 1963 – Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.

Figura 41

Ameaça, 1965 – Coleção Particular.

Figura 42

Maio de 1968 em Paris – Coleção do artista.

Figura 43

Maio de 1968 em Paris – Coleção do artista.

Figura 44

Maio de 1968 em Paris– Coleção do artista.

Figura 45

Fotografia, Ateliê em Paris – Coleção do artista

Figura 46

Untitled, 1951.

Nanquim sobre papel. 41.9 x 52.1 cm - Coleção Clement Greenberg

Figura 47

Number 7, 1951.

Esmalte sobre tela. 56,5 x 66 cm – National Gallery of Art

Figura 48

Stèle I, 1961 – Coleção do artista.

Figura 49

Stèle II, 1961 – Coleção do artista.

Figura 50

Site Flavio-Shiró

Figura 51

Sensei Wakamatsu, São Paulo (2006)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
2 NO TERRITÓRIO VASTO	23
2.1 TRÊS TERRITÓRIOS E UMA IDENTIDADE	23
2.2 FLAVIO-SHIRÓ, PINTURA E ABSTRAÇÃO	44
2.3 A INFLUÊNCIA DO ABSTRACIONISMO INFORMAL NAS PINTURAS DE FLAVIO-SHIRÓ	55
3 EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS	68
3.1 FACETAS DA “MATÉRIA”	68
3.2 EXPERIMENTAÇÕES FOTOGRÁFICAS: A IMOBILIDADE ARTÍSTICA	102
4 CALIGRAFIAS PERFORMÁTICAS	122
4.1 DIÁLOGOS PERFORMÁTICOS ENTRE A TRADIÇÃO E O MODERNO NA OBRA DE FLAVIO-SHIRÓ	122
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
6 REFERÊNCIAS	147
APÊNDICES	156

1 INTRODUÇÃO

O objeto do presente estudo é a produção do artista plástico Flavio-Shiró. Analisaremos suas pinturas que aos nossos olhos, refletem materialidade e influências territoriais (as vivências do artista) e investigaremos a gestualidade e a plurisensorialidade desse artista múltiplo e incansável na prática artística. Para tal, é importante estabelecer uma análise sobre essas relações existentes nas pinturas do artista e considerar seus deslocamentos, nas décadas de 1950, 1960 e 1970, entre uma tradição japonesa, uma leitura regional paulista do Modernismo europeu e uma poética das diversas tendências informais europeias que convergem no campo artístico que o mesmo artista iria frequentar em Paris.

Sabemos que a abstração presente nas obras de Flavio-Shiró passa por diversas fases como, por exemplo, aquela em que a materialidade se faz essencialmente presente e que a destreza do corpo do artista contribui com sua agilidade para criar e projetar na tela manchas que se sobrepõem em camadas e criam texturas. Podemos vincular esse momento da pintura abstrata de Shiró aos dizeres de Étienne Souriau, em *Vocabulário de estética*, sobre arte abstrata. Diz o teórico que: “[...] a ação intelectual de abstrair intervém diretamente sobre o trabalho de um escritor ou de um artista, quando eles desassocia certos elementos da realidade e transferem para suas obras”¹. Souriau acrescenta ainda que “[...] há uma fase da abstração entre duas fases do pensamento concreto, a percepção de um lado, e do outro a imaginação e a realização”².

Por outro lado, o termo “abstração” adquiriu sinônimos e foi sofrendo alterações, justaposições, mudanças e recriações, transformando-se pelas mãos, mente e corpo de cada artista. A arte abstrata traz tanto ao pintor, quanto ao espectador, diversas aberturas de análises. É neste sentido que usaremos a afirmação do crítico Leon Degand, dada em uma entrevista intitulada “A Vanguarda Brasileira nos anos cinqüenta”, na qual diz que “[...] a liberdade do espectador é completa, sem dúvida.

¹ “L’action intellectuelle d’abstraire intervient assez souvent dans le travail de l’écrivain ou de l’artiste, quand ils dissocient certains éléments du réel pour les transférer dans leur œuvre. SOURIAU. Étienne. **Vocabulaire d’esthétique**. Paris: Quadrige, 1999, p. 8. (Tradução nossa).

² C’est une phase d’abstraction entre deux phases de pensée concrète, la perception, d’un côté, et de l’autre l’imagination et la réalisation”. Ibid., (Tradução nossa).

Mas o pintor pode, ainda assim, por artifícios de escrita, fazer inclinar-se o espectador para certas interpretações, de preferência a outras”³. É assim que a arte abstrata informal, a qual o artista Flavio-Shiró adotou por um período na sua pintura, será abordada ao longo dessa pesquisa, com seus mais variados sinônimos. Suas obras serão analisadas segundo suas influências, suas mudanças territoriais, sua materialidade e, principalmente, sobre sua maneira de pintar.

Entre as diversas análises que as obras de Flavio-Shiró podem conduzir, inserem-se características levantadas por Umberto Eco, no que diz respeito à ambiguidade e à liberdade na arte abstrata. Nas pinturas do artista haverá possivelmente relações a respeito de sua originalidade e de seu processo de produção, desde suas histórias, passando pela fabricação dos materiais até a execução da obra. Essa abertura proposta por Umberto Eco, que se apresenta nas obras abstratas, de maneira geral, e também na obra do artista Flavio-Shiró, é definida por Giovanni Cutolo na apresentação do livro, *Obra Aberta*, como uma obra que na realidade:

[...] sustenta um “modelo teórico” de obra aberta, que não reproduza uma presumida estrutura objetiva de certas obras, mas represente antes a *estrutura* de uma relação *fruitiva*, isto independentemente da existência prática, fatural, de obras caracterizáveis como “abertas [...] trata-se portanto da tentativa de estatuir uma nova ordem de valores que extraia os seus próprios elementos de juízo e os seus próprios parâmetros da análise do contexto no qual a obra de arte se coloca.”⁴

Escolhemos algumas pinturas do artista que espelham o teor discutido por Umberto Eco e que permitem ao espectador explorar as diversas possibilidades de análises sem necessariamente se prender a qualquer definição pré-estabelecida, ou como escreve o teórico:

[...] há uma clara tendência à *abertura*, uma exigência de não concluir o fato plástico numa estrutura definida, de não determinar o espectador a aceitar a comunicação de *uma* dada configuração; e de deixá-lo disponível a uma série de fruições livres, em que ele escolhe os resultados formais que lhe parecem congeniais.⁵

Inferimos que a arte de Flavio-Shiró abre-se a infindáveis descobertas. Este artista japonês, naturalizado brasileiro, que em seus deslocamentos geográficos elege residir em Paris, possui um repertório suficiente para permitir-se, como ele mesmo

³ COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo; geométrico e informal; A vanguarda brasileira nos anos 50**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987. p. 246.

⁴ ECO, Humberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1976.p. 9 e 10.

⁵ ECO, Umberto,1976. p. 211.

diz, se colocar em aventura. Segundo sua fala: “[...] pouca gente imaginava que eu pudesse me lançar na *aventura* da arte abstrata”⁶.

É exatamente essa “aventura” pela plurisensorialidade na arte que relatamos no primeiro capítulo deste trabalho, no qual apresentamos ainda uma breve história das mudanças e vivências do artista, que vão do Japão ao Brasil até sua chegada a Paris.

No Brasil, aliás, vale destacar que Flavio-Shiró convive com a multiplicidade de culturas característica deste vasto território. A mudança de cidades, no Brasil, alterou de maneira significativa sua pintura. A floresta tropical, a luz carioca e o convívio com artistas brasileiros influenciaram o artista e, principalmente, a sua pintura.

Ainda no primeiro capítulo, fizemos algumas referências teóricas à arte abstrata. Esse tipo de arte será dialogado em paralelo com outros artistas que transitaram pelo abstracionismo Pós-Segunda Guerra Mundial. Acreditamos, aqui, na possibilidade de convergir a maneira de pintar de Flavio-Shiró com a de Jackson Pollock e Antoni Tàpies - artistas que trazem um novo diálogo para essa temática e que serão abordados novamente no desenvolvimento no terceiro capítulo desta pesquisa, quando falaremos sobre a *performance* e a arte japonesa.

No segundo capítulo, nosso objetivo é analisar as diversas formas do uso de técnicas e materiais que aparecem no trabalho do artista aqui proposto para estudo e fomentam a plurisensorialidade em sua obra, principalmente a partir de 1953, quando ele passa a viver em Paris e dialoga com a arte informal. Sabe-se que a densidade matérica na obra de Flavio-Shiró se torna uma das características que mais chama a atenção nas suas pinturas. O crítico de arte Paulo Herkenhoff, no catálogo de exposição, realizada no ano de 2008, *Flavio-Shiró: pintor de três mundos: 65 anos de trajetória*, define que a materialidade nas pinturas do artista faz dele “[...] o pintor da mais densa carga pictórica da arte brasileira. Nenhum artista trabalhou até então tão radicalmente com a densidade material da pintura”⁷.

⁶ ALMEIDA, Miguel de. **Flavio Shiró**. São Paulo: Lazuli, 2008.p. 26

⁷ HERKENHOFF, Paulo. **Flavio Shiró: pintor de três mundos: 65 anos de trajetória**/curadoria e organização Paulo Herkenhoff. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008. p. 19.

No decorrer do estudo sobre o diálogo com a materialidade será analisada outra técnica utilizada pelo artista: a fotografia. Flavio-Shiró não trabalha somente com as pesquisas pictóricas. A fotografia para ele é, à parte, uma pesquisa constante e ininterrupta em sua carreira artística. O próprio Flavio-Shiró afirma em uma entrevista concedida a Miguel de Almeida, que sentia dificuldade de se especializar em uma só técnica, admitindo que “[...] especializar na arte com uma só disciplina empobrece a criatividade”⁸. Por isso, ao compararmos seus experimentos perceberemos, que da mesma maneira que o artista, na pintura, faz experimentações sobre o tecido, utilizando diversos materiais, ele também experimenta trocas e montagens diferenciadas na objetiva de suas máquinas fotográficas.

Dessa maneira para compreendermos a evolução pictórica na obra de Flavio-Shiró, serão abordadas ainda no segundo capítulo, as influências parisienses em suas pinturas. Paralelamente no Brasil, as referências artísticas europeias também influenciaram os artistas locais, iniciando debates críticos sobre a arte informal. Porém, foi com a inauguração, em 1947, do Museu de Arte de São Paulo, sob a direção de Pietro Maria Bardi, que o país passou a dialogar com a arte abstrata, já tão em voga na Europa. Um ano depois, em 1948, é inaugurado o Museu de Arte Moderna de São Paulo e com a exposição “*Do Figurativismo ao abstracionismo*”, o crítico francês Leon Degand, problematiza a questão da abstração colocando-o em debate. Em suas reflexões, o crítico diz que a arte abstrata “[...] não invoca, nem nos seus fins, nem nos seus meios, as aparências visíveis do mundo”⁹.

Flavio-Shiró encontrava-se em Paris quando as Bienais de Artes despontaram no Brasil. Contudo, as participações de obras do artista nas Bienais de 1951, 1957 e 1959 e ainda nas de 1961, 1963, 1965 e 1967 foram importantes para que o artista, mesmo morando em Paris, pudesse mostrar seu trabalho e, assim, tornar-se visível no campo cultural brasileiro. Era uma forma de mostrar o que estava acontecendo na Europa e também de continuar participando da sociedade artística brasileira, embora no período da ditadura, como o próprio artista afirma em uma entrevista:

[...] eu só podia trazer obras de papel de Paris, porque as telas tinham um grande problema: mesmo sendo brasileiro, o pintor devia depositar 200% do

⁸ ALMEIDA, 2008, p. 29.

⁹ COCCHIARALE E GEIGER, 1987, p. 245.

preço das telas para que elas pudessem entrar no país! Isto porque, durante todo aquele período, muitos artistas – e sobretudo os que moravam em Paris – eram considerados opositores ao regime... e suponho que este regulamento era uma maneira de nos punir. Mas papel não era considerado obra de arte; então, durante vinte anos, acabei sendo artista de papel (risos). Enfim esta história de depósito acabou, e pude voltar com telas... Evidentemente isso atrasou, e muito, a minha participação mais ativa no cenário brasileiro; e senti, quase como uma espécie de obrigação, que devia participar do desenvolvimento da arte no Brasil. Porque acrescentar a experiência em Paris, quando lá já tem tantos pintores? Não precisa mais, não é? O que é preciso é trazer a experiência de lá para aqui; é com esse intuito que trabalho... É.¹⁰

Nesse mesmo momento, com o sucesso das bienais, as características predominantes na arte informal abriram possibilidades para diversos artistas seguirem seus próprios caminhos. Entre as informações contidas no livro *Abstracionismo Geométrico e Informal*, nos depoimentos de críticos e artistas que falam da arte informal, é dito (entre outras cruciais questões) que os artistas, neste período eram movidos “[...] pela crença na liberdade da expressão individual autônomas”¹¹. Ou seja, não rotulavam suas obras em qualquer movimento ou estilo artístico. É sob esse ângulo que Flavio-Shiró mostrava sua independência em relação aos rótulos preconizados em arte e trazia uma maneira própria de pintar, sem estabelecer qualquer paradigma em suas obras. E confirmando essas definições a respeito da autonomia do artista, em entrevista concedida a Miguel de Almeida, ele diz:

[...] eu já tinha uma certa confiança em mim mesmo e uma base técnica suficiente para prosseguir no meu próprio caminho. Assim, procurar um modelo ou uma referência em alguém nem me passou pela cabeça. Acho que quem fica buscando referenciais ou modelos não se desenvolve.¹²

Nesta busca constante de desenvolvimento e autonomia, o artista afirma na entrevista, que sua mudança para o abstrato não se deu somente por meio de mudanças territoriais ou por meio do contato com outros artistas e novas maneiras de pintar, mas sim pelo “[...] olhar do artista que faz a diferença”¹³. Esse olhar diferenciado do artista aponta para um processo criativo aliado às infindáveis possibilidades matéricas, ao gesto e ao movimento corporal, fazendo, assim, surgir sobre a tela manchas, sobreposições de camadas, veladuras, texturas, etc., - itens

¹⁰ MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 2008, p. 23.

¹¹ COCCHIARALE E GEIGER, 1987, p. 23.

¹² ALMEIDA, 2008; p. 28.

¹³ Mensagem recebida por Flavio-Shiró em 29 de Nov. de 2011.

técnicos de caráter expressivo, que revelam um desprendimento de energia que consegue integrar a mente e corpo.

Seguindo essa linha de raciocínio, no terceiro capítulo pretendemos analisar, entre outras questões, como a expressividade corporal do artista se faz interagir no desenvolvimento de sua pintura. Acreditamos que “[...] ninguém se chega a um quadro de alma lavada como se ele fosse coisa se imprimindo na cera do espírito” Sob esse ângulo, o estudo do aparelhamento conceitual de Maurice Merleau-Ponty - no sentido de trabalhar na consideração do corpo, e sentir a exigência de sair radicalmente de uma filosofia do “sujeito-objeto”, abrindo coerentemente os dois termos dentro de um tecido ontológico; tecido capaz, ao mesmo tempo de acolher ainda o vínculo da “subjetividade” - nos norteará em modos de ver nossa problemática. Nessa relação do corpo, Maurice Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da Percepção*, explica que no corpo,

[...] há meu braço como suporte desses atos que conheço bem, meu corpo como potência de ação determinada da qual conheço antecipadamente o campo ou o alcance, há meu meio circundante como conjunto dos pontos de aplicação possíveis dessa potência – e há, por outro lado, meu braço como máquina de músculos e de ossos, como aparelho para flexões e extensões, como objeto articulado, o mundo como puro espetáculo ao qual eu não me junto, mas que contemplo e que aponto”.¹⁴

Neste capítulo ainda teremos como referência os estudos de Maria do Carmo de Freitas Veneroso. Usaremos como referência seu livro intitulado *“Caligrafias e escrituras”*, que aborda as relações intertextuais entre imagem e texto.

Para abertura desses diálogos, teremos como referência diversos críticos de arte, reunidos em catálogos de exposições e inúmeros periódicos adquiridos durante a pesquisa acadêmica. Também contaremos com os materiais disponibilizados em diversos acervos, bibliotecas, museus e universidades, dentre eles: Arquivo da Bienal de São Paulo, Biblioteca e acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Biblioteca e acervo do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, documentação e acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Universidade Federal de São Paulo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e a Pontifícia Universidade

¹⁴ MERLEAU-PONTY, 1999, p. 154.

Católica do Rio de Janeiro e ainda visita a Galeria de Arte Gustavo Rebello. Todo esse material, será de grande importância para validar as pesquisas e buscar outras análises importantes para um estudo sistematizado desse artista.

Durante a coleta de materiais nas bibliotecas das universidades, para a presente pesquisa, encontrou-se um número relativamente pequeno de dissertações e trabalhos de especialização que analisam as obras de Flavio-Shiró, por isso, nosso estudo prisma acrescentar valores importantes para possíveis diversas outras análises. No decorrer da presente pesquisa contaremos com o apoio do artista e da própria família dele que, através da troca de informações via e-mails, com certeza, ajudarão nas soluções de que são pertinentes a qualquer desenvolvimento da dissertação. A entrevista com o artista, realizada em 16 de novembro de 2011, no Rio de Janeiro, é um material de grande importância para a validade desta pesquisa e, por isso, será transcrita integralmente no transcórrer deste trabalho acadêmico.

2 NO TERRITÓRIO VASTO

A mente criativa e abrangente não conhece fronteiras. A mente nunca pára de ter novos domínios sob seu controle.

Todas as nossas experiências culminam na percepção do universo como um todo e do homem como seu centro.

(Hans Hoffmann, 1963, apud CHIPP, 1996, p. 547).

2.1 Três Territórios e uma Identidade

Sabemos que no panorama da arte brasileira, a trajetória de Flavio-Shiró é carregada de vivências, em que o artista transita por culturas que vão do Japão, sua terra natal; passando pelo Brasil na região de Tomé-Açu, durante a sua infância; se situando em São Paulo (já participando de um campo cultural que trouxe contribuições absolutamente originais), até chegar a Paris, em 1953, local onde a obra do artista passa a refletir um caráter que questiona particularmente a materialidade da pintura.

No Japão, o primeiro território que transita em sua memória está localizado na ilha de Hokkaido, segunda maior ilha do arquipélago japonês, situada mais ao norte do Japão e constituída pela cadeia montanhosa de Daisetsu e por um parque nacional. Seu inverno é rigoroso devido às altas altitudes. É uma região “[...] com gelo no mar e vulcões ativos a ilha é literalmente a terra de fogo e gelo. Magníficos picos, desfiladeiros e lagos fazem daqui à região de natureza mais exuberante do Japão”

¹⁵.

Sua memória registrou durante o período em que viveu de 27 de agosto de 1928, (dia e ano de seu nascimento) até 1932, ano em que sua família decidiu emigrar para o Brasil, momento na qual viveu com algumas dificuldades, e, como ele mesmo revela, “[...] era uma terra fria, sempre úmida. E meu pai se cansou de ver as crianças sempre doentes, de nariz escorrendo. Coincidiu esse tempo com a

¹⁵ FOLHA DE SÃO PAULO. **Japão**. São Paulo: Publifolha, 2000. p.275.

publicidade que se fazia da emigração para o Brasil, anunciado como ‘paraíso verde’”¹⁶. Neste período, o governo japonês, como define Célia Sakurai, “[...] passou a incentivar a emigração subsidiando todas as viagens e divulgando em ampla propaganda a possibilidade de enriquecimento muito fácil no Brasil: local de muita terra em que as pessoas só precisam estender os braços para achar o que comer”¹⁷.

Lembranças fragmentadas de sua terra natal revelam vagas imagens de uma cidade de clima frio e hábitos japoneses não tão tradicionais para o hemisfério sul tropical, que não lhe oferecia os saudosos banhos termais. Em uma entrevista que o artista nos concedeu, ele relembra:

[...] meu pai me carregava no ombro [...] o barulho do pisar do meu pai sobre a neve, ficou gravado, sabe? Até ir para banho termal. [...] E a perspectiva [...] das lembranças que ficou [...] aquele estalactite que caía na janela eu quebrava. Meus irmãos, porque eu sou caçula, enquanto meus irmãos brincavam na neve, ficava olhando [...] e depois então veio o embarque para o Brasil onde tem serpentina, a música tocando, e lá eu senti que tava acontecendo alguma coisa muito importante, alguma mutação forte [...] é [...] mas no Pará, bastante grande eu me lembro em Tomé-Açu, que a memória começou, sabe?¹⁸.

O banho termal, entre tantos outros hábitos dos japoneses, fazia parte da vida do artista. A pintura feita pelo pai de Flavio-Shiró, o Sr. Massami Tanaka, *No banho com o filho*, (Figura 1) registra o ato, que seria o de se banhar antes de entrar no banho de imersão. Um desenho bem característico de uma pintura oriental, apresentando linhas essenciais, com o intuito de mostrar uma cena do cotidiano. Uma composição de imagem feita com um material comumente usado pelos chineses e japoneses: o nanquim, que, quando aliado à caligrafia, chega à simplicidade do desenho das pinturas orientais.

Este costume, ainda hoje, persiste na vida cotidiana dos japoneses. Os banhos públicos acontecem em lugares chamados *onsen*, locais em que o visitante pode banhar-se em água quente, vinda das rochas vulcânicas. E como afirma Célia Sakurai,

¹⁶ HERKENHOFF, Paulo. **Flavio Shiró: pintor de três mundos: 65 anos de trajetória**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008. p. 14.

¹⁷ SAKURAI, Célia. **Os japoneses**. São Paulo: Contexto, 2007. p. 245.

¹⁸ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

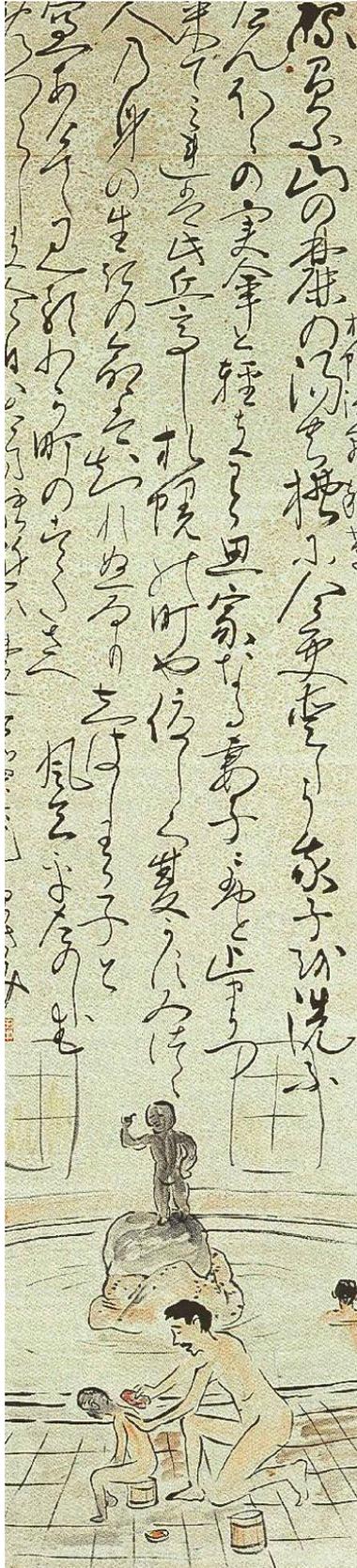


Figura 1 – No banho com o filho, 1926-1927.
 Nanquin sobre papel 120 x 50 cm – Coleção Francisca Tanaka.
 Fonte: HERKENHOFF, 2008, p. 47.

[...] é uma das formas preferidas dos japoneses para relaxar. No encontro entre águas termais (*onsen*) e montanhas, o banho ao ar livre, costume bastante concorrido no Japão, é coletivo. Atualmente, os dois sexos não se misturam nesses banhos coletivos. Porém, no passado, homens e mulheres se banhavam juntos sem qualquer restrição, colocando em destaque a importância do banho cultural em si.¹⁹

Em outra pintura de Massami Tanaka, produzida em 1920, há um registro de *Águas termais* (Figura 2). Observa-se em tal obra, com muita naturalidade, a essência abstrata na pintura oriental, aliás, “[...] nunca existiu na arte japonesa uma separação (tão rígida como na cultura ocidental) entre figuração e abstração”²⁰. Percebe-se, nesta referida tela, que o Sr. Tanaka já explorava em sua pintura a abstração das formas. A água batendo nas pedras; e o vapor típico dos banhos termais são registrados com cores alusivas, de maneira abstrata.



Figura 2 – Águas termais, 1920.
Óleo sobre madeira 23 x 33 cm – Coleção Particular
Fonte: HERKENHOFF, 2008, p. 46.

Toda uma diversidade cultural milenar existente no Japão desembarcou, em 1908, na primeira imigração japonesa quando o primeiro navio Kasato Maru chegou à cidade de Santos, em São Paulo, trazendo diversas manifestações artísticas, culturais, enfim, diferenças sociais, políticas e econômicas, conforme nos atesta Sakurai (2007)

¹⁹ SAKURAI, 2007, p. 31.

²⁰ SPINELLI, João J. **Arte Nipo-brasileira. Momentos**. São Paulo: Takano, 2001. p. 38.

[...] aqui chegaram cerca de 250 mil japoneses, entre 1908 e o final dos anos 1970, quando então a migração diminuiu bastante. Nesse intervalo, o fluxo foi contínuo, com exceção do período entre 1942 e 1945 em razão da guerra”²¹.

Para o Brasil, a nova “terra cheia de promessas”, como informa Célia Sakurai, vieram imigrantes,

[...] de todas as partes do Japão, enquanto em outros lugares, como Estados Unidos e Peru, predominaram os de Kyushu e Okinawa. No Brasil, essa tendência se repetiu, nas províncias da ilha de Shikoku, as do norte, inclusive a recém-colonizada Hokkaido, também mandaram famílias para tentar uma nova vida no país. Podemos dizer que aqui se criou um pequeno Japão, reproduzindo a diversidade cultural e linguística existente na terra natal dos imigrantes.²²

Em suas reflexões, o artista revela que foi o Brasil que “abriu seus olhos”, como ele diz: “[...] eu abri os olhos e a minha memória nasceu no Pará”²³, ou seja, no seu segundo território, mais precisamente na região de Tomé-Açu, no Pará. A família Tanaka, sobrenome da família de Flavio-Shiró²⁴, chegou ao país em 1932, e trouxe, assim como outras famílias que já estavam instaladas aqui, desde 1908, diversos hábitos e costumes bastante diferentes dos ocidentais. Esses hábitos são mostrados no catálogo da exposição *O Japão em cada um de nós*. A dificuldade dos imigrantes a adaptarem-se à nova realidade, levou-os, em muitos casos a “[...] sucumbirem às exigências muitos valores que pareciam imutáveis, como o esquecimento de tradições, hábitos e até do idioma dos pais e avós”²⁵. Porém, a Família Tanaka manteve as tradições em casa, assim revela o artista, “[...] a gente vivia aqui. Era interessante porque em casa, era importante manter as tradições, éramos obrigados por meu pai a falar japonês, tínhamos que escrever haicais toda semana. [...] Fora de casa era preciso integrar”²⁶.

²¹ SAKURAI, 2007, p. 244.

²² SAKURAI, 2007, p. 245.

²³ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

²⁴ “Como Hokusai, e muitos artistas do Japão, mudou seu nome para Flavio-Shiró, em 1960, diante da inconveniência de se ver confundido com pintores anônimos” (HERKENHOFF, 2009, pag.83).

Flávio-Shiró em uma entrevista ao Jornal da Tarde em Salvador explica sobre a necessidade de trocar seu nome: “O meu nome de família é Tanaka, sendo Shiró o meu primeiro nome. Mas resolvi trocar de nome em 1960, quando eu assinava Flávio S. Tanaka. No ano seguinte, por ocasião da Bienal de Paris, eliminei o Tanaka, pois haviam muitos pintores com esse nome e estava dando muita complicação. Assim coloquei dois prenomes Flávio (nome de batismo que escolhi no Brasil, na Amazônia, para ser mais exato), e Shiró que foi o nome que meu pai me deu.” (Entrevista à LUX Jornal, A Tarde, Salvador – BA – 02/09/1993).

²⁵ 4 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. p. 50.

²⁶ HERKENHOFF, 2008, p. 16.

Mesmo com a distância geográfica, a família Tanaka mantinha hábitos e costumes facilitando ao artista a assimilação necessária para a contemplação diante da natureza, vindo assim, a influenciar de maneira bastante original as suas pinturas produzidas a partir das décadas de 1950. Porém, por ter o orientalismo impregnado em seu cotidiano, o artista passa a vivenciar, logicamente, fora do ambiente familiar a assimilação de um novo mundo de cores, formas e um olhar curioso diante de um novo território.

Para muitas famílias, a agricultura foi indispensável para o crescimento dos japoneses no Brasil. Célia Abe Oi, curadora da exposição *O Japão em cada um de nós*, escreve que: “[...] na verdade, sem conhecer a língua local, sem capital, cultivar a terra era a saída mais viável”²⁷. Porém, a família de Flávio-Shiró emigra para o Brasil com o propósito bem diferente de outros imigrantes que tinham na lavoura o sustento de suas famílias. Seu pai veio trabalhar como dentista na colônia de Tomé-Açu e, provavelmente, como relata o artista, o seu pai foi:

[...] o primeiro macrobiótico da América Latina, sempre comíamos arroz integral [...] ele era muito original, sempre buscando saúde. Como dentista foi um dos primeiros a falar no flúor [...] uso do flúor naquela época [...] quer dizer ele era uma pessoa muito preocupada. Ele escrevia no jornal japonês contra o uso abusivo de colorantes nos bombons, que era um veneno.²⁸

O período em que viveu na região do Pará, na maior área de floresta tropical do mundo, o artista teve a oportunidade de conviver com outra cultura totalmente oposta ao que vivia no Japão e na própria comunidade japonesa. Ao contrário do clima frio de Hokkaido, sua família passou a conviver com um clima equatorial, de altas temperaturas e bastante umidade no ar. A partir desse momento, Flávio-Shiró revela que “[...] o mundo não era mais branco, mas verde”²⁹. Por ser um Estado que possui a Floresta Amazônica como vegetação predominante, convive de 1932 até 1939, próximo à mata de terra firme, e ainda, com uma imensa biodiversidade de espécies vegetais e animais, fatores que irão influenciar sua carreira de pintor nas décadas de 1950 e 1960 e por toda sua vida e produção artística.

A região de Tomé-Açu foi para o artista local de grandes conhecimentos da flora e fauna brasileiras. Sua formação cultural, fora do Japão, recebe registros e

²⁷ O JAPÃO EM CADA UM DE NÓS, 2008, p. 30.

²⁸ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

²⁹ ALMEIDA, Miguel de. **Flávio Shiró**. São Paulo: Lazuli, 2008.p. 16.

fragmentos de histórias de períodos totalmente vividos em contato com a natureza. Nessa época, o artista estava, de fato, geograficamente integrado à natureza. Para essa integração ser ainda mais completa, ele percebe a importância de participar da sociedade brasileira, principalmente no período em que viveu em São Paulo, onde o artista relata que tentava “[...] tragar culturas através da pintura”³⁰.

Em 1939, sua família decide morar em Mogi das Cruzes, cidade localizada a leste de São Paulo, e logo em seguida, mudaram para a capital, com o objetivo de buscar uma melhor educação e qualidade de vida para os filhos. Este período foi marcado, para os imigrantes japoneses, por sucessivos comprometimentos ligados à Segunda Guerra Mundial. São Paulo, na década de 1940, era uma cidade promissora, com relação ao desenvolvimento industrial e, para os imigrantes japoneses, poderia representar um começo de uma história no âmbito artístico nacional.

Para Flavio-Shiró, tratava-se de uma cidade que deveria ser descoberta pelas suas peculiaridades. Dentro de casa ou transitando pelas ruas esse artista pintava uma cidade que aos poucos ia se descortinando. Em 1942, o pintor Higaki, amigo da família, presenteia-o com uma caixa de tintas. Então com 14 anos, ele começa a pintar, e “[...] sentado no telhado da casa, realiza sua primeira paisagem, A Praça da Sé”³¹. Em seu atelier improvisado, pintava naturezas mortas e a cidade de São Paulo com suas particularidades. Nas diversas entrevistas realizadas para o lançamento do Catálogo da exposição *Laços do olhar*, feita pelo curador e crítico de arte Paulo Herkenhoff, o artista revela como era seu atelier: “[...] eu pintava no galinheiro [...] tinha que tirar as galinhas. Era um cheiro danado”³².

Neste atelier improvisado, um novo e outro mundo surgia sobre o olhar do pintor e uma cidade em expansão se descortinava sobre suas pinturas. Quase como um *Flâneur*³³, Flavio-Shiró circulava pela cidade de São Paulo, registrando em sua

³⁰ HERKENHOFF, 2008, p.16.

³¹ TANAKA, Josué. **Flavio-Shiró**. Ed. Salamandra, Rio de Janeiro 1990. p. 15.

³² HERKENHOFF, 2008, p. 16

³³ O *Flâneur* como informa Charles Baudelaire. “[...] para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. O amador da vida faz do mundo a sua família, tal como o amador do belo sexo compõe sua família com todas as belezas encontradas, encontráveis ou inencontráveis; tal como o amador de quadros vive numa

memória tudo o que via, desde alguns locais até temas importantes. Quando retornava para casa aplicava seus conhecimentos de pintura, registrando as cenas do cotidiano. Seu registro em pintura sobre a *Praça da Sé vista da Rua Fagundes*, de 1942, (Figura 3) ainda adolescente, demonstra o rigor da paleta falada por Sérgio Milliet e defendida por Lasar Segall.

Vale destacar que, neste período, Flavio-Shiró recebeu críticas positivas e negativas sobre seu trabalho. Sérgio Milliet, por exemplo, via qualidades na sua pintura. Entretanto, em seu texto sobre a exposição do *Grupo dos 19*, em 1947, na Galeria Prestes Maia, em São Paulo, o crítico considerou que a paleta de Flavio-Shiró era uma paleta “suja”. Sua polêmica opinião foi contrabalanceada pela de Lasar Segall, membro do júri da exposição *Grupo dos 19*, juntamente com Di Cavalcanti e Anita Malfatti. Lazar Segall achava que os tons soturnos e terrosos faziam parte da paleta pessoal do pintor, encorajando assim, Flavio-Shiró a assumir suas escolhas. Esse encorajamento conferiu ao artista o 4º prêmio da exposição do *Grupo dos 19*.

Os tons sombrios, marrons e cinzas, adotados por Flavio-Shiró integram e fazem eco na superfície de sua tela *Praça da Sé vista da Rua Fagundes*. Esses tons aparecem nos telhados das casas e nas paredes, com uma pincelada ainda contida, manchada. Na tela, o céu é representado pelos tons de cinza, marrons com partes brancas, e tendo ainda, na representação da vegetação, as mesmas cores por toda a pintura, acrescidos da gama de verdes escuros.

Iniciando seu percurso de artista, autodidata, sempre influenciado pelo pai, afinal o Sr. Massami Tanaka foi além de excelente desenhista também pintor. Porém, O Sr. Massami Tanaka quando foi recusado pela escola de Belas Artes no Japão, seguiu com a carreira de dentista, mas, nunca abandonou o desenho e a caligrafia japonesa. Na entrevista, para essa pesquisa, Flavio-Shiró revela sobre as barreiras enfrentadas pelo seu pai para ingressar na Escola de Belas Artes, no Japão,

[...] aliás, o meu pai, [...] ele queria ser pintor, mas ele foi recusado matrícula, [...] no período ele teve problema pulmonar, produzia alguma

sociedade encantada de sonhos pintados. Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de nossos movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida”. (BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 21-22.).

coisa assim, ligada ao pulmão, e foi recusado, apesar do talento que ele tinha a tal ponto que naquela época, no Japão, tinha essa exigência, para entrar na Escola de Belas Artes, tinha que ter uma saúde perfeita.³⁴



Figura 3 - Praça da Sé vista da rua Fagundes, 1942
Óleo sobre cartão 46 x 39,5 cm - Coleção do artista
Fonte: HERKENHOFF, 2008, p. 50.

E seguindo a mesma influência, Flávio Shiró é aconselhado pelo pai a não entrar para a Escola de Belas Artes. O artista recebia diversas influências artísticas e a principal acontecia dentro de casa. Sua mãe tocava *Shamisen* e *Koto*, que são instrumentos tradicionais de corda, utilizados pelos japoneses. Se não bastasse, ela também pintava, utilizando a técnica da pintura *Sumi-ê*. Enquanto seu pai pintava e

³⁴ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

exercitava a técnica da caligrafia japonesa, o *Shodo*. O artista informa na entrevista que:

[...] Só para [...] se situar, entender, quer dizer, minha mãe [...] tocava Koto, Shamisen e tinha um clima já que pré-dispunha para seguir esse caminho [...] Eu aprendi muito mais, inclusive ele encorajava não entrar na Escola de Belas Artes ou coisa parecida, eu não tinha meio, era operário, 14 anos, não era meio da Escola de Belas Artes, ou coisa assim, mas ele achava também mais interessante esta outra vida, né? ³⁵

E com essa outra vida, o artista começa a conhecer a cidade. A paisagem é um dos temas recorrentes em sua obras, que representam bairros, ruas e cenas do cotidiano. Com tudo isso, ele seguia com sua pintura, afirmando suas características próprias desse período paulistano. Flavio-Shiró, neste momento, começa a participar de espaços culturais e sociais da cidade, frequentando o Teatro Municipal e o Pacaembu. Sobre o Teatro Municipal, na entrevista realizada em 2011, para este trabalho, o artista revela que:

[...] desde os meus quatorze anos, eu frequentei o Teatro Municipal de São Paulo [...] Que foi realmente um lugar extraordinário [...] toda minha formação musical foi feito naquele lugar e eu estou acostumado com aquele som natural [...]” ³⁶.

A frequência no Pacaembu era explicável, pois Flavio-Shiró foi o primeiro japonês a torcer pelo time do coração, o Corinthians, representando tão bem na pintura “*No Pacaembu*”, 1943, (Figura 4). A figura humana aparece com traços abstratos no canto inferior esquerdo da obra, enquanto a área de fundo e o campo aparecem em linhas rápidas, que expressam a essência do local já demonstrando também nesta tela o início de sua arte abstrata.

Desde o princípio, a cada obra, seu pai fazia questão de registrar, como mostra a imagem, *Praça da Sé vista da Rua Fagundes*, (Figura 5), desenhos em um caderno escolar com alguns comentários sobre o quadro. Tudo era registrado, desde o desenho, local, se fosse uma paisagem, data, material, tipo de suporte, tamanho, ou até mesmo, o comprador. Minuciosamente era registrado, assim descreve o artista no livro de Josué Tanaka:

[...] quando comecei a pintar, em São Paulo, meu pai catalogava os quadros, desenhando-os num caderno escolar. Completava as informações mencionando as eventuais críticas e anedotas referentes ao quadro, e o

³⁵ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

³⁶ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

nome do comprador, quando havia. Por exemplo, para esta minha primeira paisagem, pintada do telhado de casa, notou: “O céu deste quadro foi elogiado anos mais tarde pelo Kaminagai.”³⁷



Figura 4 – No Pacaembu, 1943.
Óleo sobre tela 33 x 41 cm - Coleção do artista
Fonte: HERKENHOFF, 2008, p. 53.

Na adolescência, com então quinze anos, Flávio-Shiró (com o intuito de custear suas necessidades básicas) começa a trabalhar na cerâmica Tasca. Neste período, fascinado pelo futebol, participa do time da empresa como goleiro e conhece o pintor César Lacanna, funcionário da Tasca, que apresenta Flávio-Shiró ao Grupo Santa Helena. Na entrevista feita por Miguel de Almeida, em 2008, o artista Flávio-Shiró, destaca que foi César Lacanna que o apresentou “[...] ao Grupo Santa Helena, e me fez ingressar no Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo. De vez em quando saíamos juntos para pintar”.³⁸ Tanto Flávio-Shiró quanto Djalma Chiaverini eram aprendizes, e para buscar um melhor aprimoramento na pintura, foram levados por

³⁷ TANAKA, 1990, p. 18.

³⁸ ALMEIDA, 2008, p. 19.

Cezar Lacanna “[...] para estudarem modelo vivo no atelier do edifício Santa Helena”³⁹.

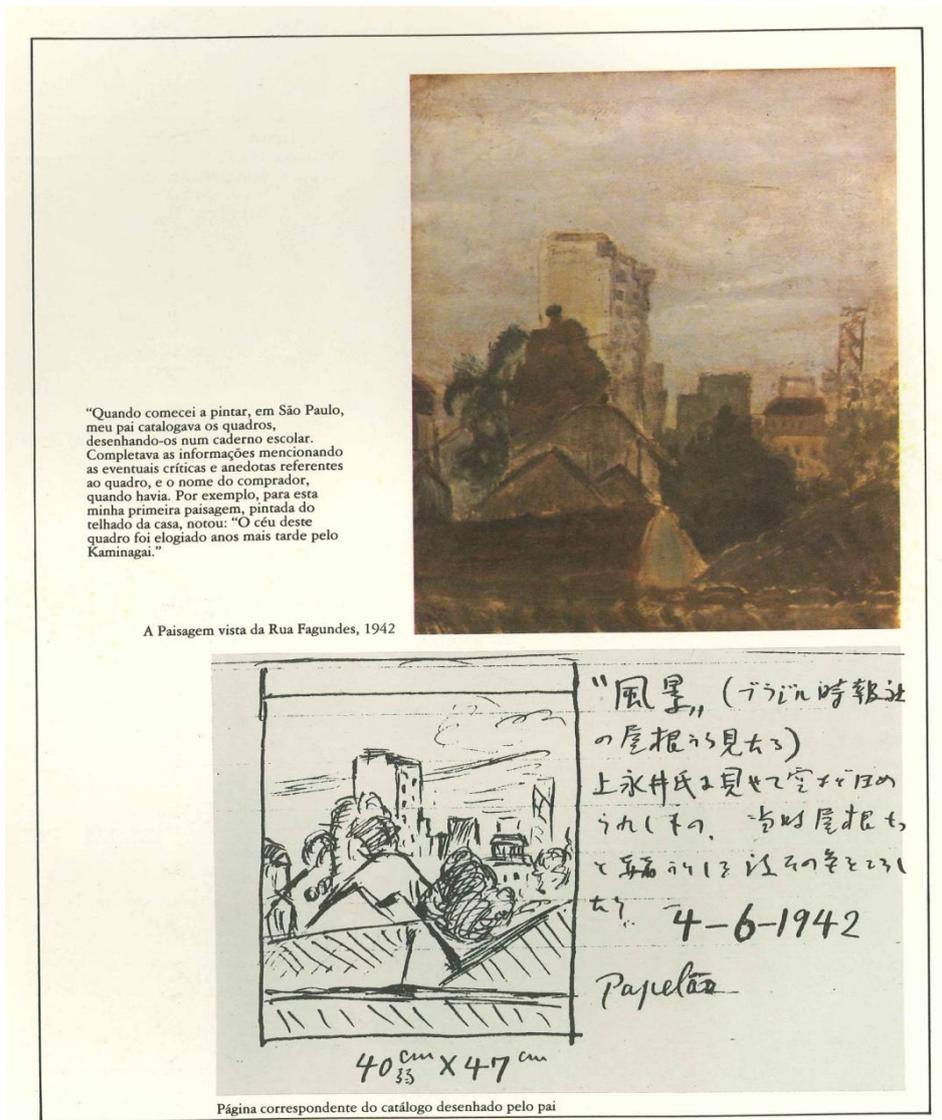


Figura 5 – Registro em um caderno, 1942.
Fonte: TANAKA, 1990, 18.

A fábrica de Cerâmica Tasca foi um local de integração entre os artistas japoneses, que “[...] ao lado das relações entre o *Seibi* e os artistas do Grupo Santa Helena, a Cerâmica Tasca S/A em São Paulo foi outro fator de integração de artistas imigrantes de várias origens”⁴⁰. Flavio-Shiró, Alina Okinaka e Kenjiro Masuda foram responsáveis pela pintura de vasos de faiança, que possuíam como tema a paisagem e os elementos decorativos. Desses artistas japoneses, Flavio-Shiró foi

³⁹ HERKENHOFF, 2009, p. 81.

⁴⁰ HERKENHOFF, 2008, p. 85.

quem teve a oportunidade de exercitar-se na pintura e assistir/ouvir às óperas, pois a família Ferruccio, donos da Tasca, tinha forte ligação com esse tipo de música, ou seja,

[...] a experiência de Tasca trouxe duas consequências fundamentais para a sensibilidade de Flavio-Shiró. A primeira foi a prática da pintura como ação fluida, leve e rápida, condições necessárias para a decoração da faiança. Depois da experiência na Tasca, sua pintura se tornou mais segura. A segunda experiência foi no campo da música. O pai de Ferruccio era cantor de ópera, pianista, violonista, compositor, ceramista e pintor [...] foi por intermédio dele que Flavio-Shiró descobre a ópera.⁴¹

Este período em que trabalhou na Cerâmica Tasca foi de grande turbulência devido à Segunda Guerra Mundial, que teve como desfecho, a explosão das bombas em Hiroshima e Nagasaki. Nesse momento de guerra, Brasil e Japão estavam em lados opostos, pois como conhecemos por meio da História, o Japão se uniu à Alemanha e à Itália. Foram momentos difíceis para imigrantes japoneses no Brasil, como informa Paulo Herkenhoff. Porém, a família Tanaka não aceitava uma vida de isolada, neste período,

[...] os japoneses viviam sob suspeita, proibições de associação e até certo confinamento. A tendência do Estado Novo era converter a colônia em gueto. [...] No entanto, os artistas resistiram a este processo de segregação. Por exemplo, o pintor Flavio-Shiró, então adolescente, não se deixou segregar. Com o estímulo de seu pai, participava do ambiente de São Paulo. Segundo Roberto Okinaki, nessa época algumas reuniões do grupo Seibi eram na casa de Massami Tanaka, pai de Flavio-Shiró.⁴²

Flavio-Shiró participou do Grupo Santa Helena, no mesmo período em que o grupo Seibi sofria restrições devido à Segunda Guerra Mundial. E, neste momento, tal grupo ganhou outros integrantes, são eles: Tadashi Kaminagai, Massao Okinaka, Manabu Mabe, Flavio-Shiró, Tomie Ohtake e outros.

O Seibi tinha como objetivo na ata de fundação, “[...] manter boa relação com artistas brasileiros e de outros grupos”⁴³ e estavam, como afirma Maria Cecília França Lourenço, “[...] diretamente conectadas ao fazer artístico o avanço pela crítica, bem como a íntima ligação entre ambos, sem desdobramentos sociais”.⁴⁴

O grupo *Seibi* era formado por artistas plásticos de São Paulo, tendo sido fundado no ano de 1935, por: Hajime, Higaki, Walter Shigeto Tanaka, Takashi, Tamaki,

⁴¹ Ibid., 2008, p. 85.

⁴² HERKENHOFF, 2008, p. 90.

⁴³ Ibid., 2009, p. 85.

⁴⁴ Ibid., 2009, p. 81.

Tomoo Handa e Yoshiya Takaoka – todos artistas japoneses que visavam, “[...] à troca de experiências, o aprimoramento de técnicas e a divulgação da produção artística”⁴⁵. Neste período, os artistas do grupo *Seibi* estabeleceram relações com o Grupo Santa Helena embora, como afirma Paulo Herkenhoff: “[...] a fundação do Seibi-kai parece mais próxima do modelo de organização e das atividades do Núcleo Bernadelli do que do Grupo Santa Helena, com o objetivo de promover encontros, aprimoramento técnico e divulgação do trabalho dos associados”⁴⁶.

O núcleo Bernadelli, fundado no Rio de Janeiro em homenagem aos irmãos Rodolfo e Henrique Bernadelli, tinha a intenção de não aceitar “[...] os ensinamentos dos mestres que, com algumas variações, seguiam ainda os métodos instaurados pela Missão Artística Francesa”⁴⁷, não possuíam professores, e sim, artistas que trocavam experiências e ensinavam os mais jovens as técnicas de pinturas. Em São Paulo, o Grupo Santa Helena, formado em meados da década de 1930, por pintores de parede que:

[...] costumavam fazer ponto na Praça da Sé e imediações. Um deles, Francisco Rebolo Gonçalves, recém-saído do futebol tradicional, abriu seu escritório no Palacete Santa Helena, na Praça da Sé. Logo depois, outro artesão, Mario Zanini, imitou-o, instalando-se em outra sala. Ambos eram artistas amadores e frequentavam à noite um curso de desenho na Escola Paulista de Belas Artes. No curso, dirigido por Lopes de Leão, conheceram outros artesãos-artistas, como Volpi, Graciano e Manuel Martins. Nasceu assim o Grupo Santa Helena, que se reunia no Palacete para desenhar e trocar ideias sobre arte.⁴⁸

O *Seibi* teve alguns desdobramentos, como é informado no catálogo da exposição *Japão em cada um de nós* (2008),

[...] com a criação do Grupo dos 15 (conhecido também como Grupo Jacaré), e do Guanabara. Os dois grupos irão incluir em seus quadros artistas de origem não nipônica. O Grupo dos 15 agregou artistas como Tomo Handa, Yoshiya Takaoka, Shigeto Tanaka, Flavio-Shiró Tanaka, mas também, Geraldo de Barros, entre outros. E no Guanabara, que atuava no Largo Guanabara, em São Paulo, na Tinturaria de Takashi Fukushima, se encontravam, por exemplo, Tomie Ohtake e Jorge Mori, além dos irmãos Arcangelo e Thomaz Ianelli.⁴⁹

⁴⁵ O JAPÃO EM CADA UM DE NÓS, 2008, p. 55.

⁴⁶ HERKENHOFF, 2008, p. 81.

⁴⁷ ZANINI, Walter. Arte no Brasil. Condensação da coleção Arte no Brasil. Fascículos Abril S/A. São Paulo: Editora Vistor Civita, 1982, p. 230.

⁴⁸ ZANINI, 1982, p. 237.

⁴⁹ O JAPÃO EM CADA UM DE NÓS, 2008, p. 55.

A curadora Stella Teixeira de Barros, da exposição *O Japão em cada um de nós*, (2008) definiu que o artista estava tentando, com a criação desses grupos, aproximar-se das vanguardas internacionais, ou seja, era um reflexo dos novos tempos,

[...] as artes visuais, ainda que com certo espírito cauteloso, demonstram o esforço de atualização de artistas atuantes nos centros urbanos mais expressivos, num empenho nítido de se aproximar das linguagens das vanguardas internacionais, sem contudo deixar de olhar para a própria sociedade.⁵⁰

Em 1938, os artistas Manabu Mabe e Flavio-Shiró organizaram uma exposição de arte no Clube Japonês, sendo essa interrompida no ano de 1947, período esse, também relacionado com a Segunda Guerra Mundial. Em São Paulo, com as colônias japonesas, existiam os grupos formados pelos estrangeiros. Os japoneses viviam em grupo, o que era relativamente fácil, pois eram estrangeiros que possuíam uma necessidade de viver em comunidade. Para eles, o agrupamento provinha “[...] de uma cultura extremamente arraigada na noção de comunidade e na percepção silenciosa do sistema de exclusão vigente no Brasil”⁵¹. Flavio-Shiró estava totalmente engajado na formação de grupos, pois algumas reuniões aconteciam em sua casa. Mesmo com o contato com outros artistas, mantinha a sua maneira de pintar. Porém, como ele mesmo afirma, nesse momento, “[...] ninguém vivia de pintura naquela época. Trabalhávamos numa outra profissão, para poder desenhar de noite e pintar aos sábados e domingos. O que me deixa saudosos é a relação de camaradagem e amizade que unia os pintores”⁵².

Este período em que ele viveu em São Paulo foi de extrema importância no aprendizado em diversas áreas. Trabalhou no Metro Goldwyn Mayer, em 1946 e depois de ser apresentado ao pintor Takaoka, começou a trabalhar na Decoração Enrique Liberal, escolhendo esse trabalho por “[...] ocupar somente metade do dia, o que permite consagrar mais tempo à pintura”⁵³.

Chegando ao Rio de Janeiro, em 1948, para trabalhar na molduraria de Tadashi Kaminagai, com uma jornada de trabalho diurna, sobrava-lhe tempo necessário para continuar sua produção, como informa o artista em uma entrevista, “[...] trabalhava

⁵⁰ O JAPÃO EM CADA UM DE NÓS, 2008, p. 55.

⁵¹ HERKENHOFF, 2008, p. 82.

⁵² TANAKA, 1990, p. 16.

⁵³ Ibid., 1990, p. 16.

oito horas por dia e pintava livremente nos sábados, aos domingos e até de noite”⁵⁴. Sua residência, a Pensão Mauá, era para o artista Flavio-Shiró, “[...] o casarão da Rua Mauá, 73, em Santa Teresa, era o Montparnasse carioca”⁵⁵. E foi neste casarão, que ele conheceu outros artistas como Inimá de Paula, que logo se tornaria um grande amigo, e ainda, passou a conviver e a conhecer outros pintores e críticos de arte, como, “[...] Pancetti, Ivan Serpa, Van Rogger e Van Dijk, ou críticos como Antonio Bento, Hilda e Quirino Campofiorito, Mario Pedrosa e sua filha Vera Pedrosa [...]”⁵⁶.

Era um ambiente de aprimoramento e integração cultural, que veio a refletir no seu processo de criação, passando por mudanças estruturais. No convívio com outros artistas e críticos de arte, e ainda, trabalhando para Tadashi Kaminagai, descobre, nas ruas estreitas de Santa Tereza, um novo/outro olhar sobre a sociedade e as belezas naturais da nova cidade, transformando sua paleta de tons escuros em cores mais claras. Viver no Rio trouxe para o artista a necessidade de registrar a luz tão intensa da cidade. Essa luz era observada em diversas pinturas do período carioca.

A obra, *Recolhendo mariscos*, de 1949 (Figura 6) apresenta uma pincelada mais solta, mas ao mesmo tempo, firme e segura, como as pinceladas encontradas nas pinturas da técnica do *sumi-ê* e do *Shodo*. O uso de cores mais claras em contraste com os tons soturnos dava equilíbrio e uma fundamental estrutura à obra.

As pinceladas rápidas e largas expressam toda a vitalidade do artista, revelando a influência dos gestos caligráficos na obra *Paisagem do Rio*, 1950, (Figura 7). Convulsões de linhas demarcam o céu, enquanto os vários círculos formam a imagem do sol. Ao fundo, a representação de montanhas é feita por traços que demarcam a firmeza e a destreza de um artista que reflete em suas vivências a referência oriental. Linhas horizontais marcam ruas e avenidas enquanto as linhas verticais registram a arquitetura da cidade.

Os tons escuros registrados nas pinturas anteriores, já não aparecem mais. Em outra pintura, *A Onda*, de 1951, (Figura 8) seus gestos caligráficos aparecem

⁵⁴ Mensagem recebida por Flavio-Shiró em 29 de Nov. de 2011.

⁵⁵ Ibid., 1990, p. 19.

⁵⁶ Ibid., 29 de Nov. de 2011.

praticamente em toda a extensão da obra. Sua maneira de pintar, neste período, revela as referências técnicas da pintura oriental, ou seja, “[...] o ato da pincelada sobre o papel tem de ser tão decisivo quanto irrevogável”⁵⁷. Gestos esses, demarcados em cada área e apresentando uma direção de linha firme, em 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 o registro de ondas que confere nome à obra.

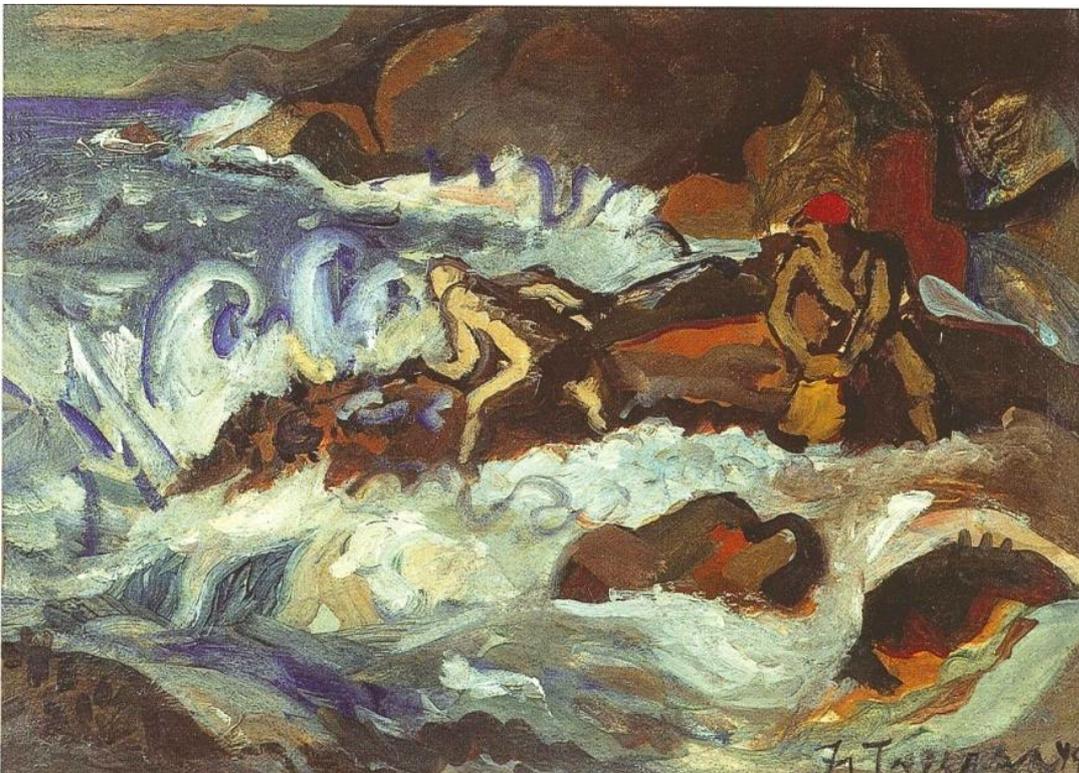


Figura 6 - Recolhendo Mariscos, 1949. Óleo sobre Tela. 34 x 46cm.
Fonte: Fonte: HERKENHOFF, 2008, p. 62.

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”⁵⁸.

⁵⁷ PEDROSA, Mário. **Modernidade cá e lá**. In.: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia. (Orgs). *Textos Escolhidos IV*. São Paulo: EDUSP, 2000. p. 307.

⁵⁸ COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo; geométrico e informal; A vanguarda brasileira nos anos 50**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987. p. 24.



Figura 7 - Paisagem do Rio, 1950. Óleo sobre Cartão. 32 x 46cm.
Coleção do Artista
Fonte: HERKENHOFF, 2008, p. 48.

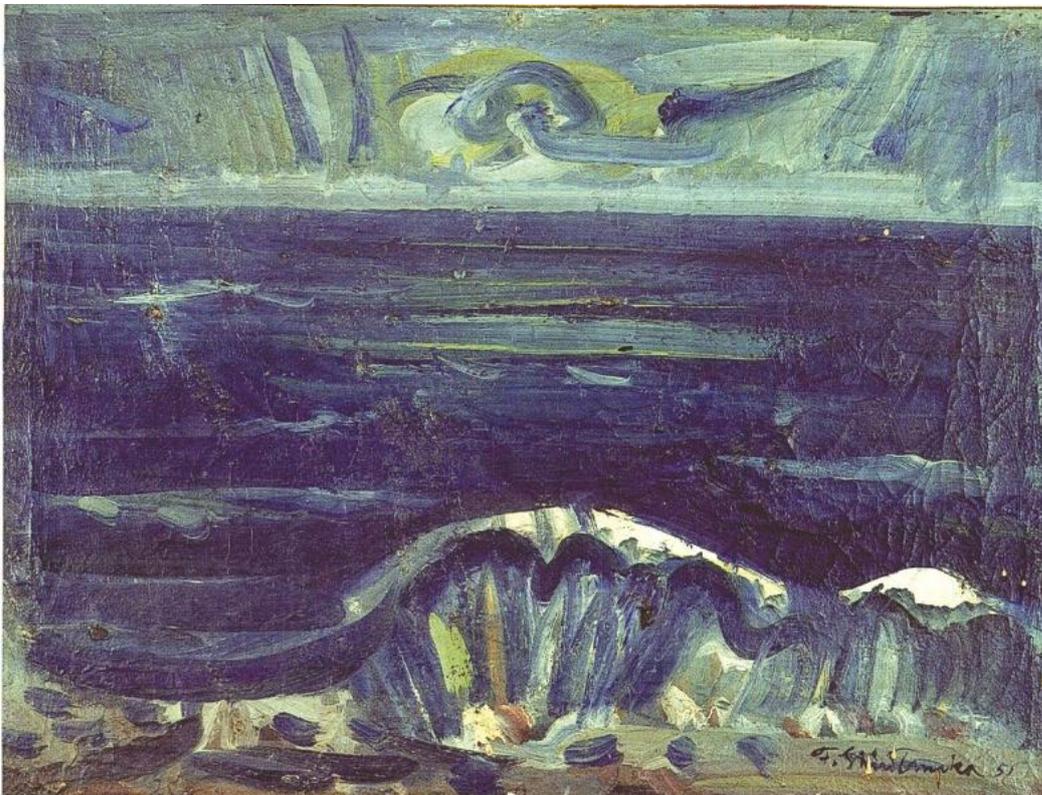


Figura 8 - A Onda, 1951. Óleo sobre tela 49 x 64 cm
Coleção do artista
Fonte: HERKENHOFF, 2008, p. 62.

Nessas pinceladas convulsas, Flavio-Shiró expõe de maneira simples e caligráfica, a essência de seu percurso criativo. Sua vivência no Rio de Janeiro serviu de influência, para continuamente, haver mudanças em seu olhar sobre a cidade, consecutivamente também, sobre sua pintura, porém, sempre mantendo suas tradições, ou seja, sua estadia no Rio, embora curta, de 1948 a 1950, em que, “[...] integraram-se na cultura e no *modus vivendi* nacional, sem aniquilar os substratos culturais de seu país de origem: vivificações contínuas da cultura, da técnica e da sabedoria milenar japonesa no Brasil”⁵⁹.

Neste momento, em que viveu no Rio de Janeiro, sua dedicação à pintura é celebrada, em 1949, no Salão Nacional de Arte Moderna, com a obra “*Natureza Morta*”. Essa pintura deu ao artista prestígio, fazendo com que ele ganhasse a medalha de Bronze, que, na verdade, nunca lhe foi entregue, saindo tal honra somente no Diário Oficial, “[...] Pancetti que fez parte do júri, tendo se recusado a atribuir as medalhas de ouro e de prata, a de bronze nunca foi cunhada...”⁶⁰.

Em 1950, Flavio-Shiró fez sua primeira exposição individual no Centro Acadêmico da Escola de Belas Artes. Mas foi em 1951, em São Paulo, que sua trajetória de artista, com características abstratas, repercute por meio da primeira Bienal de São Paulo, com as pinturas *Frevo*, *Auto-retrato* e *Composição*. A Bienal, como definiu Jacob Klintowitz, no catálogo da exposição, *Perfil de um Acervo, Abstração como linguagem*,

[...] foi fundamental e determinante na história recente da arte brasileira, da segunda metade do século XX em diante. De duas maneiras imediatas a nossa arte foi influenciada pelo evento Bienal: o estímulo para engajamento em conceitos e formas dominantes no momento e a gratificação através de premiações e reconhecimento. E o movimento brasileiro de arte abstrata faz parte deste panorama, encontrando no evento uma via adequada de diálogo, crescimento e repercussão.⁶¹

O ano de 1952 foi decisivo para o artista que faz uma “[...] exposição individual no Clube Cerejeira, São Paulo, com introduções de Kaminagai e Sergio Milliet. Com a venda dos quadros, arrecada a viagem a Paris”⁶².

⁵⁹ SPINELLI, 2001, p. 56.

⁶⁰ TANAKA, 1990, p. 19.

⁶¹ CATÁLOGO ABSTRAÇÃO COMO LINGUAGEM, 2004, P. 8/9.

⁶² Ibid., 1990, p. 19.

Nesse hibridismo cultural, vivido no Brasil, entre Tomé-Açu, São Paulo e Rio de Janeiro, o artista segue para Paris, em 1953. A arte, neste período, é 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”⁶³. A atmosfera de Paris trouxe para o artista a possibilidade de conhecer outros pintores e a arte de outros países. Assim o Flavio-Shiró define que,

[...] o que Paris nos ensina, é ver-se claramente a si mesmo; a ter a coragem de ser você mesmo. Esta clara consciência, esta lucidez, é a única coisa que tem em comum todas as individualidades que fizeram a Escola de Paris e que foram reunidas sobre este título, dos impressionistas até os contemporâneos. Porque não é senão na verdade e na medida que se é si mesmo e que se pode enfim tocar os outros.

Paris me ofereceu também uma visão mais larga, quase global da arte de todos os países e de todos os tempos. Somente este ano, pôde-se ver a arte do Irã, da Coréia, das Novas Hébridas, do México, do Tchad, sem contar com as exposições individuais de artistas contemporâneos que se renovam sem cessar. Daí aquela sensação que se experimenta de ‘beber perto da fonte’, a possibilidade constante de julgar o seu próprio valor pela referência. É um confronto permanente e quase que competitivo.⁶⁴

Paris, na década de 1950, estava vivendo a efervescência abstrata. Flavio-Shiró inicia suas pesquisas, não pelo abstracionismo, mas por mestres consagrados na História da Arte, e exercitando, assim, sua pintura,

[...] copiando mestres antigos do Louvre para entender e aprender a técnica deles – que seja a dum pintor de Siena como Lorenzetti (Hoje este quadro é atribuído a Bulgarini), [...] como Mantegna, ou do Barroco com Rubens – da mesma maneira que um bom músico de hoje terá estudado Bach ou Schumann”⁶⁵.

Copiando as pinturas, *A crucificação de Mantegna*, obra com características barrocas e *O Retorno de Philopoemen*, de Rubens, Flavio-Shiró fez uma declaração a Frederico Morais, que “[...] queria provar que era capaz de copiar, [...] Lorenzetti, Mantegna e Rubens no Louvre”⁶⁶.

Flavio-Shiró começa a se familiarizar com Paris, da mesma maneira que tentou dialogar com a cultura Brasileira. Neste momento, em que chegou à capital francesa,

⁶³ SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Almanaque, 1998. p. 26-27.

⁶⁴ MAURICIO, Jaime. Itinerário das Artes Plásticas. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 11 de set. de 1963.

⁶⁵ Mensagem recebida de Flavio-Shiró para autora deste trabalho em 29 de Nov. de 2011.

⁶⁶ MORAIS, Frederico. Shiró: dos muros de Paris à memória amazônica. **Revista Galeria**. No. 1, 1986. p. 47.

o informalismo presente no *metiê* artístico e cultural da Europa passa a fazer parte da sua realidade. Com sua chegada a Paris, ele utiliza-se de algumas técnicas já desenvolvidas no Rio de Janeiro,

[...] os materiais disponíveis em Paris não eram nada novos; existiam há séculos e, aconselhado pelo meu pai, eu já os utilizava no Rio e em São Paulo. Tampouco descobri uma nova maneira de pintar em Paris. O que uma volta nas galerias de Paris daquele tempo permitia descobrir era que é o olhar do artista que faz a diferença.⁶⁷

Com essa nova maneira de olhar a pintura e tudo que o cerca, foi importante para Flavio-Shiró dialogar com alguns artistas, dentre eles, “[...] os pintores Sugaï, Hundertwasser, Tabuchi os escultores Sklavos e Cardenas [...] e com o gravador Hamaguchi”⁶⁸. As pesquisas matéricas começam aparecer na sua pintura.

A pintura de Flavio-Shiró começa a captar 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 por meio do seu gesto espontâneo e do emprego de linhas sem limites, inseridas 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”⁶⁹. Suas vivências fundem-se em obras, que revelam a sensibilidade do artista criando uma simbiose entre continentes onde tudo se integra e revelando verdades por meio de linhas, manchas e cores dispostas abstratamente sobre o tecido.

Refletir sobre a arte de Flavio-Shiró se faz necessário e nos sugere um aprofundamento na essência/vivência de sua cultura, pois seus 65 anos de trajetória viva e ininterrupta representam um “[...] paradigma da validade da pintura no mundo contemporâneo”⁷⁰.

⁶⁷ Mensagem recebida por Flavio-Shiró em 29 de Nov. de 2011.

⁶⁸ Mensagem recebida por Flavio-Shiró em 29 de Nov. de 2011.

⁶⁹ MORAIS, apud HERKENHOFF, 2008. p. 29.

⁷⁰ HERKENHOFF, 2008. p. 35.

2.2 Flavio-Shiró, Pintura e Abstração

A arte abstrata influenciou obras de diversos artistas durante o século XX. Alguns sinônimos foram estabelecidos, e desses, “[...] surgiram muitas formas de abstração, com diferentes intenções e efeitos”.⁷¹ 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.”⁷² 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”.⁷³

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”.⁷⁴ 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”.⁷⁵

Flavio-Shiró é um dos artistas que, nesse período, tanto em suas declarações quanto na elaboração de sua pintura coloca o estatuto da abstração em discussão. Com sua obra, sem dúvida, teceu redes complexas de associações que possuem difícil enquadramento. Nesse sentido, não temos a intenção de buscar um “rótulo” ou encaixar seu processo criativo nos diversos movimentos de pintura, mas sim, analisar como a sua pintura abstrata dialogou com 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”⁷⁶.

Os movimentos artísticos que surgiram após a Segunda Guerra Mundial se multiplicaram. A Europa, os Estados Unidos e outros países do mundo ocidental (particularmente o Brasil)

⁷¹ GOODING, Mel. Arte abstrata. São Paulo: Cosac & Naif, 2002. p. 9.

⁷² Ibid., 2002, p. 9.

⁷³ Ibid., 2002, p. 9.

⁷⁴ COCCHIARALE, GEIGER, 1987, p. 19.

⁷⁵ Ibid., 1987, p. 19.

⁷⁶ HERKENHOFF, 2008, p. 14.

[...] 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.”⁷⁷

O artista Jackson Pollock buscou este espaço de arena para expressar sua pintura. Através da mudança na maneira de pintar, invertendo a visão do artista, de vertical para a horizontal, e gotejando tinta sobre o tecido, Jackson Pollock propõe 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 [...]”⁷⁸.

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 [...].⁷⁹

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”⁸⁰. 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

⁷⁷ GOODING, 2002. p.66.

⁷⁸ Ibid., 2003, p. 190.

⁷⁹ COCCHIARALE, GEIGER, 1987, p. 256.

⁸⁰ COTRIM, Cecília. FERREIRA, Glória. **Escritos de Artistas – Anos 60-70**. Rio de Janeiro : Editora Zahar, 2006. p. 40.

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.⁸¹

Sobre essa ritualização, o artista Jackson Pollock, revela que na 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.⁸²

A maneira de pintar de Jackson Pollock e sua intencionalidade diante da obra, fizeram com que o artista se libertasse de convenções pictóricas precedentes - o que demonstrou na sua obra, entre outras questões, a ação primordial do gesto e do corpo a corpo com a matéria, estabelecendo-se relações novas na arte do final da década de 1940 e início de 1950. Jackson Pollock aparece como um artista referencial nas relações do gesto que coloca a cor, no quesito materialidade, afinal, há não só, em sua obra, a arte da *performance*, como também uma relação de simbiose com o material. Sob esse ângulo, em seu Manifesto de arte o grupo Gutai, movimento de vanguarda japonês fundado em 1954, revela que [...] nós respeitamos Pollock e Mathieu porque suas obras são gritos impulsionados pela matéria - pigmentos e vernizes. Seu trabalho consiste a se confundir com ela [...] mais precisamente, eles se colocam ao serviço da matéria em uma formidável simbiose⁸³

Tratando do artista Flavio-Shiró, em entrevista realizada em 2011, ele expõe particularidades de sua maneira de pintar que nos leva a questionar a respeito da posição da tela e da visão do artista diante da obra. E como não perceber pontos de convergências na ritualização do ato pictórico entre Jackson Pollock e Flavio-Shiró?

⁸¹ FABRIS, 1998, p. 131.

⁸² LUCIE-SMITH, apud FABRIS, 1998, p. 33 e 34.

⁸³ “[...] nous respectons Pollock et Mathieu car leurs ceuvres sont des cris poussés par la matière - pigments et vernis. Leur travail consiste à se confondre avec elle [...]. plus exactement, ils se mettent au service de la matière en une formidable symbiose. MÈREDIEU, Florence. **Histoire Matérielle & Immatérielle de L’Art Moderne**. Paris: Larousse. 1999, p. 184. (Tradução Nossa)

Jackson Pollock, sem dúvida, foi o artista que conduziu radicalmente a problematização do “fazer pintura”. É sabido que ele 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.⁸⁴

Essas influências são reveladas nos diálogos, em momentos diferentes, 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 das obras. Diferença que foi colocada em relevância, por exemplo, na exposição realizada em 1959, no Museu de Arte Decorativa de Paris, quando uma obra de Jackson Pollock foi colocada ao lado de uma obra de Flavio-Shiró, fazendo, como disse Josué Tanaka, um “contraponto”⁸⁵. 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 as diferenças, mas a produção de obras na horizontal e a exploração dos gestos automáticos e do espaço da tela são elementos que fazem parte da intencionalidade do processo 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 [...]”⁸⁶. Enquanto Flavio-Shiró, em entrevista concedida à Paulo Reis, para o Jornal do Brasil, revela: “[...] quando estou pintando, eu quero esquecer o momento. Ficar tomado pelo prazer de pintar. Esse é o equilíbrio”⁸⁷. A liberdade de pensamento deixa simplesmente a fruição tomar conta da mente de ambos os

⁸⁴ O JAPÃO EM CADA UM DE NÓS, 2008, P. 56.

⁸⁵ TANAKA, 1990, p. 22.

⁸⁶ CHIPPI, Herschel Browning. **Teoria da arte moderna**. São Paulo : Martins Fontes, 1996. p. 556.

⁸⁷ REIS, Paulo.. Shiró. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro. 24 de Nov. 1993.

artistas, ou seja, fazendo com que ele liberte-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 transforma suas obras, e como afirma Harold Rosenberg o que “[...] devia suceder na tela não era um quadro, mas um acontecimento”⁸⁸.

No vídeo de Hans Namuth⁸⁹, que mostra Jackson Pollock pintando, percebe-se que sua obra era também constituída pelo automatismo⁹⁰, ou seja, o movimento inconsciente percebido na execução de ambos os artistas. Esse inconsciente e o automatismo são os itens que estabelecem possíveis 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”⁹¹. 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,

O automatismo e a sobreposição de cores aparecem na pintura *Número 5* (Figura 9) de Jackson Pollock. Podemos perceber nesta obra, que sua elaboração se deu a partir do gesto automático e é através desse ato que o artista chega [...] à fronteira do ritual, que por acaso usa a tinta como um de seus materiais.⁹² 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 nesta 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 as possíveis e infindáveis maneiras de observar uma obra do artista, ou seja:

⁸⁸ GOODING, 2002. p.66.

⁸⁹ NAMUTH, Hans. Jackson Pollock by Hans Namuth. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOGo>. Acesso em : 16 fev. 2013.

⁹⁰ 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.

⁹¹ FABRIS, Annateresa. **Arte & Política: Algumas possibilidades de leitura**. Annateresa Fabris (Org.) São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/Arte. 1998. apud LUCIE-SMITH, 1987. p. 139.

⁹² COTRIM, Cecília. FERREIRA, Glória. **Escritos de Artistas – Anos 60-70**. Rio de Janeiro : Editora Zahar, 2006, p. 40.

[...] 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.⁹³

O gesto de ambos os artistas, Flavio-Shiró e Jackson Pollock, são vitais, irreparáveis, decididos e, 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*.⁹⁴

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 10), percebemos dois mestres da pintura oriental, sentados à maneira japonesa, conhecida como *seiza*. Faz parte dos costumes japoneses sentar-se 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.

Na análise feita entre as obras de Jackson Pollock e Flavio-Shiró, embora a época e os territórios de cada artista não estabeleçam conexões, suas pinturas convergem

⁹³ COTRIM, Cecília. FERREIRA, Glória. 2006, p. 41.

⁹⁴ GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2007.p. 27.

quanto à maneira de pintar. A referência do artista Flavio-Shiró não se apresenta por meio 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



Figura 9 - Número 5, sem data
Tintas industriais sobre lona.

Fonte: http://www.galeriadamquixote.com.br/scripts/news/pinturas_caras.asp



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

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

[...] 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 [...] às vezes acontece, não tem uma regra precisa. Se eu preciso fazer no chão, faço no chão⁹⁵.

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 á 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 [...].⁹⁶

⁹⁵ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

⁹⁶ FABRIS, 1998, p. 134.

As tendências contrárias existentes entre o expressionismo abstrato e a arte informal europeia nos revelam que o expressionismo abstrato norte-americano rompe com a distinção arte-vida, desprendendo-se totalmente de uma pintura espiritual, inconsciente. Enquanto o tachismo, ou abstracionismo informal, associam suas vivências como um importante fator que, aliado ao gesto, à origem do gesto, manifesta sua originalidade. Por isso, essa pesquisa tende associar as pinturas de Flavio-Shiró ao expressionismo abstrato pelo viés da ação, da atitude e do pensamento de Jackson Pollock diante da sua obra, ou seja, a partir dos depoimentos de Jackson Pollock e não propriamente de uma visão totalizante do que seria o expressionismo abstrato norte-americano. Sua determinação em registrar seus sentimentos abre um precedente à maneira de pintar de Flavio-Shiró. Ambos os artistas expressam emoções e ações que, aliados à materialidade, ao gesto e ao movimento do corpo, permitem uma tradução de linguagem pictural particular a cada pintor.

A “técnica-anti-técnica”⁹⁷, 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”⁹⁸. 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 nexo 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.⁹⁹

⁹⁷ ARGAN, 1992, p. 622.

⁹⁸ ARGAN, 1992, p. 622.

⁹⁹ ARGAN, 1992, p. 622-623.

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.¹⁰⁰

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”¹⁰¹.

Nesse diálogo com o *action painting*, o artista assimila esse movimento no estágio do processo de criação, porém é transformado, quando sua mão e seus materiais dialogam com suas tradições e vivências, diferenciando-se assim, no resultado plástico e caminhando para a abstração sígnica ou gestual.

Esse expressionismo é revelado em obras como, *Voo Noturno*, (Figura 11), de 1959, que apresenta gestos vigorosos, rápidos, precisos e irrevogáveis, em que o artista demonstra uma atitude perceptível quando ele já caminhava para as reminiscências amazônicas. Percebe-se, na obra em questão, um emaranhado de pinceladas e espátulas que revelam um caráter expressionista apontando, de maneira sutil, às referências do *action painting*, (abordadas nesse capítulo). Sendo assim Flavio-Shiró, como define Herkenhoff:

[...] 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

¹⁰⁰ ROBERTSON, 1951, apud STANGOS, 2000, p. 147.

¹⁰¹ PEDROSA, Vera. Flavio-Shiró, 50 anos de pintura, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1994.

dimensões da tela não decorrem de fatos extrínsecos à pintura (a encomenda), mas é uma condição necessária à lógica do gesto.¹⁰²



Figura 11 - Voo Noturno, 1959
Óleo sobre cartão 180 x 190 cm - Coleção Fabio Settini
Fonte: HERKENHOFF, 2008, p.77.

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

¹⁰² HERKENHOFF, 2008, p. 21.

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”¹⁰³.

As pinturas abstratas de Flavio-Shiró consideradas de grandes dimensões foram produzidas nas décadas seguintes a 1950, e apontam para a necessidade do corpo e de uma superfície mais rígida. Porém é na combinação desse mesmo corpo, aliado à mente, ao gesto e ao espaço que as obras de Flavio-Shiró encontram pontos de convergências com as pinturas de Jackson Pollock. Aliás, 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 com a marca do artista, única.

2.3 A influência do Abstracionismo Informal nas Pinturas de Flavio-Shiró.

Paulo Herkenhoff escreve que Michel Tapié, ao buscar uma nova maneira de se referir a uma produção vanguardista, em meados dos anos 1940, cria o termo “arte informal”. Assim:

[...] (arte sem forma) foi um nome dado na Europa ao tipo de pintura abstrata gestual que dominou o universo da arte internacional a partir de meados dos anos 40 até o fim dos anos 50. Foi criado pelo músico de jazz, escritor e escultor francês Michel Tapié (1909-87), embora tivesse de competir com outros termos, inclusive abstração lírica, pintura matérica e tachismo. Essa proliferação de nomes surgiu da intensa competição entre os críticos franceses do período do pós guerra, que tratavam de localizar e definir uma nova vanguarda.¹⁰⁴

É nessa contextualização que a pintura informal se apresenta nas pinturas de Flavio-Shiró, essencialmente nas décadas de 1950 e 1960. A chegada do artista à França, em 1953, traz uma nova mudança na sua poética, nos seus temas, na sua materialidade e na sua maneira de pintar. Afinal, como afirma Giulio Carlo Argan,

¹⁰³ HERKENHOFF, 2008, p. 19.

¹⁰⁴ DEMPSEY, 2003, p. 184.

[...] as ditas poéticas do *Informal*, que entre 1950 e 1960 prevalecem em toda a área europeia e no Japão, são indubitavelmente poéticas da incomunicabilidade. Não é uma livre escolha; é a condição necessária em que vem se encontrar a arte, que fora colocada como forma por toda uma tradição cultural, numa sociedade que desvaloriza a forma e já não reconhece a linguagem como o modo essencial da comunicação entre os homens. A arte não mais pode ser discurso, relação. Não mais se enquadra numa estética, isto é, numa filosofia; o próprio conceito de *poética* (de *poiéin*, fazer), prevalecendo sobre o de *teoria*, indica que a única justificativa da arte é, agora, uma intencionalidade prática.¹⁰⁵

Até o momento em que o artista Flavio-Shiró vive no Brasil, suas obras eram estruturadas a partir de temas como: a representação da figura humana, paisagens e natureza-morta, etc.; porém, seu contato com artistas brasileiros que já moravam em Paris, e ainda, com artistas franceses, foi conduzindo-o para transformações afetivas, simbólicas, socioculturais que se interagiram e fizeram com que suas pinturas caminhassem, em um primeiro momento, para as pesquisas matéricas, até que atingiram um grau de amadurecimento ao ponto de se apresentarem como legado cultural. É nesse sentido que Giulio Carlo Argan escreve que o artista

[...] existe, e existe porque faz: não diz o que deve ou quer fazer no e para o mundo, cabe ao mundo dar um sentido ao que faz. Em verdade, a única coisa que pode fazer é, justamente, a existência: certo ou errado, supõe realizar na arte um tipo de existência 'autêntica' negando à média social.¹⁰⁶

Flavio-Shiró em 1952, antes de partir para Paris, naturaliza-se brasileiro. Sua revelação pela “Cidade Luz” demonstrava certa fascinação pela multiplicidade no meio artístico. Sobre Paris, em uma entrevista feita por Jaime Maurício, em 1963, o artista revela que, para ele,

[...] existe um lado assim com um 'banho revelador' de Paris, como diria um fotógrafo. Paris nunca criou, nem arruinou nem mesmo mudou profundamente um artista. Mas a multiplicidade de contatos, os confrontos e as experiências que Paris oferece acabam por tirar as máscaras e os disfarces, em uma palavra, tudo aquilo que não seja verdadeiramente seu. Assim, Paris nos revela a nós mesmos, tais como somos e não tais como se acredita que desejássemos ser.¹⁰⁷

Em outra entrevista concedida à Miguel de Almeida, em 2008, Flavio-Shiró diz:

[...] naquela época a cidade era o grande centro artístico, para onde convergiam artistas do mundo inteiro. Havia apenas oito anos que a Segunda Guerra Mundial acabara, e Paris revivia, sobretudo nos cafés de Montparnasse ou Saint Germain, com gente como Giacometti desenhando na Coupole ou Sartre discutindo no Flore. O clima cultural e a boemia

¹⁰⁵ ARGAN, 1992, p. 538.

¹⁰⁶ ARGAN, 1992, p. 538.

¹⁰⁷ MAURÍCIO, Jaime. Flavio-Shiró, ex Tanaka, e Bienal de Paris. Itinerário das Artes Plásticas. Correio da Manhã, 11 de set. de 1963.

daquele tempo são inimagináveis hoje. Vivi intensamente aquele período. [...] Então, com uma tão longa estada, não se pode mais falar em 'influências': é simplesmente a vida... E a minha obra responde melhor à sua pergunta do que as palavras.¹⁰⁸

Com esse desejo de revelar a vida através de cores e gestos, em uma superfície de tecido, o artista começa a trilhar caminhos nas pesquisas matéricas, aliando ao movimento vigente, a arte informal. Nesse hibridismo cultural, encontrado em Paris, percebe-se uma transformação em sua pintura, dessa forma, a materialidade, que antes aparecia timidamente em suas obras, a partir desse momento se faz como impulsionadora de seu repertório artístico.

Dentro dos conceitos apropriados para esse estudo, a “matéria” pode ser compreendida, então, como um objeto propulsor para que o artista trilhe novas possibilidades e novos caminhos.

Suas pinturas intituladas, *Metais do Céu* (Figura 12) e *Vento Leste* (Figura 13), de 1956, foram selecionadas para a IV Bienal de São Paulo, e apresentam o início das suas experimentações matéricas, renovando seu processo criativo e integrado com a gestualidade que foi “[...] sempre isenta de gratuidade, amparada pela tradição caligráfica do Japão natal, solidamente introjetada”¹⁰⁹. Essas duas obras, foram também citadas por Mário Pedrosa que, referindo-se ao artista Flavio-Shiró, quando ainda era chamado de Tanaka, diz que ele, é um dos “[...] melhores “tachistas” parisienses, apesar da visível influência de Burri sobre ele. Em relação a Tanaka, o que se pode dizer é que sua linguagem é cosmopolita, quer dizer, parisiense”¹¹⁰.

A densidade material, mostrada nessas duas pinturas, apresenta um rigor na maneira de pintar. O artista Flavio-Shiró, mantinha uma preocupação com a estrutura, mas ainda estava preso às formas aparentemente geométricas. Porém, ao longo dos tempos, começam a surgir texturas, efeitos de veladuras e empastes. Essas técnicas, antes da sua chegada em Paris, não estavam presentes em seus trabalhos. Aparece a sobreposição de camadas com características rugosas e lisas obtendo-se efeitos manchados sobre a superfície da tela. Neste momento, a materialidade diferenciava-se entre os artistas inseridos no abstracionismo informal,

¹⁰⁸ ALMEIDA, 2008, p. 31-32.

¹⁰⁹ PEDROSA, Vera. Flávio-Shiró, 50 anos de pintura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 de jan. 1994.

¹¹⁰ PEDROSA, Mario. **Acadêmicos e Modernos**. Textos escolhidos III. São Paulo: EDUSP, 2004. p. 279.

porém, a grande maioria dialogava com o espectador por meio do uso diversificado de materiais e técnicas artísticas. Como ele mesmo define:



Figura 12 - Metais do Céu, 1956.
Óleo sobre tela. 110 x 110 cm
Fonte: COUTNHO, 1990, p. 45.

[...] a arte abstrata em Paris se dividia em 2 ou 3 correntes importantes. Enveredei para o abstracionismo dito informal, e 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. Essa fase foi exposta na Bienal de São Paulo de 1957. Em 1958-59 houve uma fase mais gestual, que marcou a minha volta ao Brasil em 1959, e que foi exposta no mesmo ano no

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Galeria São Luís em São Paulo".¹¹¹



Figura 13 - Vento Leste, 1956.
Óleo sobre Tela. 153 x 138 cm
Fonte: COUTINHO, 1990, p. 47.

¹¹¹ ALMEIDA, 2008. P. 26/28.

O diálogo com a materialidade era um exercício constante. O acúmulo de matéria, o desenvolvimento de prática e os signos abstratos potencializavam a segurança para desenvolver seus signos-cor, signos-gesto, afinal, cada matéria possui suas características, ou seja:

[...] cada matéria carrega suas leis próprias. [...] portanto, a seleção de um procedimento para manipular uma determinada matéria implica o conhecimento dessas leis [...] Ligados ao conhecimento das leis da matéria e das técnicas dos diferentes modos de expressão, os procedimentos estão relacionados ainda, ao conhecimento de instrumentos que são necessários, como mediação entre aquilo que o artista quer fazer e o acesso que ele tem à matéria.¹¹²

Retomando a comparação apresentada por Mário Pedrosa em relação às pinturas de Shiró e àquelas do italiano Alberto Burri, nos anos 1960, pode-se até dizer que há certo diálogo com a maneira parisiense de pintar, porém, deve-se pontuar ao menos uma diferença no processo plástico desses artistas. Enquanto Shiró trazia na tinta à óleo uma referência artística, Burri utilizava materiais totalmente diferentes. Como explica Argan, o artista italiano

[...] transpõe o abismo, liberta-se da matéria demasiado sensível, quase predisposta à ênfase e à sublimação, da pintura tradicional. Utilizava sacos velhos rasgados, trapos, papéis e madeiras queimadas, latarias. Costura, solda, cola com um trabalho aparentemente grosseiro, na verdade habilidosíssimo¹¹³.

No processo criativo, ao que tudo indica, de ambos, além da ação do gesto na obra, pode-se perceber que há a necessidade de transpor os limites matéricos que a época propunha. Flavio-Shiró, diferenciando-se de Burri, utiliza-se de materiais, como a tinta à óleo, a caseína¹¹⁴ e os pigmentos em pó, que, aliados ao gesto, marcam suas pinturas. Porém no gesto, há o limite da matéria que gera transformações à medida que o trabalho vai sendo executado pelo artista. É, como afirma Salles, um processo que, “[...] envolve seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e traduções”.¹¹⁵

¹¹² SALLES, 1998, p.107-108.

¹¹³ ARGAN, 1992, p. 544.

¹¹⁴ A caseína também é “conhecida como cola de leite; pode-se comprar em pacotes. Mistura-se uma parte de caseína com sete de água fria e agita-se até que se dissolva completamente. Deve-se usar no mesmo dia que se faz” *“También conocida como cola de leche; puede comprarse em paquetes. Se mezcla una parte de caseína com siete de água fria y se agita hasta que este completamente disuelta. Debe usarse El mismo día que se hace”* HAYES, Colin. **Guia completa de pintura y dibujo: técnicas y materiales**. Madrid: H. Blume Ediciones, 1982, p. 44, (tradução nossa).

¹¹⁵ SALLES, 1998, p. 107-108.

A materialidade, para Flavio-Shiró, se faz presente, quando o artista imprime esse gesto sobre o linho esticado ao chão. E, a cada pincelada, ele revela que sua “[...] energia física e corporal está voltada para a pintura”.¹¹⁶ Por isso, a plurisensorialidade presente em suas pinturas, é construída por meio do gesto, do movimento do corpo na obra, da materialidade, e ainda, pelo universo de suas vivências.

A materialidade revelada nas duas pinturas que participaram da II Bienal de Paris, aberta ao público no *Palais da Chaillot*, em 1961, conferiu ao artista Flavio-Shiró o Prêmio de Pintura Brasileira na Bienal de Paris, prêmio este, que já tinha sido ganho por dois outros artistas em 1959: Manabu Mabe, nipo-brasileiro e o brasileiro, Marcelo Grassmann.

O valor de oitocentos francos e mais uma bolsa de estudos de cinco meses em Paris causaram grande furor à classe artística parisiense, por ser Flavio-Shiró um artista japonês, naturalizado brasileiro e residente em Paris. Porém, esses obstáculos colocados pela crítica parisiense não abalaram a emoção do artista, que por sua vez, manifestou-se bem lisonjeado com o prêmio, conforme nos atestam os seus dizeres na Folha de São Paulo em 06 de outubro de 1961:

[...] para mim, foi verdadeiramente inesperado. Creio que isto me estimulará em meu trabalho. Não sei se hei de prosseguir neste caminho que me valeu um prêmio tão interessante ou se minha pintura está em evolução. Uma única coisa que posso garantir, é que, para mim, este prêmio veio me dar ânimo e quanto ao Brasil me causa grande satisfação que tenha figurado no “palmares”, por intermédio de minha obra.¹¹⁷

As obras que participaram da II Bienal de Paris, em 1961, foram: *Muirapinema* (Figura 14) e *Alto Xingu* (Figura 15). No título de cada uma dessas obras podemos perceber o retorno ao sabor da infância na Amazônia. A cartografia amazônica surge em forma de pintura com registros abstratos da fauna e da flora brasileiras. O macro olhar sobre a região revela os contos, agora amadurecidos, da infância. Lembranças representadas através da cor, essência do abstracionismo, com “[...] grossas

¹¹⁶ HONOR, Rosângela. O Estado de São Paulo. 27 de dez. 1993.

¹¹⁷ RONCERO, Francisco Díaz. A Tribuna, Estado de São Paulo. Pintor Brasileiro entre os laureados da Bienal de Paris. Out. 1961.

camadas em relevo de várias cores destacadas sobre um fundo negro”, são encontradas na obra *Alto Xingu*”¹¹⁸.

A plasticidade artística, no eixo do abstracionismo informal, apresentada nas obras *Muirapinema* e *Alto Xingu*, de Flavio-Shiró, expõem, possivelmente, características que possibilitam ao espectador perceber as influências das lembranças fragmentadas, que estão presentes em suas pinturas. Elas revelam a “[...] fusão da caligrafia asiática, do sinuoso cipó amazônico e da gestualidade da escrita francesa do Pós-guerra”¹¹⁹. A tríade formada pelas origens orientais, a vivência caligráfica e a expressão do punho revelam inconscientemente, sobre o tecido, marcas de um passado que se misturam e justapõem formas, ideias, cores, linhas, texturas etc., revelando uma pintura singular e externa a qualquer padrão pré-estabelecido.



Figura 14 - Muirapinema, 1961. Óleo sobre Tela., 130 x 96 cm.
Coleção Ville de Paris
Fonte: COUTINHO, 1990, p. 56.

¹¹⁸ MAURÍCIO, Jaime. Tanaka premiado em Paris. **Correio da Manhã**, Estado da Guanabara. Itinerário das artes Plásticas. 11 de Out.1961.

¹¹⁹ TANAKA, 1990, p. 178.

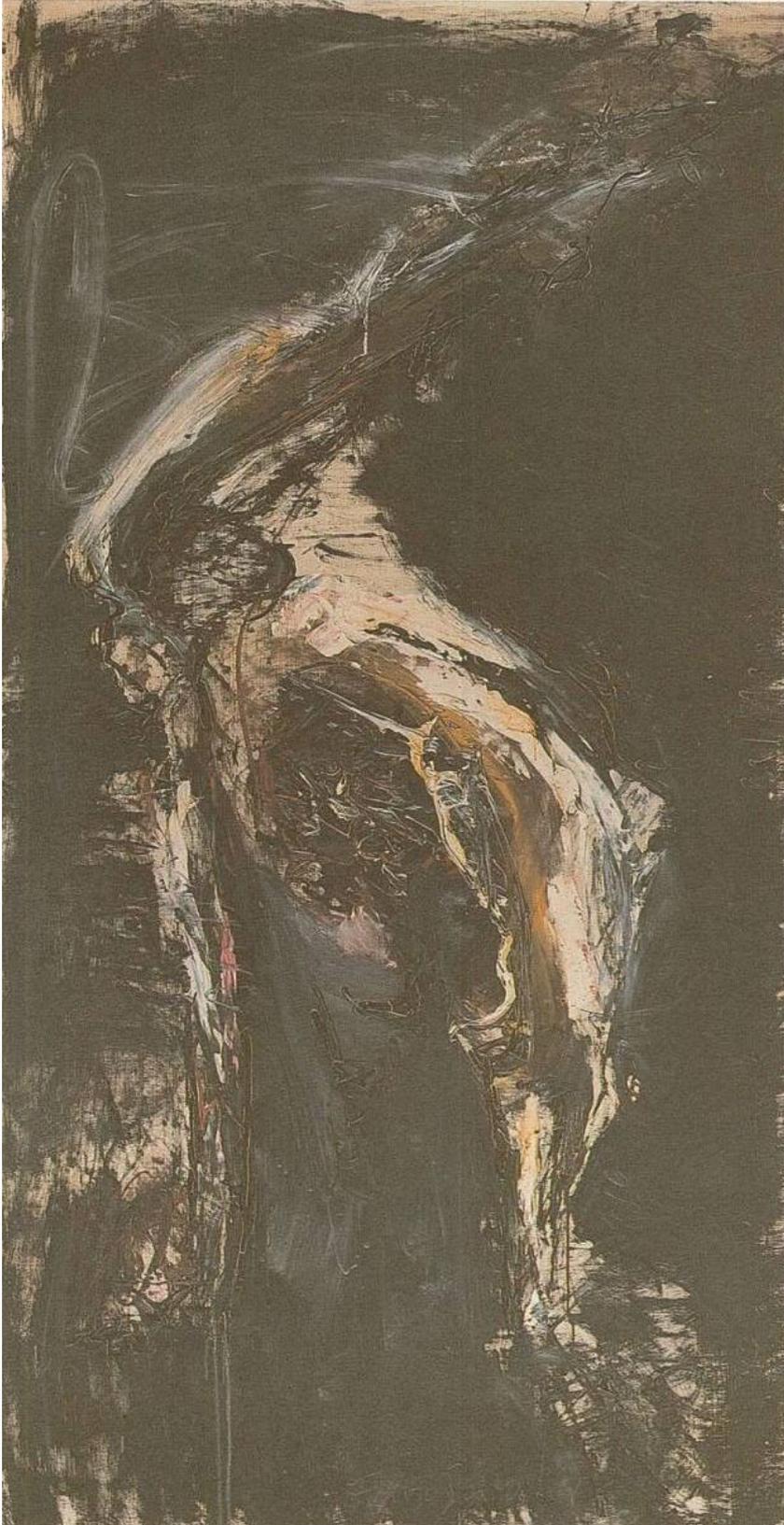


Figura 15 - Alto Xingu, 1961.
Óleo sobre tela. 200 x 193 cm.
Fonte: COUTINHO, 1990, p. 57.

Diante dessa ação, que se dá a partir do gesto, estão implícitas, nas pinturas de Flavio-Shiró, suas influências familiares. Tal ação, aliás, está contida nas origens orientais da caligrafia, que, por vezes, necessita da firmeza da mão e do punho na pintura. Para os pintores japoneses, é de fundamental importância, na pintura oriental, interligar a ação ao gesto e ao pensamento, da mesma maneira, que o *action painting*, de Jackson Pollock, necessitava - para a execução de suas pinturas - do gesto e do movimento do corpo. Assim, é possível fazer essa relação, ainda que o *action painting* não tenha referência da pintura oriental, como o *sumi-ê* e o *Shodo*. O que nota-se é que há pontos convergentes no fazer artístico desses artistas, em que, está também explícita em ambos, a concentração do artista aliada a um gesto, sem erro e sem correção e ambas as técnicas de pintura necessitam de “[...] um movimento feito de sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente”¹²⁰.

Na busca de uma relação entre o *action painting* e as pinturas orientais, é importante destacar a comparação feita pelo mestre do *shodo*, Joku Wakamatsu, que coteja o traço do artista que pratica a arte do *shodo*, a um golpe certo do Samurai, em que

[...] cada traço do shodo deve ser espontâneo e único. Certo como a espada do samurai. Se o guerreiro não acerta o golpe, pode não ter outra chance. Por isso é necessária entrega total, como se cada traço fosse o último de sua vida. [...] Esse era um dos motivos pelos quais os samurais se dedicavam à arte da caligrafia. Acreditavam que, pelo domínio do pincel, conseguiriam maior autoconhecimento – já que o papel poderia expressar sensações ainda inconscientes. Isso porque cada traço e ponto deveria ser feito sem manipulações da consciência. Por isso, os retoques são proibidos. O espírito deve chegar ao papel da forma imediata – ou seja, sem nada no meio. E se um traço não sair da maneira pretendida, é sinal de que o espírito do artista não está integrado no trabalho. Ao se concentrar e persistir no traço, o guerreiro educa as mãos e também o coração.¹²¹

Em se tratando do gesto único, que faz parte de algumas denominações existentes na abstração informal, vale ressaltar que a abstração sígnica ou gestual reflete na maneira de pintar do artista Flavio-Shiró. O gesto, na arte informal, é sempre decisivo e exige do pintor rapidez na sua execução. Esse gesto, como define Argan, nas pinturas de Hans Hartung, mostra o quanto a arte abstrata informal tem ligação direta com relação à ação, ou seja:

¹²⁰ SALLES, 1998, p. 26-27.

¹²¹ Revista Made in Japan. **Shodô**. São Paulo: Editora JBC do Brasil, 2010, p. 16.

[...] assim nasce a poética do gesto, do 'belo gesto': decisivo, rápido, preciso, sem possibilidade de reconsideração. A espacialidade indefinida do fundo converte-se, pelo signo traçado pelo gesto, num espaço que tem a medida e a estrutura da ação"¹²².

O gesto individual de Flavio-Shiró vem acompanhado da escrita automática, dos ideogramas japoneses e do que mais sua mão/mente pode expressar. Por isso, percebe-se que há afinidades da ação aliada ao gesto na obra de Flavio-Shiró, pois a ação ligada ao gesto explora particularidades pictóricas que somente o pintor pode exprimir, caracterizando, assim, uma pintura abstrata individual, e, no caso aqui, difícil de ser analisada por um ponto de vista, justificando-se assim o posicionamento de vários críticos em enquadrar a obra do artista em algum movimento. Há contatos, afinidades, diferenças, encontros, desencontros, assimilações, comparações etc., que norteiam a obra do artista aqui analisado.

Ao observamos o vídeo de abertura do site de Flavio-Shiró, www.flavioshiro.com, (Figura 16) o que mais nos chama atenção, além da tentativa de escrever os ideogramas, é a agilidade do artista na obra. Na sua abstração caligráfica, podemos perceber que seus gestos rápidos e decisivos, formados a cada pincelada, querem, a todo instante, mostrar algum significado. Percebe-se que o artista, ainda mantém suas raízes incólumes, ou seja,

[...] antes mesmo de ser utilizada na pintura, a pincelada, ou melhor, o jogo do punho com o pincel, é ensinada no aprendizado da escrita [...] o ato da pincelada sobre o papel tem de ser 'tão decisivo quanto irrevogável', quanto mais não fosse pela natureza absorvente do próprio papel [...] é sempre fruto de uma violência inicial necessária, de um impulso energético que lhe dá nascimento: daí seu caráter direto, imediatista, coeso, por assim dizer 'repentino, ao aparecer, - é irremediável, irrevogável, irreparável."¹²³

Essa maneira de trabalhar o gesto, aliado à caligrafia, está presente na vanguarda tanto dos calígrafos japoneses, quanto de outros artistas norte-americanos ou europeus, como exemplo Antoni Tàpies que trabalhavam com o gesto e a materialidade.

Para os pintores japoneses que estudam e exercitam a caligrafia, assim como, para Flavio-Shiró, o automatismo é revelado, quando, no tecido, há a alternância do gesto com a quase formação caligráfica - fruto da origem oriental, da prática caligráfica

¹²² ARGAN, 1992, p. 539.

¹²³ PEDROSA, 2000, p. 305-307.

aliada à expressão do punho. O reconhecimento da escrita japonesa, embora hoje, o artista tenha dificuldades na escrita dos ideogramas, faz com que se liberte, facilitando, assim, o seu entendimento enquanto gesto caligráfico. O artista revela que sobre a caligrafia, não possui mais o domínio, pois, para a escrita dos ideogramas, há a necessidade de treino constante, assim ele diz que: “[...] escrever já perdi, mas consigo, com um pouco de treino, coisa assim, mas eu leio mais e falo relativamente bem”¹²⁴.



Figura 16 – Site Flavio-Shiró
Fonte: www.flavioshiro.com (2011).

A expressividade da arte abstrata (que se dá de maneira ágil, em que, para alguns artistas, não há a formação da palavra, somente a busca incansável e incessante do signo sobre o tecido) transforma em ações os gestos que são irrevogáveis. O punho e a posição do corpo sobre a pintura revelam vestígios do gesto vigoroso da técnica do *Shodo* e, ao mesmo tempo, demonstram as origens do artista.

Por isso, Mario Pedrosa, pesquisando os artistas abstratos e a sua maneira de pintar, afirma que

¹²⁴ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

[...] no afã de identificar, como meio de expressão, pintura e caligrafia, procuram trabalhar como se desconhecêssem as letras e a significação dos próprios signos caligráficos. Trabalham-nos como se fossem analfabetos, ou estrangeiros à mesma linguagem. E que todos os componentes caligráficos só os interessasse aquele que dá beleza pura de seus ritmos lineares, dos gestos que os traçam, dos espaços que medeiam entre os signos e as letras.¹²⁵

No vídeo de abertura do seu site, o artista Flavio-Shiró revela exatamente aquilo que Mario Pedrosa já havia falado em seu artigo escrito para o *Jornal do Brasil*, em 23 de janeiro de 1958, ou seja, linhas ininterruptas, praticadas sobre um tecido esticado ao chão, revelando, através da agilidade, uma obra autobiográfica, “[...] nele as rasuras, correções, retoques, repassagens são imprevisíveis. É a caligrafia assim uma técnica tão irrevogável quanto o afresco ocidental”¹²⁶. Com a gestualidade fazendo parte de sua pintura, Flavio-Shiró, assim como outros artistas aumentaram seus suportes, para poder não só participar da pintura através do gesto, mas também, do corpo, que agora também faz parte da obra.

Flavio-Shiró é um ser do mundo e para o mundo, e, para ele, não há estranhamento diante de tantas mudanças territoriais e, sim, aprendizagens múltiplas e diversas, justapondo ideias e conhecimentos. A liberdade de transitar pelo mundo, reflete-se poeticamente nas pinturas abstratas, embora em uma entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, em 1963, o artista declara que “[...] ainda hoje, mesmo no abstrato, minha pintura ainda é expressionista”¹²⁷, apresentando, assim, a simbologia existente nas suas vivências em Tomé-Açú, São Paulo, Paris e Japão e resguardando histórias cheias de significados em que os laços de afetividade permanecem na memória do artista e revelam a plurisensorialidade que esse trabalho discute.

¹²⁵ PEDROSA, 2000, p. 298.

¹²⁶ PEDROSA, 2000, p. 307.

¹²⁷ LAUS, Harry. Flávio Shiró Tanaka Pauta Crescente. *Jornal do Brasil*. Estado da Guanabara. 09 de Ago.1963.

3 EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS

3.1 Facetas da “matéria”

Na introdução de seu livro *Histoire Matérielle & Immatérielle de l' Art Moderne*, Florence de Mèredieu escreve que a história da arte, em grande parte, “[...] é aquela de seus materiais” ¹²⁸. Ou seja, desde o despertar da humanidade existe a confrontação da produção plástica com a matéria. Contudo, na Arte Moderna, e particularmente a partir das vanguardas históricas europeias, a diversificação crescente na escolha dos materiais que vão sendo utilizados no fazer artístico vai se multiplicar sobremaneira nas décadas seguintes. Sabemos que no contexto que a arte é suscetível de “tudo” utilizar como material.

Na década de 1950, Paris apresentava um importante momento de mudança na arte, na sociedade e na política. Os artistas europeus, como também, aqueles da arte norte-americana mostraram entusiasmo para o uso diversificado da materialidade, e segundo de Mèredieu, (Mèredieu, 1999) o material era mais importante que a forma ou todas as teorias estéticas que estavam surgindo no momento. Familiarizados com a arte informal, os europeus perceberam que a abstração necessitava não somente do suporte e dos seus instrumentos e tintas, mas de camadas sucessivas dessa mesma tinta, estabelecendo uma pintura caracterizada pela matéria. Esta pintura matéria, neste momento, está totalmente envolvida, na década de 1950, como informa Mèredieu, (Mèredieu, 1999), com qualidades, cujo empastamento, pigmentos e texturas foram importantes para a execução de uma obra com características abstrato-informais.

Na existência de uma pintura matéria, Flavio-Shiró foi absorvendo diversos pensamentos e atitudes e mantendo sempre o mesmo ideal de estar aberto às novas informações, tanto no âmbito social, político, quanto o cultural. Seus

¹²⁸“celle de ses matériaux”. MÈREDIEU, Florence. **Histoire Matérielle & Immatérielle de L'Art Moderne**. Paris: Larousse. 1999, p. 1. (Tradução Nossa).

pensamentos, diante de sua evolução enquanto ser humano, se misturam, revelando um artista, sempre aberto às novas experiências, como ele mesmo revela:

[...] sou receptivo a qualquer informação. Não sei, no entanto, qual a porcentagem de japonês que tenho no meu trabalho. Só sei que é fascinante ter no sangue a experiência de três continentes. Trato de canalizar tudo.¹²⁹

Na poética de Flavio-Shiró, a pintura matérica de toda a fase que atravessa sua chegada a Paris e o desdobramento que ocorre de grande força expressiva se associam a sua abertura para novas práticas pela forma-tinta e, nesse sentido, o campo da arte parisiense “[...] viria lhe abrir possibilidades de relações mais intensas com a cena internacional e o debate sobre dadas questões plásticas que mal se enunciavam no Brasil”¹³⁰. A materialidade na pintura era o alvo de discussões entre os pintores europeus e representou uma nova atitude na maneira de pintar de diversos artistas, entre outros: George Mathieu, Hans Hartung, Alberto Burri e Flavio-Shiró.

A tinta a óleo, usada na década de 1940, quando o artista aqui analisado iniciou sua pintura, deixa de ser, em Paris o material predominante. A década de 1950 foi marcada pelo experimentalismo, e Flavio-Shiró afirma que quando chegou “[...] em Paris eu fiz diversas experiências”¹³¹. Flavio-Shiró, neste momento, é um “[...] pintor de recursos amplos, artista de cuidadoso acabamento”¹³².

A materialidade apresenta-se de maneira mais concreta, nas suas experimentações, e por ela mesma, afinal, a matéria sempre esteve presente na história da arte e, como diz Mèridieu (Mèridieu, 1999), a materialidade sempre esteve presente na história da arte, porém somente na modernidade que ela passa a ser tratada como elemento caracterizador de uma obra de arte. Por isso, as evidências complementares e opostas que existem nas obras abstratas revelam que a arte

[...] sempre apareceu como a resultante ou a reunião de dois fatores opostos e, conseqüentemente, complementares: a matéria e a forma. Toda obra comporta assim um elemento de ordem substancial cujas virtudes ou

¹²⁹ Em exposição, a pintura sombria de Flavio-Shiró. **Folha de São Paulo**. 08 de out. de 1985.

¹³⁰ HERKENHOFF, 2008, P. 18.

¹³¹ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

¹³² Exposição Tanaka em Paris. O Estado de São Paulo. 25 de fev. de 1959.

propriedades, a trama e a textura, a cor e o volume, podem certamente variar, mas permitem a forma ou a ideia de se encarnar.¹³³

Nesta mesma época, artistas de diversas nacionalidades, como Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Alberto Burri e Antoni Tàpies e até o Grupo Gutai, no Japão, trabalhavam à maneira do abstracionismo informal. Todos eles tinham o mesmo ideal, trabalhar a obra como um espaço carregado de materialidade e vivências. Cores, formas, texturas e volumes eram registrados na tela através das experiências matéricas. A matéria tornava-se uma simbiose para os artistas, que usavam o material como expressão artística. Esses materiais possibilitavam investigar ilimitadas descobertas. Buscavam, neste momento, “[...] as ditas poéticas do *informal*, que entre 1950 e 1960 prevalecem em toda a área europeia e no Japão, são poéticas da incomunicabilidade”¹³⁴, realizavam experiências, e a matéria, com suas infindáveis particularidades,

[...] tem, sem dúvida, extensão e duração, mas ainda não tem ou já deixou de ter, uma estrutura espacial e temporal. Sua disponibilidade é ilimitada; manipulando-a, o artista estabelece com ela uma relação de continuidade essencial, de identificação. É verdade que não tem, nem pode adquirir um significado definido, isto é, torna-se objeto; todavia, justamente por ser e permanecer problemática, o artista nela identifica sua própria problematicidade, a incerteza quanto ao próprio ser, a condição de estranhamento em que é posto pela sociedade [...] consta que a matéria pictórica não é apenas o meio com que se explicam as sensações, e sim uma substância sensível ou impressionável que absorve e apropria-se da extensão e duração das sensações. Tudo o que se vive torna-se matéria; logo (como dissera Bergson), a matéria é memória, algo nosso que se estranha a nós e existe por conta própria. Um fragmento de realidade; e exatamente por isso realiza de modo trágico nossa existência fragmentária, o drama de nosso estar-no-mundo e, no entanto, estranhados pelo mundo. Apenas a matéria que se apropria de nosso ser realiza nossa condição humana: a condição de um ‘existir’ que não é um ‘viver’, descrita por Sartre em *La nausée* [A náusea] e que se traduz em desesperadora realidade nos anos da ocupação alemã, quando se nega ao homem o direito de ser homem.¹³⁵

¹³³ “L’art est toujours apparu comme la résultante ou la rencontre de deux facteurs opposés et, par voie de conséquence, complémentaires: la matière et la forme. Toute œuvre comporte ainsi un élément d’ordre substantiel dont les vertus ou propriétés, la trame et la texture, la couleur ou la voluminosité, peuvent certes différer, mais permettent à la forme ou à l’idée de s’incarner ” MÈREDIEU, Florence. **Histoire Matérielle & Immatérielle de L’Art Moderne**. Paris: Larousse. 1999, p. 1. (Tradução Nossa)

¹³⁴ ARGAN, 1992, p 537.

¹³⁵ Ibid., p. 542.

A Europa “[...] recebe, com grande interesse, pintores como Rothko, Clyfford Still, Pollock, Kline e De Kooning”.¹³⁶ A arte praticada por artistas norte-americanos, aliados aos artistas europeus, mudou a maneira de fazer arte no velho continente. Entre outras questões, mudanças trazidas por esses artistas americanos como também pelos europeus, “[...] Tàpies, Fautrier, Dubuffet, Michaux, Hartung e Soulages – causaram uma grande impressão e contribuíram, em grande medida, para mudar a mentalidade e os gostos da velha Europa”¹³⁷.

Flavio-Shiró fazia parte desse campo artístico que recebia mudanças cruciais. Sabemos que o Tachismo, estética referencial praticada por artistas europeus, não seria adotado por Flavio-Shiró, que “[...] mantém o controle de seus atos de pintor”.¹³⁸ Neste período, esse mesmo artista “[...] mergulhou na investigação da matéria pictórica”¹³⁹, e paralelo as suas pesquisas, alguns artistas como Fautrier, Dubuffet e Tàpies caminhavam na mesma direção da pesquisa matéria.

A década de 1950 na vida artística de Flavio-Shiró foi marcada também por intercâmbios com exposições na Europa e no Brasil. Após três anos decorridos em Paris, a partir de 1956, o artista começa a participar de exposições no Museu de Arte Moderna de Paris e realiza sua primeira mostra individual na Galeria Arnaud, em São Paulo, porém é com a participação nas Bienais de Arte, principalmente na 4ª Bienal de Arte de São Paulo, quando suas duas obras, *Metais do Céu* (1956) e *Vento Leste* (1956) foram “[...] as primeiras pinturas de fatura abstrata-informal a serem incluídas na seleção brasileira, e a mostra “*Divergences*” que passa no Stedelijk Museum de Amsterdam”¹⁴⁰.

Sua carreira e sua maneira de pintar seguem uma nova direção com relação ao abstracionismo informal, e, principalmente, no que diz respeito à materialidade. O individualismo presente na arte informal passa a ser um requisito importante para Flavio-Shiró. Individualismo este, que demonstrava uma negação a qualquer tipo de forma pré-estabelecida, mutável na sua execução, sem qualquer pré-requisito para

¹³⁶ COLEÇÃO DE ARTE. Antoni Tàpies. São Paulo: Editora Globo. 1997, p. 5

¹³⁷ Ibid., p. 5.

¹³⁸ HERKENHOFF, 2008, p. 18.

¹³⁹ Ibid., 2008, p. 18.

¹⁴⁰ TANAKA, 1990, p. 20.

existir. Na sua pintura, aparecem linhas, manchas e texturas enquanto a forma, neste momento, era o que menos importava.

É importante destacar que, com esse intercâmbio, o Brasil estava também vivenciando uma mudança na arte brasileira. Artistas como Samson Flexor, Ivan Serpa e outros, no final dos anos de 1940 e início de 1950 começaram a desenvolver uma arte com características abstratas. A começar por Samson Flexor, que em 1951, em sua residência, monta o primeiro Atelier Abstração, em São Paulo, frequentado por artistas e intelectuais como: Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Anatol Wladyslaw, André Lhote e outros.

Ligia Canongia, no seu livro *O legado dos anos 60 e 70*, informa sobre o que estava acontecendo no Brasil no final dos anos de 1940 e início de 1950. A arte abstrata no final dos anos 1940

[...] já havia assistido às projeções abstratas dos aparelhos de Abraham Palatnik e aos multivolumes de Mary Vieira que, respectivamente, no Rio de Janeiro e em São Paulo, significavam uma reviravolta radical com o passado. Em 1948, Mary Vieira, em São Paulo, já realizara sua primeira escultura mecânica e, no ano seguinte, Abraham Palatnik iniciava no Rio de Janeiro pesquisa no campo da luz e do movimento, figurando dentre os precursores da arte cinética. Na virada da década, a eles viriam se juntar Ivan Serpa, Samson Flexor e Almir Mavigner, construindo assim o embrião do Abstracionismo no Brasil.¹⁴¹

Em meados da década de 1950, Flavio-Shiró (com uma influência mútua entre países e artistas) explora as manchas através da matéria. Para destacar suas características neste período a obra *Acquis submersus*, (Figura 17), de 1956, expõe a particularidade de suas pesquisas. Camadas sucessivas de texturas utilizando a tinta a óleo e a caseína, expõe a materialidade na sua mais pura expressão e o conhecimento de suas possibilidades. Seus instrumentos, como a espátula e os pincéis, revelam, já no início de suas pesquisas, que a materialidade era determinante na prática pictórica. Dentre várias técnicas usadas pelo artista, a veladura expõe o exercício do artista ao manipular a matéria através de seus instrumentos. Manchas sobrepostas de cores, ocre, marrom e branco, revelam um artista, que estava preocupado em obter por meio de sua obra, a individualidade pictórica e principalmente, expor suas pesquisas matéricas.

¹⁴¹ CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p. 35.

As técnicas também foram se desenvolvendo devido às possibilidades no campo da matéria. A veladura, por exemplo, sempre foi usada por artistas ao longo da história da pintura. A técnica da veladura é uma maneira de pintar que permite com que as cores fiquem sobrepostas, revelando profundidade e luminosidade, ou seja:

[...] pode pintar sobre o que está pintado, [...] o efeito é totalmente diferente do que se obteria mesclando duas cores. A luz que atravessa a camada transparente e se reflete em cor opaca que está debaixo produz uma profundidade e luminosidade especial.¹⁴²



Figura 17 – Acquis submersus, 1956
Óleo e caseína sobre tela 110 x 110 cm - Coleção do artista
Fonte: HERKENHOFF, 2008 p. 71.

¹⁴² “Pueden pintarse sobre el repintado, (...) El efecto es totalmente diferente del que se obtendría mezclando los dos colores. La luz que atraviesa la capa transparente y se refleja en el color opaco que hay debajo produce una profundidad y luminosidad especial”. HAYES, Colin. **Guía completa de pintura y dibujo: técnicas y materiales**. Madrid: H. Blume Ediciones, 1982. p. 64. (Tradução nossa).

A arte, ao longo de sua história, originou descobertas e experimentações no campo do desenho, da forma e, principalmente, na evolução do material. Desde a Pré-História, a evolução de determinados materiais de pintura contribuíram para a evolução do ser humano e, ao mesmo tempo, como registro de uma determinada época, passando pelo Renascimento, com o uso da tinta a óleo, até chegar ao início do século XX, em que a materialidade na pintura se apresenta da maneira mais pura e livre de dogmas artísticos. De acordo com Florence Mèredieu (Mèredieu, 1999), os artistas continuam a trabalhar com os diversos materiais, sobretudo após o surgimento e desenvolvimento do Impressionismo e das Vanguardas Europeias que após a década de 1920. As infinitas possibilidades no uso de materiais nesses momentos possibilitaram aos artistas enriquecerem o campo da materialidade.

Os estudos matéricos, apresentados nas obras de Flavio-Shiró, podem ser observados também na obra *Collage* (Figura 18) de 1957, quando o artista começa a revelar o uso de alguns materiais na pintura.

A técnica da *collage*, ou colagem, em português teve origem na arte japonesa, como define Silvia Sartório: “[...] os primeiros registros da colagem como procedimento técnico, datam do século XII, quando os poemas japoneses eram escritos em superfícies preparadas com a colagem de pedaços de papéis coloridos e tecidos.”

¹⁴³

O período Cubista, que também explorou o uso de diversos materiais sobre a tela também influenciou diversos artistas, inclusive Flavio-Shiró, que utilizando-se ou não das referências parisienses sobre a maneira de pintar, emprega para sua pintura *Collage*, de 1957, fragmentos de um jornal francês, coberto por densa camada de tinta e pela técnica da veladura seca. Esta técnica consiste no uso do pincel com uma quantidade de tinta inferior a qualquer pincelada densa e, geralmente, aplicada na posição inclinada do pincel revelando camadas sobrepostas de cores. As pinceladas apresentam-se em diversas direções, sobrepondo cores claras sobre tons escuros de tinta. O empaste provocado pela própria tinta à óleo apresenta-se na parte inferior do quadro, demarcando a largura do pincel e, ao mesmo tempo,

¹⁴³ SARTÓRIO, Silvia. Um recorte nas técnicas artísticas: A colagem. 2012. Trabalho final de conclusão de curso de artes visuais licenciatura - Universidade Federal do Espírito Santo . p. 15.



Figura 18 – Collage, 1957
 Óleo e jornal sobre tela 116 x 81 cm - Coleção particular
 Fonte: TANAKA, 1990, p. 44.

[...] revela e exprime, como uma densidade e um rendimento plástico que não se deixa iludir pela abundância dos meios, um pintor que compreende perfeitamente que um quadro é um fenômeno complexo ao qual convém todos os abandonos e, ao mesmo tempo, uma extensa atenção.¹⁴⁴

Na mesma técnica da veladura seguem outros trabalhos da década de 1950 com uso da tinta a óleo, caseína e têmpera sobre tecido ou cartão. Enquanto assinava Tanaka, na década de 1950, sua obra estava

¹⁴⁴ COSTA, Antonio. Tanaka. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 22 de jan. 1957.

[...] também definida por seus procedimentos: - Quadro como fato. O quadro se apresenta como uma realidade material. Por isso, uma pintura de 1958 já podia se chamar *Matéria I*, antecipando a pauta conceitual da mostra do MAM.¹⁴⁵

A mostra no Museu de Arte Moderna, realizada em outubro de 1959, mexeu com a crítica carioca em relação à arte abstrata. Na crônica de Jaime Maurício, que falava sobre o *vernissage*, no museu carioca, as obras de Tanaka, como era chamado,

[...] constituem uma tentação para os perigos de uma interpretação exageradamente psicológica. Convém termos cautela e lembrar que, para o artista e para os amantes das artes, não há necessidade de ‘saber porque’ e que assim como não precisamos conhecer a função simbólica das obras peruanas ou mexicanas, a significação e intenção de obras pré-históricas ou orientais, para admirá-las, ou mesmo poderá ocorrer com a pintura do artista do qual nos ocupamos hoje.¹⁴⁶

Houve um impacto muito grande com relação às pinturas abstratas de Flavio-Shiró artista que, neste período da década de 1950 participou de várias exposições na Europa e no Brasil. Em 1954, expôs litografias em “*Gravadores Brasileiros*”, em Lugano, participou do salão “*Les Arts em France et dans le Monde*” em 1956, no Museu de Arte Moderna de Paris, expôs nos salões “*Comparaisons*” e “*Realités Nouvelles*”, participou do Festival d’Art d’Avant-garde de Nantes, dentre outros importante eventos de arte até chegar às Bienais de Arte e na exposição do Museu Arte Moderna do Rio de Janeiro, causando um grande impacto inicial na sociedade carioca. Foi considerado um “[...] pintor explosivo, o mais explosivo dos pintores brasileiros da sua geração”¹⁴⁷. Suas obras traziam várias discussões, dentre elas: como analisar uma obra abstracionista informal. Para muitos críticos e apreciadores da arte abstrata, deveria haver prudência, afinal, a crítica estava se familiarizando com esse tipo de pintura.

A crítica de Jaime Maurício a respeito da exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro revela as particularidades encontradas nas obras de Flavio-Shiró, que diante de uma nova arte apresentada à sociedade carioca, revelou a mais expressiva das pinturas contemporâneas. Sua análise demonstra um convite a conhecer as obras apresentadas:

[...] destas 13 telas violentas, carnudas e sóbrias, é dramático e depressivo – elas nos envolvem desde logo na sua atmosfera cinza e convulsa a

¹⁴⁵ Ibid., 2008, p. 19.

¹⁴⁶ Ibid., **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro. 09 de out. de 1959.

¹⁴⁷ MAURÍCIO, Jaime. Tanaka, lirismo, vitalidade e convulsão. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro. 09 de out. de 1959.

advertir de que refletem uma angústia, um caos talvez, o turvo fundo do subconsciente sensual e dramático, lembrando aquela verdade de Malraux quando disse que “a arte moderna começou quando a arte se separou do belo... talvez com Goya”. A pintura de Tanaka não agradará aos que buscam na pintura atual funções amenas e superficiais, embora estas também sejam lícitas. Analisada, porém, mais a fundo e com maior gravidade, vamos encontrá-las ricas de uma densa expressividade que por vezes atinge o paroxismo dos gritos tachistas contra a esclerose de um formalismo estilístico asfixiante. Do grito ao estilo, já se disse, esquecendo-se de frisar que o grito afinal é a primeira manifestação de vida do ser humano. Para ser mais correto, diríamos que em Tanaka não há propriamente um grito, mas uma espécie de refúgio – perdoem a imagem literária – de seus monstros íntimos, um possível dragão oriental em cinzas, ocres, verdes e amarelos sofrendo a transplantação ocidental...¹⁴⁸

Transplantando seus conhecimentos, suas vivências e sua pesquisa material, a obra *Collage V*, (Figura 19), de 1957, também revela as pesquisas sobre materialidade. Aparece, sobre a superfície da tela, a sobreposição de camadas, a colagem, as veladuras e o empaste. Tudo isso, representado sobre a tela, revelando um artista, que, mesmo vivendo em Paris, não se deixou tragar totalmente pela cultura europeia.

Em seus quadros deste período predominavam a utilização de tinta a óleo, carregado de camadas sobrepostas, juntando jornais, pedaços de tecido e a caseína. As composições cromáticas, seguida dos materiais, revelam que o artista:

[...] participa com a mesma mensagem preocupada de um altivo esforço particular. Sua pintura é essencialmente uma organização de massas robustas, uma harmonização de cores meditadas, que tendem não raro à luz, uma pesquisa de matéria e nuances pastosas, que se distribuem no espaço com um ritmo febril [...] Os estados sucessivos da rápida evolução que experimentou evidenciaram sempre um problema íntimo em gestão. Das arcaturas de Trajano aos ideogramas superpostos; dos ideogramas superpostos a uma estrutura de formas geométricas retangulares contornadas de um traço espesso; depois uma libertação do grafismo e do geometrismo e uma liberdade das zonas de cor, constituindo elas mesmas a forma e elas mesmas erguendo a composição. Pintura que, pela sua beleza, acede facilmente a nossa sensibilidade e a nossa inteligência, sem que a possamos enquadrar na sofrível categoria estética do ‘bonito’ ou do ‘agradável’. Porque há um pensamento por traz de tudo o que esse jovem em ascensão imagina. Ele nos comunica, na sua poesia policrômica, sua interpretação do mundo, sem apoiar-se em certas facilidades tangíveis. (...) Tanaka é desses brasileiros de Paris para os quais felizmente o melhor milagre não são a publicidade e os crachás, que muitas vezes não provam coisa alguma, mas o trabalho. E... que sabem aproveitar as oportunidades

¹⁴⁸ MAURÍCIO, Jaime. Tanaka, lirismo, vitalidade e convulsão. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro. 09 de out. de 1959.

de um ambiente que irradia ainda certas vibrações da energia que outros dizem perdida.¹⁴⁹



Figura 19 – Collage V, 1957
 Óleo e caseína sobre tela 36,5 x 32,5 cm - Coleção Noemi Kopp Tanaka
 Fonte: HERKENHOFF,2008 p. 73.

Ao imprimir algumas técnicas no tecido, com sucessivas texturas, pode-se perceber que a obra de Flavio-Shiró também apresenta pontos de convergência com o trabalho de outro artista, Antoni Tàpies, citado no final do primeiro capítulo desta dissertação. Esse artista, que na década de 1950, assim como Flavio-Shiró, estudou os grandes mestres e “[...] dedicou horas e horas a aprender desenho e aquarela

¹⁴⁹ ZANINI, Walter. Pintores de São Paulo em Paris. Shiro Tanaka. O Estado de São Paulo. 12 de ago. de 1956.

copiando reproduções de Van Gogh e Picasso”¹⁵⁰ possui algumas semelhanças com as pesquisas de Flavio-Shiró.

Assim como Flavio-Shiró, que começou a fazer as “[...] próprias experiências pessoais”¹⁵¹, e acreditava que “[...] para fazer algo grande, temos que possuir raízes que se enterram profundamente”¹⁵², Antoni Tàpies também buscava seus conhecimentos nas paredes dos museus parisienses, bem como, sua pintura também refletia suas vivências. Essas convergências demonstram que os artistas estavam inseridos dentro de um contexto, de uma pintura de uma época, e trilhavam, mesmo que, com suas experiências e nacionalidades tão díspares, caminhos onde consciente ou inconscientemente traçavam influências baseadas no expressionismo abstrato, nas caligrafias orientais e nas vivências. Antoni Tàpies foi um artista experimental, de gestos espontâneos que revelavam, assim como Flavio-Shiró, expressividade diante da tela, tencionando a matéria até o limite do que poderia suportar, ou seja, assim como Shiró,

[...] Tàpies criou, ao longo de sua carreira, um vocabulário plástico. A experimentação tem sido constante em sua vida de artista tanto na forma, nos materiais, quanto no conteúdo. Sua pintura é gestual, espontânea e, ao mesmo tempo, reflexiva. Suas telas são fortes, poderosas, inclusive aquelas de pequeno formato. Sua expressão é contundente, dramática, cheia de vitalidade. Raramente na história da arte nós nos defrontamos com artistas que tenham desenvolvido uma obra e um pensamento tão complexos.¹⁵³

Na tentativa de encontrar possíveis pontos de convergências com Flavio-Shiró, percebe-se que as raízes profundas que se apresentam nas obras de Antoni Tàpies são marcadas por argumentos similares nas reflexões de Flavio-Shiró, que ao definir o itinerário do seu destino, faz uma reflexão sobre suas vivências e revela que: “[...] ‘as raízes da minha figueira brava infiltram-se também nos interstícios das pedras do Marais’. Sapporo, Tomé-Açu, a Amazônia, as ruas do Marais, Paris. É o caminho de Flavio-Shiró”¹⁵⁴. São suas vivências descritas em palavras e representadas através da mancha, da cor e das linhas convulsas.

¹⁵⁰ COLEÇÃO DE ARTE. **Antoni Tàpies**. Editora Globo. 1997. p. 3.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁵² *Ibid.*, p. 4.

¹⁵³ ¹⁵³ CATÁLOGO DO CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. Antoni Tàpies. São Paulo: Editora Gráficos Burti. 2004. p. 11.

¹⁵⁴ TANAKA, 1990, p. 9.

Para Antoni Tàpies, que também seguiu a corrente do informalismo europeu, a matéria que utilizava em seus trabalhos, a partir da década de 1950, demonstrava características rugosas e de muros manchados pela ação do tempo, ou seja, “[...] um dia, todo esse fermento de elementos múltiplos deu um salto qualitativo para se transformar, diante de meus olhos, não em simples superfícies lisas, mas em verdadeiros “muros”¹⁵⁵. Muros esses, que também assemelham-se nas obras de Flavio-Shiró. Nas obras dos dois artistas aparecem os limites da forma e buscam, ao mesmo tempo, equilíbrio entre a cor e a organização espacial das texturas revelando propriedades de muros manchados e desgastados pelo tempo.

Esses dois artistas não se conheceram, porém percebe-se que por algum momento, compartilharam dos mesmos ideais da época, pois ambos possuíam certas particularidades, como: influências norte-americanas, experimentos matéricos, estudo da filosofia oriental, estudo da caligrafia, etc.

É perceptível, também a influência de diversos artistas que transitaram pela Europa nesse período da década de 1950. Todos eles, direta ou indiretamente, recebiam influências dos assuntos predominantes na arte: o experimentalismo e a referência à cultura oriental. Assim como George Mathieu, Hans Hartung, Henry Michaux, ou:

[...] como muitos outros artistas daquele período, se interessavam pelas filosofias orientais, como o taoísmo e o budismo, e também pela caligrafia chinesa e japonesa, resultado de uma pesquisa sobre os fundamentos da comunicação, no plano visual e verbal.¹⁵⁶

O artista Antoni Tàpies, que comparativamente possui certa semelhança com o percurso vivido por Flavio-Shiró, também transitou por Paris, a partir de 1950 quando lhe foi concedido igualmente uma bolsa de estudos do governo Francês. Em 1953, Antoni Tàpies visita Nova York, passando a

[...] familiariza-se mais com o expressionismo abstrato, com o qual descobre ter afinidades, assim como coincidências com o próprio trabalho. Retoma a pesquisa sobre materiais que havia iniciado oito anos antes, trabalhando com terra, colagens e incisões. Recebe o prêmio na *Bienal de São Paulo*.¹⁵⁷

¹⁵⁵ COLEÇÃO DE ARTE, 1997, p. 4.

¹⁵⁶ DEMPSEY, 2003, p. 186.

¹⁵⁷ CATÁLOGO DO CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. Antoni Tàpies. São Paulo: Editora Gráficos Burti. 2004. p. 106.

A influência oriental na vida de Antoni Tàpies e de muitos artistas, neste período, veio através de uma decepção gerada pelo ocidente do pós guerra,

[...] foi um pouco parecido com o que ocorreu com o grupo de (artistas) expressionistas abstratos americanos, por exemplo – ou com alguns deles. Tivemos uma espécie de decepção geral com a civilização ocidental. Ela nos levou a guerras terríveis e pegamos um pouco de birra da cultura ocidental; foi isso que me estimulou a estudar a filosofia e a cultura de outras civilizações, especialmente a da Índia, e de forma muito concreta a do budismo da China, a do Taoísmo chinês e depois do Japão.¹⁵⁸

Antoni Tàpies recebeu influências da caligrafia oriental, tornando-se um padrão de pintura para os diversos artistas europeus da década de 1950. O artista catalão revela que não só o influenciou, como também,

[...] a outros pintores, sobretudo os americanos, e também o grupo de artistas de Paris. As pessoas de minha geração descobriram a caligrafia chinesa e japonesa, que antes era apreciada. Tenho tratados chineses de pintura muito famosos que falam de obras de centenas de artistas da China, mas não da caligrafia. No princípio do século 20, ela começou a ficar conhecida, mas muito pouco. Por outro lado, em minha geração, demos muita importância à caligrafia, em parte porque se associava à pintura abstrata livre, não geométrica, a uma pintura mais orgânica e gestual.¹⁵⁹

Por isso, na tentativa de comparar as obras de Tàpies com as de Flavio-Shiró, houve uma necessidade de validar as análises mostrando, através das publicações de periódicos, catálogos e revistas, os argumentos da época sobre a obra do artista Flavio-Shiró. Sua pintura era considerada, em 1959, por Jaime Maurício, crítico de arte, uma obra cuja

[...] matéria rica, pastosa, extremamente tonal na sua aparente contenção de cor, animada por um grafismo de intensa vitalidade, violento, turbulento mesmo, a suportar com os cinzas e fundos negros uma composição elaborada e complexa, marcada por um tratamento sensualmente tátil no uso intensivo da pasta, curvas sinuosas aqui e ali espatulada, raspada, a revelar pequenas manchas de acentuada delicadeza pictórica sob certas zonas mais bem tratadas por um pincel sensível, contrastantes com a dureza e veemência das incisões das linhas quebradas.¹⁶⁰

Nesse momento, o artista define sua pintura com uma simplicidade poética, revelando que em sua maneira de pintar, não há qualquer referência e, sim, estilo de pintura,

[...] eu pinto como eu amo... por necessidade vital... por prazer... por vontade de criar... por necessidade de me libertar... e ir além... Busco na

¹⁵⁸ CATÁLOGO DO CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. 2004. p. 34..

¹⁵⁹ Ibid., p. 35.

¹⁶⁰ MAURÍCIO, Jaime. Tanaka, lirismo, vitalidade e convulsão. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro. 09 de out. de 1959.

minha pintura um certo clima poético... Uma conciliação entre o oriente na *raffiné*, despojado e a exuberância barroca do Brasil. A técnica ? Um mínimo de constrangimento (uma superfície, as cores)... para deixar desabrochar livremente ordenada a imaginação do pintor, que, pintando escapa para longe da psicologia, sociologia, religião, política, lógica, crítica e outras grandes palavras que envenenam a vida. Frente à beleza (palavra que de tão usada perdeu seu valor, a ponto de perguntarem em que constitui a sua natureza). Beleza é o que nos enfeitiça e vos eleva a um ponto tão alto que é esquecido qual foi o pretexto da sua criação... Portanto, numa pintura nada de mensagem, conteúdo, autor, mas **estilo**. Vivam as maçãs de Cezanne! Elas tocam todo mundo que guardou sua alma e os conduz a um mundo onde eu gostaria também de levar por um momento, longe das inquietações deste mundo, todos que olhassem a minha pintura, meus amigos.¹⁶¹

O intercâmbio entre os dois continentes foi constante na década de 1950, período em que havia uma influência artística mútua entre os dois países. Flavio-Shiró estava circulando entre as mais importantes galerias e museus do Brasil e da Europa. Sua pintura recebia críticas importantes dos mais conceituados historiadores e críticos de arte, proporcionando ao artista, coragem para seguir seus próprios caminhos, principalmente com suas pesquisas matéricas.

A pincelada acompanha o corpo na elasticidade do material. O exercício constante em manipulá-los é expresso pela maneira visceral de pintar, revelando suas experiências mais profundas. A manipulação da matéria representa o tempo, o momento de início, meio e fim de sua criação. Representam as lembranças, as experiências, o conhecimento, as andanças pelo mundo e, ainda, toda à materialidade que forma esse mundo.

No final da década de 1950 e início de 1960, a prática da caligrafia oriental intensifica-se na Europa, porém, aqui no Brasil, sua representação fica mais clara com o retorno de Mário Pedrosa em 1958, de uma viagem de estudos ao Japão, trazendo na bagagem, experiências vivenciadas sobre a caligrafia oriental, Nesse momento, Mário Pedrosa,

[...] representa o salto de conhecimento da cultura japonesa no Brasil. O olhar do Brasil sobre a arte do Japão e a produção nipo-brasileira nunca mais poderia ser o mesmo. Pedrosa foi o primeiro intelectual de porte a empreender a primeira viagem brasileira de investigação estética ao Japão. A partir daí passou a discutir sistematicamente elementos da cultura japonesa no Brasil. [...] o crítico passou a chamar a atenção para o mundo espiritual japonês e o valor de suas tradições no campo das artes plásticas.

¹⁶¹ MAURÍCIO, Jaime. Itinerário das artes plásticas. **Flavio S. Tanaka, após 6 anos em Paris: Pintura sem mensagem, conteúdo – Só estilo**. Correio da Manhã, Rio de Janeiro. 9 de ago. de 1959.

Pedrosa reivindica o potencial expressivo, material e simbólico da pintura sumi-ê, da tradição japonesa, para o contexto da produção de pintura abstrata em curso no Brasil. Sua defesa de uma nova relação da arte moderna com a cultura japonesa valorizou os artistas nipo-brasileiros (sobretudo Tomie Ohtake, Flavio-Shiró e naquele momento Manabu Mabe).¹⁶²

A arte para Mário Pedrosa universaliza-se a partir desse período, tanto a arte no Brasil, quanto no restante do mundo, ele recebe influências orientais havendo uma troca constante de informações. No Brasil, a presença da arte japonesa é uma realidade na década de 1950, principalmente com o surgimento das Bienais de Arte. Japoneses começam a expor obras de referências tachistas ou informais. Por isso, “[...] a própria arte que, à medida que se universaliza, evidencia que o mundo é um só. O papel de mediação da arte japonesa, nesse processo, revela-se de importância incalculável”¹⁶³.

No trânsito entre Europa e Brasil, Flavio-Shiró no intercâmbio das bienais que havia participado, influencia e é influenciado pela arte japonesa, embora para ele, “[...] não cabia lutar contra seu temperamento próprio, mas cultivá-lo”¹⁶⁴. Suas pinturas, nesse período, marcam o início da familiaridade (que sempre esteve presente em suas obras) à arte oriental. É o período que, entre tintas, pincéis, espátulas, gestos, cores, mudanças sociais e formas disformes “[...] definem o seu estilo”¹⁶⁵.

Finalizando a década de 1950, na exposição do Museu de Arte Moderna, em 1959, Walter Zanini coloca Flavio-Shiró

[...] fora da querela que dividira a arte brasileira de então, afirmando que sua ‘evolução coloca-se de fora da controvérsia entre abstração e linguagem figurativa’. Em 1959, a pintura de Flavio-Shiró estava definida também por seus procedimentos¹⁶⁶.

A materialidade revelada em sua obra, carregada de uma densa camada pictórica, apresenta-se com uma “[...] aposição e sobreposição de camadas de matéria em cores diferentes. As cores não se ‘sujam’, mas se integram, sobrevivem”¹⁶⁷.

¹⁶² HERKENHOFF, 2009, p. 143.

¹⁶³ PEDROSA, Mário. Modernidade cá e lá. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 293.

¹⁶⁴ HERKENHOFF, 2008, p. 19.

¹⁶⁵ SHIRÓ NA COLEÇÃO JOÃO SATTAMINI E OBRAS RECENTES. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro, 1998. p. 8.

¹⁶⁶ HERKENHOFF, 2008, p. 19.

¹⁶⁷ Ibid., p. 19.

Neste momento, sua pintura recebe por alguns críticos, diversas definições, e uma delas seria: pintura informal. Para afirmar sua ligação ao informalismo francês, Flavio-Shiró coloca o título em uma de suas obras, de 1961 como: *Informal III*, (Figura 20) em que a predominância do preto e da cor cinza, revela com entusiasmo linhas descontínuas, carregada de um subjetivismo que explora a particularidade da arte ocidental. Embora muitos críticos desconsiderassem que sua obra possuía uma linguagem somente informal, outras denominações receberam, predominando, neste momento da década de 1960,

[...] uma constante cinza como tonalidade, ao mesmo tempo que um informalismo que não dá de si uma indicação que seja. De fato, a pintura de Tanaka despreza uma linguagem. Despreza tão objetivamente uma linguagem que chegou a esse estado informe que seria um 'impressionismo subjetivo' [...] não há dúvida que o artista sabe a sua pintura, isto é, o toque da tinta se processa bem na tela, o pincel trabalha, ativo e atento, mas tudo naquele estado de 'impressionismo subjetivo', que é bem a medida definidora dessa pintura".¹⁶⁸

Seu instrumento, como de todo pintor, tem suas funções, para alguns, o uso do pincel aparece como fator determinante em não deixar marcas na superfície da tela, porém, para Flavio-Shiró, a cor é mais importante que qualquer instrumento,

[...] a massa pictórica deixa ver o jogo de forças entre pincel e a matéria do mundo. Pincéis largos ou estreitos deixam marcas, não sendo mais instrumentos de organização formalista da superfície, mas protagonistas de uma luta corporal necessária à incorporação do informe ao quadro e extrair a cor das camadas profundas, como um processo de faíscação e sangramento.¹⁶⁹

As linhas caligráficas aparecem, em obras como *Informal III*, (Figura 20), expressando uma convulsão de traços carregados de materialidade. Esse período, caracterizado pelo artista como o mais abstrato, é o que mais reflete o momento do abstracionismo informal, no início da década de 1960,

[...] "a face mais abstrata é revelada pelas obras do início da década de 60, quando o pintor adota uma postura mais informal. Classifica a época de 'período negro': "Esse foi o único período em que realmente fui abstrato", conta. Da fase negra, Shiró salta para explosão de cores do final dos 60. Surgem as formas estranhas, o gestual. "Foi a fase em que saí da escuridão para as cores" diz.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Informal Cinza. Artes plásticas. **O Estado de São Paulo**. Dez. de 1959.

¹⁶⁹ Ibid., p. 19.

¹⁷⁰ HONÔR, Rosângela. Mostra reconstitui 50 anos de carreira do pintor Flavio-Shiró. **O Estado de São Paulo**. 27 de dez. 1993.



Figura 20 – Informal III, 1961
 Óleo sobre tela 72 x 72 cm - Coleção do artista.
 Fonte: HERKENHOFF, 2008 p. 79.

O período negro, classificado pelo artista, reflete possivelmente a profusão da cor preta, referência da pintura oriental, que se apresenta, na grande maioria de suas obras, até meados da década de 1960. O preto apresenta-se, ora em gestos caligráficos como exemplo na obra *Informal III*, de 1961, ou em outras obras, como a pintura *Onde*, de 1961, (Figura 21). O fundo preto se destaca pela materialidade que é depositado sobre ele, destacando a gestualidade e o domínio matérico. Tanaka, como era chamado até a década de 1950,

[...] usa tons opacos no plano do fundo da tela; brilhantes e reflexivos nas matérias aflorantes: cinza, amarelo ocre, vermelho e verde oliva, principalmente este. O preto, porém, tem importância especial na estrutura do quadro e ressalta pelo uso do branco.

Traços vigorosos e variados, feitos com tinta espessa e a espátula sugerem ‘memórias’ naturalistas ou ‘paisagens imaginárias’, como escreve W. Zanini [...] Tanaka através dessa policromia, traça ora uma longa vertical ou um ligeiro vetor curvas e contracurvas, ou contornos quebrados, procurando a estabilidade do conjunto.

Os quadros são de grandes dimensões (Metamorfose: 150 x 130) e tem designações como ‘Seiva’, ‘Floração aquática’, ‘Silvestre’, ‘Serenó’, ‘Reminiscências’, ‘Paisagem Petrificada’, ‘Miragem’.¹⁷¹

As obras de Flavio-Shiró apresentam ambiguidades, ou seja, diversas leituras. Para o artista, sua obra pode ter um significado que pode estar relacionado às suas vivências, “[...] tudo é vivência, soma de vivências. Não dá par saber tudo separado. Há uma simbiose que, com o decorrer do tempo, vai unificando”¹⁷².

Suas vivências e sua maneira de pintar produzem resultados que preenchem, possivelmente, a característica de uma “obra aberta”, dita por Umberto Eco. As possíveis possibilidades de análise que instigam os críticos refletem o que o artista tem a intenção de passar com sua pintura. Para entendermos seu processo de “criação”, ou, para ele, “inspiração”, se é o que poderíamos dizer que buscamos inspiração em uma obra abstrata? Flavio-Shiró em uma entrevista revela que sua inspiração é provocada, ou seja,

[...] não espero a inspiração cair do céu. Eu a provooco, de certa forma. Começo a pintar manchas que sugerem coisas e se desenvolvem, para depois se tornarem uma coisa que não quero que seja explícita. Faço questão de que tenha uma leitura dupla, de segundo grau, uma ambiguidade mesmo. Que mostrem uma situação poética. É esse o clima que eu busco.¹⁷³

Sua inquietante produção, como ele mesmo revela “[...] a pintura sobre tela é um trabalho elaborado onde você retorna dezenas de vezes, isto é conta com a superposição”,¹⁷⁴ até chegar ao limite do material e da criação. Limite esse, impossível de ser estabelecido através de técnicas, afinal, segundo Mèredieu (MÈREDIEU, 1999), a complexidade e suas infinitas possibilidades na junção de diversos materiais conforme sua manipulação, ela passa a ser compreendida como um todo dentro da obra.

¹⁷¹ Tanaka no MAM do Rio, usa muito preto. Artes Plásticas. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro. 15 de out. de 1959.

¹⁷² A arte de Shiró, provocando a inspiração. **Jornal da Tarde**. 08 de out. de 1985.

¹⁷³ A arte de Shiró, provocando a inspiração. **Jornal da Tarde**. 08 de out. de 1985.

¹⁷⁴ SILVA, Carlione. O polivalente Flavio Shiró na Estampa e na Saramenha. **GN ARTES**. Rio de Janeiro. Set. 1986.



Figura 21 – Onde, 1961
Óleo sobre tela 100 x 73 cm - Coleção do artista.
Fonte: HERKENHOFF, 2008 p. 89.

Para a elaboração e manipulação da matéria, a gestualidade, principalmente na década de 1960, se apresenta de maneira expressiva e caligráfica, como informa o artista “[...] aquele período de 60 foi uma pintura gestual rápido, colorida”¹⁷⁵. Neste período, todas as cores passaram sobre sua palheta, se é que poderíamos chamar assim seu instrumento de trabalho. A palheta, nesse momento, aquela tradicional,

¹⁷⁵ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

usada por diversos pintores, caiu em desuso, com o surgimento da pintura moderna e principalmente após a *performance* de Jackson Pollock.

A tinta apresentava-se pastosa ou líquida em toda a extensão da obra. A gama de cores para Flavio-Shiró, neste período, estava mesclada desde o branco até a cor preta. Algumas obras eram destacadas, pelo fundo branco ou pelo fundo preto. A preferência por uma cor não existia e o que prevalecia era a junção delas com a caligrafia e o gesto, que, a cada momento, estava mais presente, apresentando certa maleabilidade.

Além dessas características de uma obra fluida, gestual, caligráfica e colorida, Flavio-Shiró viveu um período intenso em sua pintura, provocado pela repressão, existente na década de 1960, aqui no Brasil. Com o Golpe Militar de Estado, em 1964, mesmo morando em Paris, suas pinturas tinham

[...] uma conotação política muito intensa – a arte era um meio de protesto'. Data de 1965, por exemplo, a tela *Caos e Ordem*, da Coleção Manchete, que Adolpho Bloch deixou no *purgatório* – meio escondida – até emprestá-la para a *Trajatória*. Houve uma espécie de censura: mesmo sem que apresentasse qualquer elemento panfletário, o movimento de *Caos e Ordem* de fato *queria dizer* que o País andava sobre trilhos tortos. Só recentemente foi reconhecida como obra emblemática do período.¹⁷⁶

No tríptico de 1965, *Caos e Ordem*, (Figura 22) se enquadra dentro dos temas, que foram bem variados, desde as reminiscências da infância, na Amazônia, até a obra *Caos e Ordem* (1965) com conotação política. A materialidade se mantém presente com o uso da tinta a óleo, aliado à liberdade e à firmeza das linhas. A cor adquire caráter simbólico: “[...] o vermelho assume o dramático caráter simbólico de energia, dor, violência e morte. Há algo simultaneamente tenebroso e político que se anuncia”¹⁷⁷. Nesta obra a cartografia aérea, que está presente na maioria de suas obras, da década de 1960, que fazem referência à cartografia Amazônica, também é ressaltada pela profusão de linhas e cores que revelam o caos. Em seu segundo plano, representando cartograficamente a cidade, possivelmente percebe-se uma visão aérea comparativamente relacionada às ruas, às avenidas, aos lagos, aos rios, às pontes, aos extensos gramados, às construções etc.

¹⁷⁶ DIAS, Mauro. Shiró revê a trajetória de sua obra no Masp. O Estado de São Paulo. 07 de março de 1994.

¹⁷⁷ HERKENHOFF, 2008, p. 24.

Na cidade idealizada do artista, percebe-se uma busca visceral pela ordem, porém, acima dessa cidade imaginária essa ordem é interferida pelos desenhos que se apresentam no primeiro plano expressando movimento, angústia e uma tentativa em revelar as interferências políticas geradas pelo governo nas cidades dominadas pela repressão.

Devido a essa repressão, seu regresso a Paris, depois de uma longa estada no Brasil, fez com que Flavio-Shiró reavaliasse sua pintura, afinal, ele acreditava que:

[...] viajar entre os dois países será a solução mais acertada para o desenvolvimento de suas atividades. [...] apesar das dificuldades, em Paris são mais constantes as oportunidades para os pintores, assim como é mais acessível e variado o material que se tem à disposição.¹⁷⁸

As questões políticas que o Brasil estava atravessando no momento, fez com que abandonasse por um longo período sua segunda casa, pois não queria ver os filhos “[...] educados sob o regime de exceção”¹⁷⁹. Isso foi determinante para que os temas políticos aparecessem em suas obras, embora, é importante ressaltar, que seus temas foram os mais variados e sempre se adequaram às suas experimentações artísticas. E lembrando que, neste momento, no Brasil, artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark estava também questionando a pintura brasileira.

Na década de 1960, Hélio Oiticica e Lygia Clark mostravam a diversidade na arte apresentada ao público brasileiro e a crise que estava surgindo na pintura. Flavio-Shiró não estava totalmente engajado às novas discussões desses artistas, mas dialogava com eles, mesmo estando em Paris, através da evolução na pintura brasileira.

A sensorialidade e a planaridade na pintura eram temas discutidos a partir das obras de alguns artistas brasileiros. “O salto da pintura para o espaço”¹⁸⁰ abre possibilidades de mudanças e discussões pictóricas na década de 1960, no Brasil. E o artista Hélio Oiticica

[...] Hélio Oiticica saíria do espaço planar de seus *metaesquemas* para saltar a cor diretamente no espaço real, liberando-a do contexto gráfico. Os *bilaterais*, os *Relevos espaciais* e, depois, os *penetráveis* eram já estruturas

¹⁷⁸ Shiró vai expor na Bienal com o grupo “ L’Oeil Du Boeuf”. **O Estado de São Paulo**. 11 de ago. 1963.

¹⁷⁹ Ibid., 2008, p. 24.

¹⁸⁰ FAVARETTO, Celso. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 50.

ou labirintos de “cor espacializada”, verdadeira arte ambiental que se realiza como uma arquitetura habitável.¹⁸¹

Inicia-se no Brasil, como informa Ligia Canongia, um prenúncio de “espírito contemporâneo”¹⁸², embora vivessem sobre regimes autoritários, a arte desenvolvida neste período de meados da década de 1960 até início de 1970, aconteceu em nosso país

[...] uma reviravolta espantosa em direção ao espírito verdadeiramente contemporâneo. Período que Mário Pedrosa descreveu como de intensa “experimentalidade livre”, foram anos em que inúmeras transformações substanciais ocorreram na práxis artística. O termo “experimental” servia tanto para designar a livre experimentação com novas mídias e novos procedimentos, quanto para pontuar a experiência sensível, que passa necessariamente para o corpo. Afinal, experimentar é “provar, praticar, sentir, sofrer ou suportar” ações corporais. Assim, na virada dessas duas décadas, Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, dentre outros, propuseram o experimental como forma de desviar a arte do domínio puro da imagem, característica da modernidade, para o domínio da *experiência*. O corpo ganhava então estatuto de suporte na produção da arte.¹⁸³

E foi também, neste momento, do retorno à França, que o artista percebeu um desenvolvimento em sua pintura.

[...] foi em 1960, quando seguiu novamente para a Europa, que Flavio Shiró decidiu fixar residência em Paris. Conta o artista, que a experiência de vida a que se sentiu obrigado a enfrentar foi uma das causas mais determinantes na evolução de sua pintura.¹⁸⁴

Uma pintura visceral, dinâmica, materialmente elástica, essencialmente possuidora de uma carnalidade que chega a seu resultado através da exausta manipulação da matéria pictórica, afinal, como afirma Paulo Herkenhoff, a “[...] a carnalidade está no tônus de enervação na massa pictórica”¹⁸⁵, e ainda, completa que “[...] não é um cânon, mas é o entendimento fenomenológico da matéria que se transmuta como sua articulação com a noção de visceralidade”¹⁸⁶.

¹⁸¹ CANONGIA, 2005. p. 40

¹⁸² Ibid, 2005, p. 41.

¹⁸³ Ibid., 2005. p. 55 e 56.

¹⁸⁴ Ibid., **O Estado de São Paulo**. 11 de ago. 1963.

¹⁸⁵ HERKENHOFF, 2008, p. 20.

¹⁸⁶ Ibid., 2008, p. 20.



Figura 22 – Entre Caos e Ordem, 1965.
Óleo sobre painel 300 x 600 cm – Coleção Manchete.
Fonte: TANAKA, 1990 p. 66, 67.

Para Flavio-Shiró, os períodos de 1950 e 1960 foram marcados pelo domínio das experiências matéricas com o uso da tinta a óleo. Somente em 1970 que o artista passa a fabricar e a empregar diversos materiais em uma mesma obra como: o giz pastel, o carvão, a tinta à óleo etc. A técnica mista apresentada nas obras *Drama* (Figura 23), de 1975, e *La Nuit* (Figura 24), de 1976, e *Retrato* (Figura 25), de 1977/1978, mostram a facilidade do artista em misturar diversos materiais sobre um mesmo suporte. É perceptível nas três imagens o uso de linhas circulares, gestualidade caligráfica e texturas com a obtenção da junção de técnicas artísticas.

Para a obtenção de texturas, a sobreposição de materiais foi determinante no resultado plástico de suas pinturas, diferenciando sua prática artística. Foi exatamente neste momento, que o artista revela na entrevista feita para esse trabalho que:



Figura 23 – Drama, 1975.
Técnica mista sobre papel 50 x 65 cm – Coleção do Artista.
Fonte: HERKENHOFF, 2008 p.120.

[...] provavelmente esse período de 70 quando comecei inventar esse negócio de pastel ... período... digamos, mais marcante, diremos que sai fora, um pouco ... da execução clássica ... da pintura... a partir da tela já era ação, já amassava muitas vezes o linho ... e gostava de provocar uma textura, sendo molhava o linho ... Em imersão na água, depois eu amassava e continuava a fazer ... um efeito de...matéria ... Que me já, já fazia quer dizer... teve a preparação, já começava a preparar o que vai fazendo... 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 ... surpresas interessantes que podiam também ver.¹⁸⁷

O giz pastel, neste período, era um dos materiais fabricados por Flávio-Shiró, que permitia desenhar e apagar incessantemente, até atingir o ponto em que a obra estava pronta. A gestualidade em suas telas, alinhando o movimento do corpo e da

¹⁸⁷ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

mente, em muitos momentos, necessitava de mudanças repentinas. Amassar, lavar e esfregar o tecido eram ações possíveis, devido ao material empregado. A pintura possibilitava correções, ou, até mesmo, mudanças radicais. Quando não gostava do que estava fazendo, molhava o linho e amassava-o permitindo novamente ao artista iniciar a pintura.



Figura 24 – La Nuit, 1976.
Técnica mista sobre papel 76 x 56 cm – Coleção do Artista.
Fonte: HERKENHOFF, 2008 p.120.

O giz pastel, neste período, era um dos materiais fabricados por Flávio-Shiró, que permitia desenhar e apagar incessantemente, até atingir o ponto em que a obra estava pronta. A gestualidade em suas telas, alinhando o movimento do corpo e da mente, em muitos momentos, necessitava de mudanças repentinas. Amassar, lavar e esfregar o tecido eram ações possíveis, devido ao material empregado. A pintura possibilitava correções, ou, até mesmo, mudanças radicais. Quando não gostava do

que estava fazendo, molhava o linho e amassava-o permitindo novamente ao artista iniciar a pintura.

[...] pinta sobre tecido, geralmente linho, sem chassis, empregando simultaneamente diversos materiais – óleo, têmpera, pastel, cera e carvão, que ele mesmo costuma produzir. Antes de lançar o pincel ou bastão sobre a tela, gosta de amarfanhá-las, 'sujá-la' como se quisesse lidar com alguma viva, emotiva, impura. Trabalha a tela como se fosse um muro, impregnado pelas marcas do tempo, receptáculos de memórias e vivências.¹⁸⁸

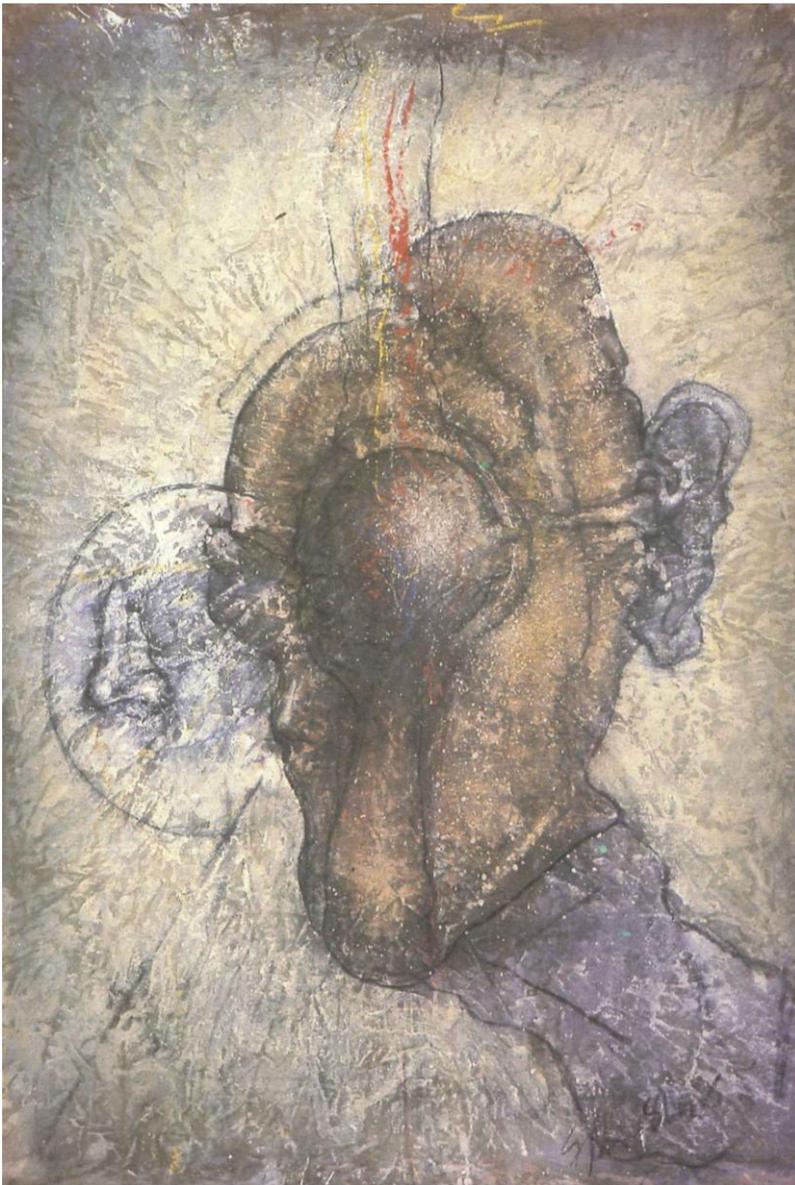


Figura 25 – Retrato, 1977/78.
Técnica mista sobre tela 102 x 73 cm – Coleção Particular.
Fonte: TANAKA, 1990 p. 99.

¹⁸⁸ MORAIS, Frederico. Shiró: dos muros de Paris à memória amazônica. **Revista Galeria**. No. 1, 1986, p. 48.

Este ato de lavar, amassar e reiniciar a obra possibilitava ao artista as experimentações matéricas. A sobreposição de materiais, o ato de lavar, amassar e retirar o material para reiniciar a pintura, ligava as possíveis comparações com outros artistas, que usavam a materialidade como objeto definidor de suas pinturas. Na analogia estabelecida, neste trabalho, com o artista catalão Antoni Tàpies, aparecem as características dos muros também encontrados em algumas pinturas de Flavio-Shiró.

Os materiais possibilitavam correções, por isso, conforme o trabalho dos artistas, o resultado da abstração chegava a sua essência com o registro de manchas, sem qualquer relação com a forma, abrindo, assim, diversas possibilidades de leituras. O texto que apresenta a obra *Forma negra sobre quadrat gris*, (Figura 26), de 1960, revela a particularidade do trabalho do artista catalão Tàpies, neste período da década de 1960 na Europa,

[...] Em princípio, o caráter "mural" das pinturas matéricas permite uma pluralidade de interpretações: o muro é o muro que nega ou impede o acesso a ver através, também é a parede que reflete a passagem do tempo, ou site em que estão inscritos no graffiti. Mas, acima de tudo, o muro é o alter ego do artista, que continua a ser identificado pelo nome e por meio da qual expressa um desejo de romper com o dualismo característico da nossa sociedade e fundir-se com a matéria em um informe contínuo.¹⁸⁹

A matéria informe, encontrada na obra de Antoni Tàpies, *Forma negra sobre quadrat gris* (Figura 26) revela as experiências e o uso, de diversos materiais criados também pelo próprio artista, ou seja, “[...] nesse tempo, minhas pinturas se transformaram em um verdadeiro campo de batalha de experimentos”.¹⁹⁰

Nestas descobertas matéricas, propostas pelos artistas experimentais, a arte assimila novas experiências que mudam e transformam a pintura, afinal, resgatando o pensamento de Cézanne, “[...] a arte é uma apercepção pessoal. Coloco essa apercepção na sensação e peço à inteligência para organizá-la como obra”¹⁹¹.

¹⁸⁹ “En principi, el caràcter "mural" de les pintures matèriques permet una pluralitat de lectures: el mur és la tàpia que nega l'accés o que impedeix de veure'n a través, també és la paret que reflecteix el pas del temps, o el lloc sobre el qual s'inscriuen els grafits. Però, abans de tot, el mur és l' *alter ego* de l'artista, amb el qual resta identificat pel cognom i per mitjà del qual expressa el seu desig de trencar amb el dualisme característic de la nostra societat i de fondre's amb la matèria en un informe continu.”. Extractes de Manuel J. Borja-Villel, "**La col·lecció**", **Fundació Antoni Tàpies** (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1990). Disponível em: <<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article859>>. Acesso em 05 de jun. 2012.

¹⁹⁰ CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO. Antoni Tàpies. Centro Cultural Banco do Brasil.

¹⁹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac&Naify, 2004. p. 128.

Embora a materialidade seja responsável para as mudanças no paradigma da pintura, neste período, vale ressaltar que é por meio da mente, aliada ao gesto e ao corpo, que a obra atinge seu estágio final, em uma organização automática, ou seja,

[...] quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea. Não estabelece um corte entre “os sentidos” e a “inteligência”, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências. Percebemos coisas, entendemo-nos sobre elas, estamos enraizados, e é sobre essa base de “natureza” que construímos ciências.¹⁹²



Figura 26 – *Forma negra sobre quadrat gris*, 1960.

Técnica mista sobre tela 162 x 162 cm

Fonte: <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article859>

A expressividade apresentada nas obras de Flávio Shiró possivelmente está de acordo com o ideal expressivo de Cézanne, afinal para ambos, “[...] a arte não é nem uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os desejos do

¹⁹² MERLEAU-PONTY, 2004. p. 128.

instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão.”¹⁹³ Essa expressão aliada aos materiais é percebida na fotografia (Figura 27) feita pelo próprio Flavio-Shiró em seu atelier de Paris. Explicando sobre a imagem na entrevista para esse trabalho, ele diz:

[...] esse aqui foi um auto retrato que fiz, eu botei um aparelho no teto sabe? Eu tinha visto oito segundos, para efetuar, tirar a escada, e fazer esse gestual [risos] quantos momentos que só saia a minha cabeça. Eu quase consegui duas ou três fotos muito bom. E essa aqui foi ...¹⁹⁴

As folhas do outono “[...] é, aqui era outono então o jardim lá da casa tinha folhas caindo, sabe?”¹⁹⁵, que compõem a obra fotográfica juntamente com o tecido esticado ao chão, os diversos pigmentos, pincéis, baldes e giz pastel, todo esse material é responsável pela ação.

A grande maioria dos materiais usados pelo pintor, na década de 1970, foi fabricada em seu atelier. Observando a imagem da capa do livro, Flavio-Shiró, informa na entrevista realizada para esse trabalho que: “[...] os pastéis que são fabricados, foi fabricado por mim...”¹⁹⁶. Para ele, o giz pastel à base de água possibilitava correções e o uso de diversos materiais sem perder suas características próprias. Observando ainda a capa do livro, na entrevista, ele informa que:

[...] agora esse tipo de pintura é pintura pastel, à base d’água, [...] onde permite desenho e pintura simultânea, porque no caso da pintura à óleo é mais difícil, e botando cor e desenhando, usava o giz carvão, não pega, escorrega, enquanto aqui não, pode desenhando apagando, desenhando apagando, essa aqui são os pós que comprei.¹⁹⁷

Os pastéis preparados, desde o século XVIII, na França, são preparados com “[...] pigmento em pó, misturados com goma e resina para aglutinar”¹⁹⁸, porém os pastéis preparados pelo artista são totalmente diferentes das receitas encontradas nos livros técnicos de pintura. Suas experiências matéricas estavam sempre interligadas a materiais não tão tradicionais para um artista. O giz pastel fabricado por Flavio-Shiró

¹⁹³ Ibid., 2004. p. 133.

¹⁹⁴ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

¹⁹⁵ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

¹⁹⁶ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

¹⁹⁷ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

¹⁹⁸ “Los pasteles son pigmentos em polvo, mezclados com la suficiente goma o resina para aglutinarlos.” HAYES, Colin. **Guia completa de pintura y dibujo: técnicas y materiales**. Madrid: H. Blume Ediciones, 1982. p. 146. (Tradução nossa)

era composto por pigmentos e uma cola especial, que o próprio artista diz na entrevista chamada Dragante, cola esta, usada para colar dentadura. Junto aos pigmentos, o artista revela na entrevista, que utilizava

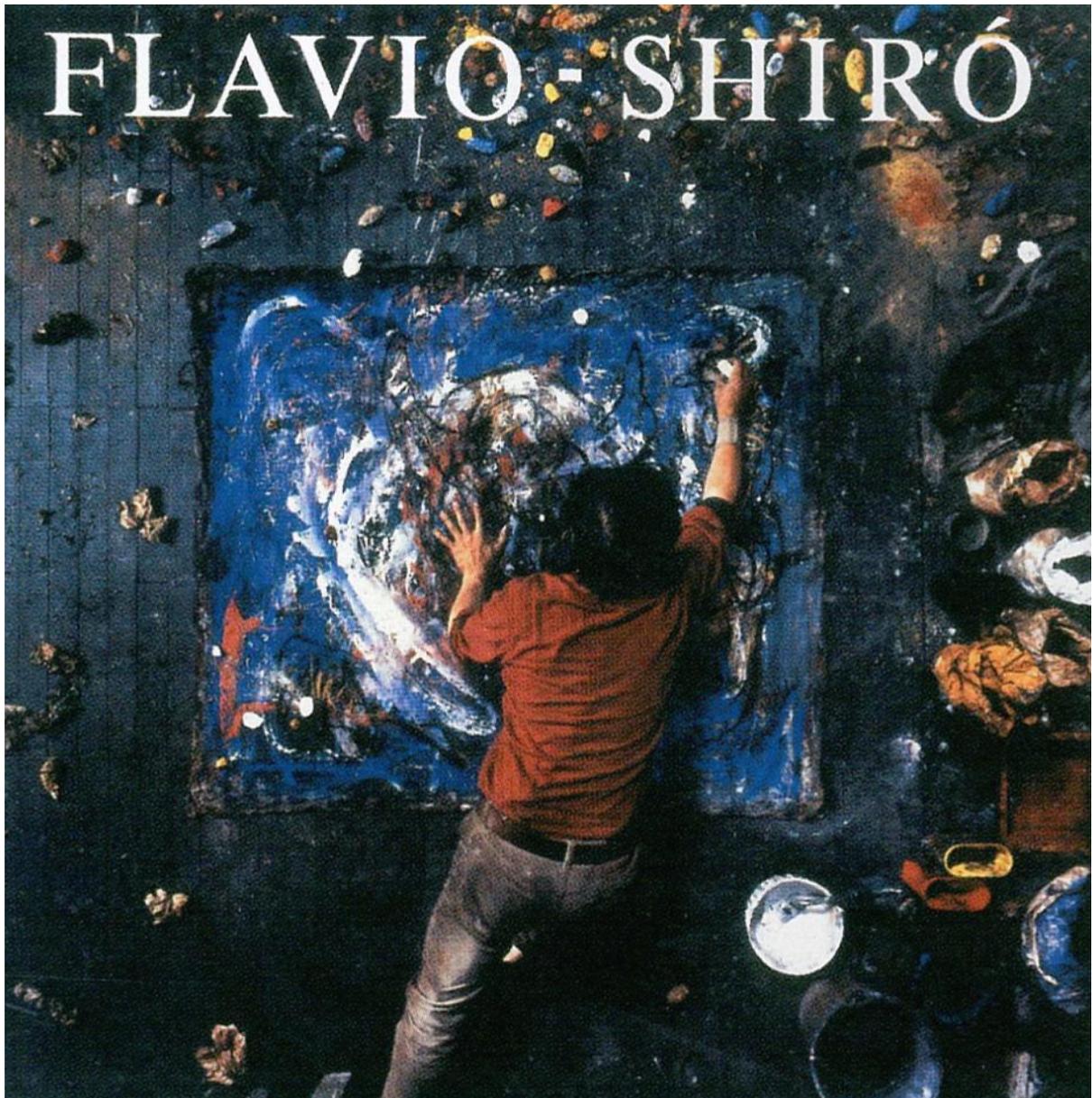


Figura 27 – Capa do livro de Flávio-Shiró, 1990.

Fotografia

Fonte: TANAKA, 1990.

[...] um pigmento especial para pintura, e... eu misturava com uma cola que vinha, espécie de cola, que vinha da Índia, acho? A Dragante [...], dizem que usava para colar a dentadura [...] Fazia uma pasta com isso e botava na dentadura para não cair, e [...] Era uma cola pra, no céu da boca, você bota assim, né? E dizem que usava isso como... Porque essa, uma coisa que caracteriza esse período é o uso do pastel seco, não é? Misturado com

têmpera, e muitas vezes, acabando à óleo com uma leve [...] camada transparente de pintura à óleo, para terminar.¹⁹⁹

Seus materiais são confeccionados a partir do material que o artista vivenciava ou possuía em seu atelier. A dragante cola de dentadura, possivelmente foi um material que o artista buscou nas prateleiras de trabalho do seu pai, que era dentista. A goma e o aglutinante encontrado em seu giz pastel eram feitos, na verdade, a partir da mistura dos pigmentos com a cola dragante. Dessa mistura, Flavio-Shiró confeccionava em formatos bem diferentes dos encontradas no mercado. Suas formas arredondadas, triangulares ou quadradas, que aparecem na parte superior do seu auto-retrato, estavam bem desproporcionais ao formatos de barras ou bastões encontrados nas lojas especializadas de pintura.

O giz pastel possui diversas qualidades e pode ser macio, de densidade média ou densidade mais dura, dependendo do trabalho que o artista irá desenvolver. O giz pastel, fabricado por Flavio-Shiró, encontra-se possivelmente em uma densidade macia, pois o artista usa-o sobre diversos materiais. Tal material possuía uma característica de aspecto brilhante, e podia, ao mesmo tempo, apagar e escrever incessantemente sem comprometer a pintura.

O ensino da técnica do pastel, proposto no livro de Colin Hayes (1982), define que os pastéis possuem vantagens e desvantagens na comparação com a tinta à óleo. A técnica ensinada nos livros requer cuidadosa ação do material sobre o papel, ou seja,

[...] os pastéis permitem desenhar, pintar com todas as cores, contudo há desvantagens de secagem, nas distintas velocidades ou na fundição da pintura, associadas com a pintura à óleo. Contudo, se você comete um erro pintando à óleo, pode eliminar com trapo e terebentina, e o artista pode começar de novo. Não ocorre assim com o pastel, onde as alterações requerem soluções mais difíceis. Pode-se eliminar alisando com uma escova de pelos e apagando suavemente com borracha, porém a superfície pode perder o essencial e sua capacidade para reter as partículas de cor.²⁰⁰

¹⁹⁹ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

²⁰⁰ “Los pasteles permiten dibujar y pintar a todo color sin las desventajas del secado a distintas velocidades o del hudiemento de la pintura asociadas con la pintura al óleo. Sin embargo, si se comete un error pintando al óleo, puede eliminarse con un trapo y trementina, y El artista puede comenzar de nuevo. No sucede así com el patel, donde las alteraciones requerieren remédios más complicados. Se pueden eliminar cepillando com u cepillo de cerda, o borrando suavemente con goma, pero la superficie puede perder su grano y su capacidad para retener las partículas de color.”

Porém, na realização de suas experiências, ao observamos a obra que o artista está pintando para a capa do livro, demonstra utilizar todos os materiais com perfeição, sem qualquer preocupação com a mistura dos mesmos. Sem seguir uma regra, Flavio-Shiró explora cada material e cada canto da obra, afinal “[...] o artista ajusta a matéria. A matéria, configurada pela vontade do artista, deixa de ser *mera matéria* para converter-se em *matéria artística*”²⁰¹.

Neste momento, da década de 1970, o artista mistura a têmpera, o pastel, o carvão e o óleo, sem preocupação em seguir qualquer método ou técnica artística. A liberdade de usar diversos materiais conforme a necessidade da obra do artista é o que realmente caracteriza este período em sua pintura, e mais uma vez vem afirmar sua plurisensorialidade, enquanto artista múltiplo nos materiais e nas formas e não formas. O figurativismo começa a aparecer aliado a diversos materiais, como em *Caligrafia I* (1975) e *Caligrafia II* (1975) que são executadas em carvão e café sobre papel, em outras obras como, *Olhar* (1974/1975) e *Bicho I* (1974/1975) e *Bicho II* (1974/1975) possuem a técnica do pastel sobre papel camurçado.

O ensino de diversas técnicas, inclusive a do giz pastel, cai em desuso, quando os artistas deste período procuram nos materiais diversas possibilidades de uso. Para Flavio-Shiró, a miscelânea de técnicas e a matéria deve ter durabilidade, assim como os trabalhos dos séculos XVI, por exemplo. Sua obra como foi definida por Alexandre Martins para a Exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1993, como uma obra que expõe nas entrelinhas exatamente a intenção que o artista sempre teve com sua arte a durabilidade. Assim desmembrando em caminhos sensoriais, Martins revela que

[...] a mostra do MAM é uma retrospectiva, os trabalhos são antigos. Mas se tiver uma oportunidade, quando o guarda não estiver olhando, tente encostar o nariz nas pinturas mais recentes e sinta o cheiro. O cheiro, relação absolutamente emocional, é uma das melhores formas de – literalmente – sentir o trabalho de Shiró. Um bom cheiro de uma boa tela dura anos, e

HAYES, Colin. **Guia completa de pintura y dibujo: técnicas y materiales**. Madrid: H. Blume Ediciones, 1982. p. 146. p. 148 (Tradução nossa).

²⁰¹ “El artista conforma la matéria. La matéria, configurada por la voluntad del artista, deja de ser *mera matéria* para convertirse em *matéria artística*” GARCIA GARRIDO, Rogelio. **La pintura de caballete. Materiales y procedimientos** – 1ª Ed. – Buenos Aires : Jorge Baudino Ediciones, 2006. p. 15 . (Tradução nossa).

relembra ao ocupante daquele espaço a sua presença. Mais que a parede, a pintura de Shiró ocupa as três dimensões.²⁰²

Essa dimensão (inconsciente ou não) proposta pelo artista, reflete na durabilidade da matéria, nas suas vivências e na sua maneira de pintar. A matéria e sua durabilidade representam a união da expressão poética encontrada em suas obras. O material escolhido para cada obra deve representar de maneira expressiva aquilo que o artista deseja mostrar, ou seja:

[...] o artista deve contar necessariamente com uma matéria que seja portadora de sua mensagem. Não é possível conceber uma obra sem a matéria. M. Heidegger disse: “*A matéria é a base e o campo para a formação artística*”. Este é um conceito clássico, que já se encontrava nos escritos de Aristóteles, para quem a matéria era a causa da obra. A matéria é o fundamento da obra. Mas não é a obra exata. A obra de arte é matéria ajustada, e certa coisa determinada, é um conjunto de matéria e forma.²⁰³

Para entender a expressividade matérica em suas obras, é importante revelar outra maneira do seu processo de criação. O artista revela no Jornal da Folha de São Paulo, de 1985, que sua matéria pictórica está relacionada ao som, e à música, em que cada acorde tem sua magnífica perfeição, e, assim, comporta sua pintura. Na analogia proposta pelo pintor, ele revela que, na criação de suas pinturas, recebe

[...] informações, acumulo. Jogo num canto do cérebro como se fossem objetos guardados num quarto. Ficam lá, sofrem modificações; é extraordinário como amadurecem. Não posso simplesmente apanhar uma delas e dizer: isto é bonito, vou colocar num quadro. O processo mental não é imediato, é necessário digerir, transpor. Minha regra é não ter regras. Difícil descrever o que se passa, elimino o que prejudica a concentração, quase como uma reza. Rabisco traços e manchas em busca de uma imagem. Quero chegar àquele ponto, o problema está lá. Como atingi-lo? Algo como afinar um violão, em determinado instante atingimos o acorde perfeito entre o eu e a alma, o quadro emitiu o seu som. Tenho uma ideia embrionária e a questão é desenvolvê-la. Não sei como vai ser este desenvolvimento. Quero que o quadro me surpreenda. Por isso, quando vejo tudo muito claro, o fator surpresa desaparece e a sua execução torna-se mera cópia.²⁰⁴

²⁰² MARTINS, Alexandre. Shiró: um dos maiores pintores expressionistas brasileiros será homenageado no MAM com uma exposição que reúne pintura, desenho e uma nova técnica de gravura. Jornal da Tarde, Rio de Janeiro, 14 de out. de 1993.

²⁰³ “El artista debe contar necessariamente con una materia que sea portadora de su mensaje. No es posible concebir una obra sin materia. M. Heidegger dijo: “*La materia es la base y El campo para la formación artística*”. Es este un concepto clásico, que ya se encontraba en los escritos de Aristóteles, para quien la materia era la causa de la obra. La materia es el fundamento de la obra. Pero no es la obra misma. La obra de arte, es materia conformada, es cierta cosa determinada, es un conjunto de materia y forma.” GARCIA GARRIDO, Rogelio. **La pintura de caballete. Materiales y procedimientos** – 1ª Ed. – Buenos Aires : Jorge Baudino Ediciones, 2006. p. 15. (Tradução nossa).

²⁰⁴ Flávio-Shiró: A matéria pictórica feito som. Folhetim. **Folha de São Paulo**, 13 de out. 1985.

Cada obra de Flavio-Shiró tem que surpreendê-lo, uma pintura só sai do seu atelier quando essa já se habituou ao espaço, quando as cores já não brigam entre si, e quando as formas estão em harmonia, ganhando, assim, liberdade para ser exposta em museus e galerias, ou seja: “[...] se você os ama, faça com que saiam de casa”.

205

Essa pintura polimatérica, que ganhou os museus e galerias de arte, a partir da década de 1950, foi utilizada por Flavio-Shiró. São pinturas em que o artista, incontrolavelmente sobrepõe diversos materiais criando no caos matérico a ordem e o equilíbrio formal de uma obra de arte, pronta para ser exposta. A polimatérica, encontrada em algumas pinturas, definida por Rogelio García Garrido foi “[...] comum em alguns movimentos pictóricos do século XX, a qual se abusa da estratificação de materiais distintos, aplicados incontrolavelmente, com o que se compreende a estabilidade dos quadros.”²⁰⁶. Por isso, nessa maneira de lidar com a obra e seus diversos materiais, Flavio-Shiró através do “[...] seu ato de penetrar na materialidade da tela, de preencher o vazio e de dar sentido à aventura humana tem uma duplicidade simbólica”²⁰⁷. Essa duplicidade é apresentada no

[...] isolamento do ato único e original de criar, como uma cidadela que não se confunde com as demais cidadelas do mundo e, ao mesmo tempo, uma universalidade que se abre ao olhar – transmutação da natureza pela cultura – nessa obra shironiana²⁰⁸.

3.2 Experimentações Fotográficas: A Imobilidade Artística.

“Acelera-se a revolução tecnológica. O céu se carrega de ferramentas sofisticadas. A espada de Dâmocles torna-se cada vez mais pesada. Vivo, amo, sofro, pinto, exponho, evoluo”

(Flavio-Shiró)

²⁰⁵ MARIA, Cleusa. Um pincel luminoso. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 de out. de 1989.

²⁰⁶ “común en algunos movimientos pictóricos Del siglo XX, en la cual se abusa da la estratificación de materiales distintos, aplicados incontroladamente, con lo que se compromete la estabilidad de los cuadros.”GARCIA GARRIDO, Rogelio. **La pintura de caballete. Materiales y procedimientos** – 1ª Ed. – Buenos Aires : Jorge Baudino Ediciones, 2006. p. 451. (Tradução nossa).

²⁰⁷ BRIGAGÃO, Clóvis. O contorcionista Shiró. Folhetim, **Folha de São Paulo**. 2 de fev. 1986.

²⁰⁸ BRIGAGÃO, Clóvis. O contorcionista Shiró. Folhetim, **Folha de São Paulo**. 2 de fev. 1986.

A fotografia moderna, que nasceu no começo do século XX, surge devido às condições de vida urbana e industrializada na Europa e nos Estados Unidos. Esta maneira de representar a fotografia moderna abriu possibilidades para a construção experimental de uma nova linguagem, dando à fotografia o estatuto de obra de arte centrada na técnica e tendo no pictorialismo, ou seja, nas intervenções nas fotos através do processo de pigmentação controlada, mudanças na prática fotográfica. Essa nova maneira de fotografar necessitava de um olhar diferenciado do fotógrafo e, ao mesmo tempo, liberdade expressiva, em que o belo já não era mais um referencial na fotografia, ou seja:

[...] a fotografia moderna redimensionou a natureza a partir do seu potencial abstrato, questionando diretamente a base conceitual que permitia ao homem entender o mundo. O fotógrafo moderno tornou-se o arauto de uma nova sensibilidade, em que o belo foi deslocado do tema ideal para o mais ínfimo e casual arranjo de objetos no cotidiano. Tudo passou a depender da capacidade de o fotógrafo descobrir essa nova e instigante realidade. Em suma: o fotógrafo criava imagens abstratas que dentro da tradição moderna caracterizavam o meio ambiente social.²⁰⁹

O rompimento com as práticas acadêmicas na nova estética da fotografia moderna influenciou vários artistas, dentre eles, Flavio-Shiró, que, no início da década de 1950, dava seus primeiros passos nas experimentações matéricas em suas pinturas e também na maneira de fotografar. Foi através do seu irmão, quando este o presenteou com uma máquina fotográfica “Rollei” que veio o interesse pela fotografia,

[...] na véspera da minha viagem para a Europa, meu irmão Paulo – que ainda não trabalhava com a Nikon – me deu uma Rollei. Isso foi provavelmente o começo do meu interesse pela fotografia. Fotografei as minhas viagens e o crescimento dos filhos.²¹⁰

Flavio-Shiró considera a fotografia como uma disciplina à parte por achar que o verdadeiro artista tem que transitar por diferentes modalidades artísticas, afirmando que se “[...] especializar na arte com uma só disciplina empobrece a criatividade”²¹¹. Através disso, podemos perceber que a fotografia ocupa, mesmo que, “à parte”, um lugar de destaque nas suas exposições e na sua vida.

Ao compararmos o grau de importância que a fotografia exerce sobre determinados artistas, vale destacar o valor que a fotografia teve na vida e na obra de Marcel

²⁰⁹ Ibid., 2004. p. 81.

²¹⁰ ALMEIDA, 2008.p. 28.

²¹¹ ALMEIDA., 2008.p. 29.

Proust, usou-a, como outro recurso para o desenvolvimento de suas pesquisas enquanto escritor. A definição de Brassai sobre a arte fotográfica

[...] está no cerne da criação proustiana: o autor inspira-se na técnica fotográfica para a descrição de seus personagens, a composição da narrativa, além de utilizar uma variedade de metáforas fotográficas para elucidar o próprio processo dessa criação.²¹²

[...] o gosto pela pintura, a escultura e a arquitetura despertou muito cedo em Proust, num ambiente familiar naturalmente favorável. E, desde o início, a fotografia desempenha papel importante na formação artística do escritor.²¹³

E se comparamos a vida de outros artistas como Tomie Ohtake e Wesley Duke Lee vamos perceber que “[...] a maioria dos pintores importantes tiveram outras atividades artísticas complementares”²¹⁴, por isso que Flavio-Shiró, ao longo de sua carreira, é um artista que se utiliza de diversos materiais e técnicas, revelando através de suas obras, tanto pintura quanto na fotografia, um artista de caráter experimental. No trânsito entre diversos continentes e vivências, a fotografia mostra a extensão dos experimentos artísticos, e assim como em Proust, “[...] pela câmara escura, o mundo inteiro se transforma num vasto ateliê do fotógrafo”.²¹⁵

A fotografia moderna caracterizada no período na década de 1950, principalmente aqui no Brasil, “[...] lançou-se a uma pesquisa de autonomia formal que a levou aos limites do abstracionismo”²¹⁶. Esse abstracionismo encontrado nas fotografias de Flavio-Shiró revela naturalmente a essência de suas pesquisas. É um artista, ou aqui neste capítulo, podemos nos referir a ele como um “fotógrafo experimental”, que não só manipula as imagens no laboratório quanto desmonta e monta suas máquinas fotográficas.

A facilidade em desmontar e montar câmeras fotográficas – o que possibilitou modificações no que tange a essa técnica abriu para Flavio-Shiró uma vasta possibilidade no campo fotográfico. Esse interesse em desmontar e montar objetos vem desde a infância, assim o artista informa:

[...] quando era menino em Tomé-Açu, meu pai trouxe um despertador de Belém, e seu tic-tac me intrigou tanto que tentei desmontá-lo [...] Abrir e

²¹² BRASSAI. **Proust e a fotografia**. São Paulo: Jorge Zahar, 2005. p. 112.

²¹³ BRASSAI. 2005. p. 45.

²¹⁴ Ibid., 2008, p. 29

²¹⁵ BRASSAI. 2005. p. 113.

²¹⁶ COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Nayf, 2004. p. 80.

fechar a máquina todo mundo pode. Desmontá-la e montá-la novamente, trazendo modificações, é outra coisa. Quando a minha vista era perfeita, eu era capaz de desmontar uma Laica em 20 minutos, curioso em conhecer o âmago dessa máquina lendária.²¹⁷

Para ele, fotografia é experimentação e, ao mesmo tempo, como escreve Paulo Herkenhoff, “ [...] A fotografia – agora é uma quase-pintura – deixa de ser a superfície “imóvel e muda.”²¹⁸. Assim como para Geraldo de Barros, iniciador da fotografia moderna no Brasil, que considera a fotografia “[...] como um processo de gravura”²¹⁹.

A sofisticação técnica fotográfica é deixada de lado em virtude das experiências, que possibilitam a Flavio-Shiró inúmeras manipulações matéricas. A liberdade que o artista possui em transitar pela pintura assemelha-se à fotografia quase-pintura. A sofisticação técnica é deixada de lado para alguns artistas fotógrafos como Flavio-Shiró e Geraldo de Barros, sendo que este último vem afirmar que [...] a exagerada sofisticação técnica, o culto da perfeição técnica, leva a um empobrecimento dos resultados, da imaginação e da criatividade, o que é negativo para a arte fotográfica
»²²⁰

Assim como em suas pinturas, é nítida na fotografia de Flavio-Shiró, a interferência com o uso do desenho, da caligrafia e da pintura sobre cópias fotográficas. Flavio-Shiró faz os seus experimentos partindo da alteração na câmera fotográfica até a interferência no laboratório com a sobreposição de imagens. Se não bastasse, usa as lentes angulares para distorcer espaços, objetos e seres e domina as técnicas da Flashgrafia, da solarização e dos fotografismos. Assim, o artista em questão altera as imagens criando seres inesperados a partir do real e propõe por meio da fotografia uma nova “[...] forma de pensar o fenômeno visual”.²²¹

Na fotografia quase-pintura de Flavio-Shiró há um possível diálogo em relacionar as experiências fotográficas às suas técnicas de pintura. Acredita-se que talvez este seja um lugar possível para travar um diálogo entre ambas, lugar também onde se insere a necessidade de buscar fatos históricos referentes à fotografia moderna, e

²¹⁷ ALMEIDA, 2008. p. 29.

²¹⁸ HERKENHOFF, 2008, p.33.

²¹⁹ BARROS, Geraldo de. Fotoformas: Geraldo de Barros. Cosac Naif, 2006. p. 5.

²²⁰ Ibid., 2006. p. 5.

²²¹ Ibid., 2008, p.33.

descobrir, assim como na pintura, a existência como afirma Herkenhoff, de “[...] três fotógrafos”²²², divididos em três mundos: Japão, Brasil e França.

Seus trabalhos fotográficos estão divididos, como afirma Paulo Herkenhoff, (2008), entre autorretratos, fotojornalismo e experimentos.

Os autorretratos podem ser caracterizados como experimentais, em que o artista apresenta-se sempre sério, dificilmente sorri diante da câmera, ensinamento herdado do fotógrafo da colônia japonesa, Seiro Takayama, como o próprio Flavio-Shiró nos revela:

[...] Takayama gostava muito de me fotografar. Toda vez quando eu voltava a São Paulo, ele me fotografava. Por coincidência, a minha primeira pintura [Praça da Sé vista da Rua Fagundes, 1942] representa um edifício onde ele tinha seu estúdio no térreo. Certa vez, ele me disse que eu não devia sorrir porque tenho uma cara de samurai. Deve sempre estar sério. Ele fazia fotografia posada.²²³

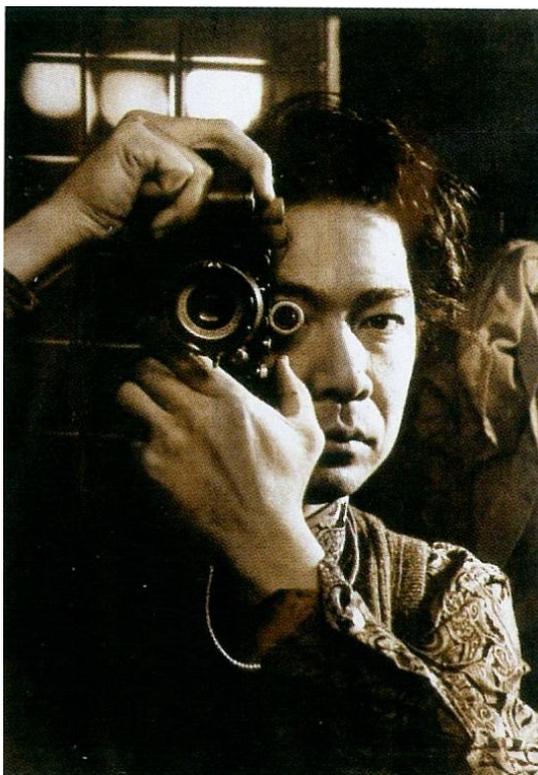


Figura 28 – Autorretrato com aparelho ótico, 1970.

Fotografia 24 x 18 cm

Fonte: HERKENHOFF, 2008. p. 174.

²²² Ibid., 2008, p.33.

²²³ HERKENHOFF, 2009, p. 247.

O “não rir” sugerido por Seiro Takayama, “[...] gera o Ser pensativo”²²⁴ abordando assim na fotografia a “[...] interioridade do Ser”²²⁵, essa interioridade é observada no *Autorretrato com aparelho ótico*, (Figura 28), quando Flavio-Shiró na maneira de revelar esse Ser vai ao encontro dos mesmos pensamentos de Proust, em que “[...] a foto é evidentemente um meio privilegiado de se entregar ao jogo das semelhanças”.²²⁶ Assim como também é explicado por Herkenhoof,

[...] os auto-retratos investigam a própria visão mediada pela câmera. A câmera é justaposta ao olho como um órgão integrado. A fusão transforma a caixa preta em órgão parcial dotado de um olhar desejante. Os autorretratos de Flavio-Shiró feitos no atelier montam a anatomia do pintor. O artista pode estar de cabeça para baixo, noutro, sua cabeça se move. O pintor assume o próprio movimento da pintura em seu vir-a-ser. São metáforas do processo de construção mental e sensorial que caracterizam a pintura mesma.²²⁷

Sua série autorretratos também se apresenta como pesquisas. Além da interioridade expressada pela seriedade do seu rosto, o lúdico está sempre presente. Tanto na fotografia, *autorretrato com aparelho ótico*, (Figura 28), quanto em outra imagem, que é denominada pelo mesmo nome, (Figura 30) o artista se apresenta diante da câmera com um aparelho oftalmológico, ou também, em uma outra fotografia em que o artista faz uma *performance*, ou seja, está em seu atelier de cabeça para baixo, (Figura 29). O narrativo presente em cada imagem dos seus autorretratos revelam experiências de brincar com sua própria imagem, uma imagem, como revela Proust:

[...] da que temos o hábito de ver, singular e contudo verdadeira, e que, em virtude disso, é para nós duplamente cativante, pois nos surpreende, nos arrebatando dos nossos hábitos e, simultaneamente, nos faz entrar em nós mesmo aos nos recordar uma impressão.²²⁸

Assim como Proust revela que a “[...] a fotografia, são novos olhos que se abrem para o mundo”²²⁹, Flavio-Shiró usa de seus recursos fotográficos e desenhos um novo olhar para a fotografia moderna.

A série de fotografias escolhidas para este trabalho, em que o artista se autorretrata revelam possivelmente a ligação da arte fotográfica com sua pintura abstrata. As

²²⁴ Ibid., 2008, p.33.

²²⁵ Ibid., 2008, p.33

²²⁶ BRASSAÏ, 2005, p. 103.

²²⁷ HERKENHOFF, 2008. p. 33.

²²⁸ Ibid., 2005, p. 49.

²²⁹ Ibid, 2005, p. 49.

técnicas começam a surgir com a imagem super-posta no negativo (Figuras 31, 32 e 33) revelando duas faces ou três. A textura obtida pela revelação em preto e branco e a sobreposição de imagens é possivelmente comparada com sua pintura *Retrato*, (Figura 25) em que a revelação da textura e a sobreposição de tintas compactam com os mesmos ideais artísticos, porém apresentados com técnicas totalmente diferentes no seu manuseio. A textura apresentada na pintura *Retrato* (Figura 25), de 1977, traz semelhanças ao *autorretrato* (Figura 33) tanto no tema quanto nas texturas fotográficas. A semelhança visual na materialidade obtida por técnicas diferenciadas é o que esse trabalho pretende mostrar, que através da plurisensorialidade, o artista manipula diversos materiais e técnicas sem perder a essência de sua criação artística.

Essencialidade esta revelada em outros autorretratos em que o artista faz a interferência com o desenho. Nas fotografias em que o desenho é mais marcante as linhas e as texturas entram como experimentos, assim como em sua pintura. O artista “[...] pinta, desenha e escreve sobre cópias fotográficas, produzindo fantasmagorias a partir de imagens do real através do apagamento de zonas da fotografia. Flavio-Shiró esmiúça a caixa preta”²³⁰.

A plurisensorialidade que se apresenta em suas pinturas sobre tela e cartão, aparece também na fotografia, nos autorretratos, fotografia e desenho (Figuras 34, 35 e 36) em que o artista usa os mesmos recursos de pintar, desenhar e escrever sobre a foto. De acordo com Paulo Herkenhoff, analisando as fotografias de Flavio-Shiró, a fotografia para o artista é

[...] experimentação. A fotografia (a câmera e o processo foto-químico da cópia) é o instrumento experimental da imagem. Pinta, desenha e escreve sobre cópias fotográficas, alterando imagens, produzindo seres inesperados a partir do real, atinge aos apagamentos de zonas de imagens. Com a câmera opera a dupla exposição de negativos; no laboratório, recorre a sobreposições de imagens na cópia. As lentes grandes-angulares distorcem espaços, objetos e seres. Gravou imagens fotográficas com o *flash* (*flasgrafias*), utilizou-se da solarização ou dominou a luz (*fotografismos*) para desenvolver escritas fotográficas que captam a linha luminosa no vazio surgida pelo movimento rápido de pontos de luz sob uma exposição lenta.

²³¹

²³⁰ HERKENHOFF, 2008, p. 33.

²³¹ HERKENHOFF, 2008, p. 33.



Figura 29 – Autorretrato no atelier, 1970.
Fotografia 24 x 18 cm
Fonte: HERKENHOFF, 2008. p. 174.



Figura 30 – Autorretrato com aparelho ótico, 1970.
Fotografia 13 x 18 cm – Coleção do artista.
Fonte: HERKENHOFF, 2008. p. 174.

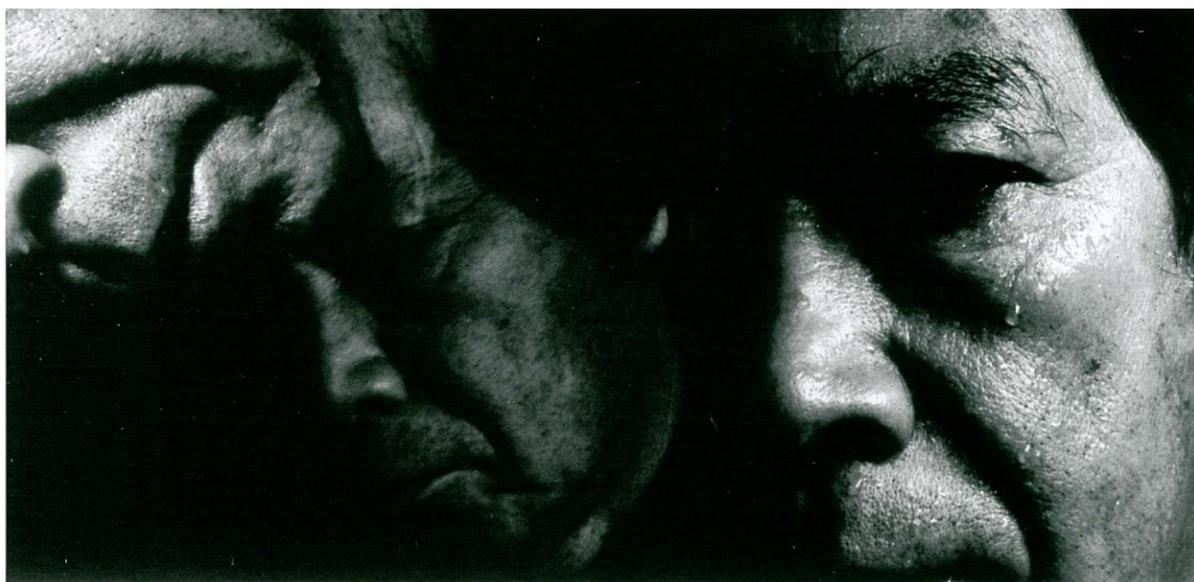


Figura 31 – Autorretrato, imagem super-posta no negativo, 1970.
Fotografia 18 x 24 cm – Coleção do artista.
Fonte: HERKENHOFF, 2008. p. 174.

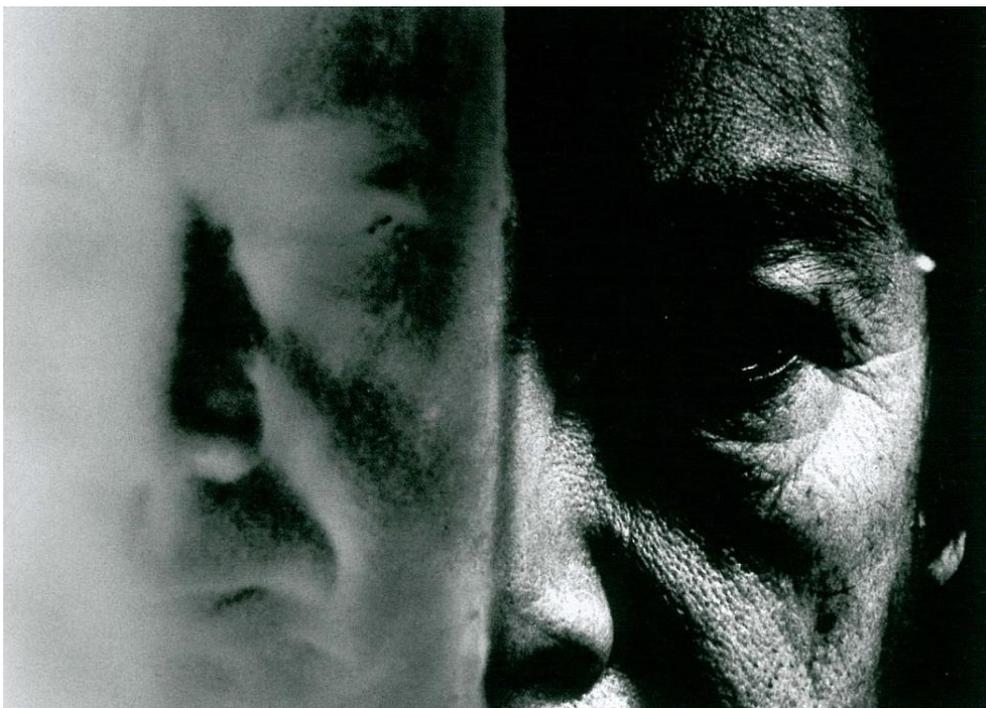


Figura 32 – Autorretrato, imagem super-posta no negativo, 1970.
Fotografia 18 x 24 cm – Coleção do artista.
Fonte: HERKENHOFF, 2008. p. 174.

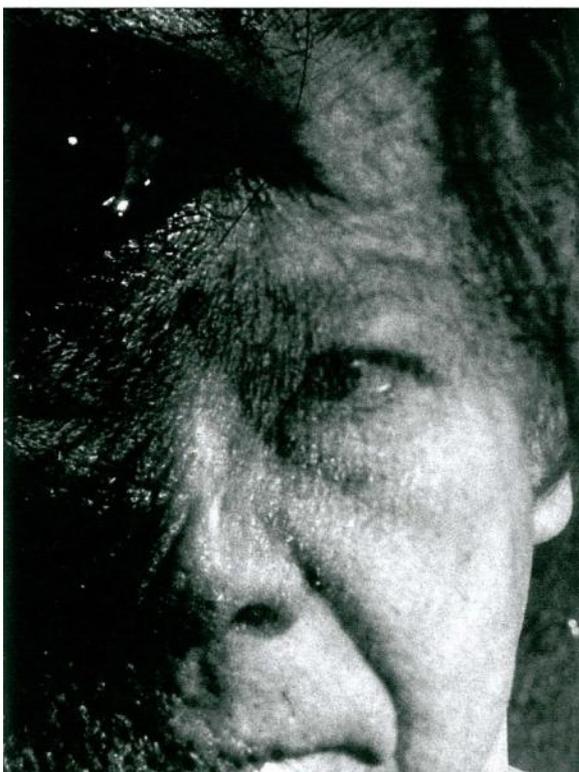


Figura 33 – Autorretrato, imagem super-posta no negativo, 1970.
Fotografia 40 x 30 cm – Coleção do artista.
Fonte: HERKENHOFF, 2008. p. 175.

Assim como sua pintura necessita de um corpo vibrátil em ação sobre a obra, ou seja, como partícipe da obra, a fotografia de Flavio-Shiró apresenta esse mesmo corpo, através de recursos fotográficos, com lentes angulares em constante inquietação e movimento, porém esse corpo agora surge na imagem. O corpo que está implícito na pintura agora se apresenta de maneira explícita no papel fotográfico.

A linha, elemento essencial de um desenho, está presente nas três fotografias aqui apresentadas (Figuras 34, 35 e 36), porém, a relação existente entre fotografia e pintura é percebida se buscarmos, por exemplo, a comparação da obra *La Nuit*, (Figura 24) com a fotografia *Autorretrato, fotografia e desenho*, (Figura 35), a linha que contorna uma possível imagem de cabeça na fotografia, (Figura 35) é a que se assemelha ao desenho quase figurativo de uma cabeça na obra *La Nuit*.



Figura 34 – Autorretrato, fotografia e desenho, 1970.
Fotografia 23 x 28 cm – Coleção do artista.
Fonte: HERKENHOFF, 2008. p. 175.

Materiais e técnicas diferenciadas possuem convergências na criação artística. As experimentações fotográficas em seus autorretratos mostram exatamente o que

Roland Barthes, no livro *A câmara clara*, quis dizer: “[...] fotografia é o advento de mim mesmo como outro”.²³²

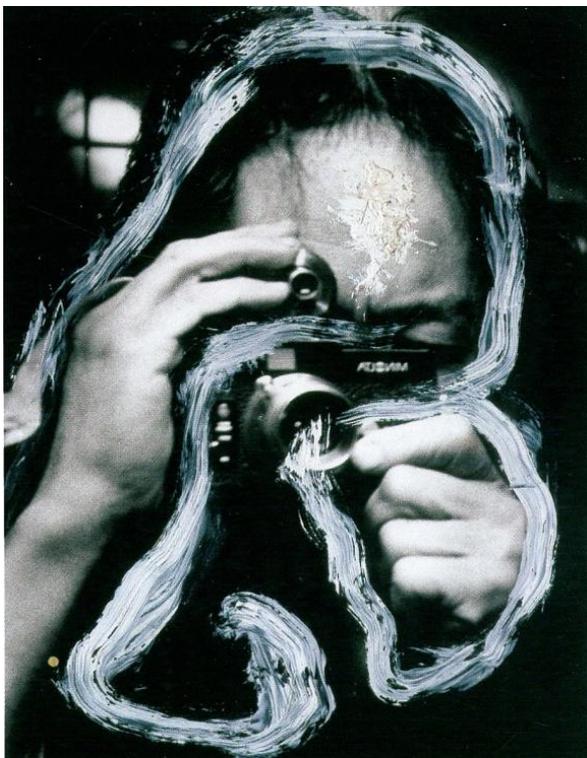


Figura 35 – Autorretrato, fotografia e desenho, 1970.
Fotografia 18 x 24 cm – Coleção do artista.
Fonte: HERKENHOFF, 2008. p. 175.



Figura 36 – Autorretrato, fotografia e desenho, 1970.
Fotografia 18 x 24 cm – Coleção do artista.
Fonte: HERKENHOFF, 2008. p. 175.

²³² BARTHES, Roland. *A Câmara clara*. Rio de Janeiro: 1984. p. 25.

A fotografia como define Barthes sempre foi e “[...] é atormentada pelo fantasma da pintura”²³³, porém percebe-se que, nas fotografias de Flavio-Shiró, o que impera não é a relação pintura/fotografia, e sim, experimentos plurisensoriais que levam o artista experimentar técnicas carregadas de gestualidades bem características a que encontramos em suas pinturas. Porém, percebe-se que Flavio-Shiró faz seus experimentos sem qualquer pretensão de haver semelhanças ou comparações com suas pinturas.

Outras fotografias que receberam interferências do fotografismo também dialogam analogamente com a pintura através da gestualidade e texturas. As fotografias *Voies Du destin I* (Figura 37) e *Voies Du destin II* (Figura 38) possuem referências pictóricas encontradas nas obras *Sumi I*, de 1970 (Figura 39), que revelam os gestos em linhas circulares, verticais e horizontais, como também na pintura *Délfica* (Figura 40) e *Ameaça* (Figura 41) expressando os gestos caligráficos, a tensão e a firmeza das linhas. Em *Ameaça* percebe-se a analogia na fotografia *Voies Du destin II* (Figura 38).

Durante o período da década de 1960, Flavio-Shiró explorou essa pintura dinâmica com gesto circulares que apareceram posteriormente nas experiências fotográficas da década de 1970.

Seus ensaios fotojornalísticos, foram importantes para conhecermos e expandirmos o olhar que Flavio-Shiró tem sobre a fotografia. Para o artista, a fotografia tem sua importância porque “[...] cada imagem tem que sintetizar um acontecimento”²³⁴.

Em maio de 1968, quando morava em Paris, que o artista fez uma reflexão sobre o seu trabalho. Flavio-Shiró neste período abandona a pintura à óleo e “[...] passa a desenhar, procurar outras técnicas, inclusive a fotografia, e a inventar objetos lúdicos-úteis, como, por exemplo, o que serve para posicionar sua câmera”²³⁵.

Suas câmeras são desmontadas e quando ele as monta novamente há uma junção de peças de máquinas fotográficas que jamais um fotógrafo ortodoxo pudesse

²³³ Ibid., 1984. p. 52.

²³⁴ Ibid., 2008, p.33.

²³⁵ TANAKA,1990, p.11.

imaginar que um componente de um carro Ford de 1930 - 1940 pudesse tornar uma máquina usável para fotografar.



Figura 37 – VOIES DU DESTIN I, 1970.
Fotografismo 60 x 45,5 cm – Coleção do artista.
Fonte: HERKENHOFF, 2008. p. 177.



Figura 38 – VOIES DU DESTIN II, 1970.
Fotografismo 45,5 x 60 cm – Coleção do artista.
Fonte: HERKENHOFF, 2008. p. 176.



Figura 39 – Sumi I, 1970.
Nanquim sobre papel 65 x 50 cm – Coleção do artista.
Fonte: HERKENHOFF, 2008. p. 110.

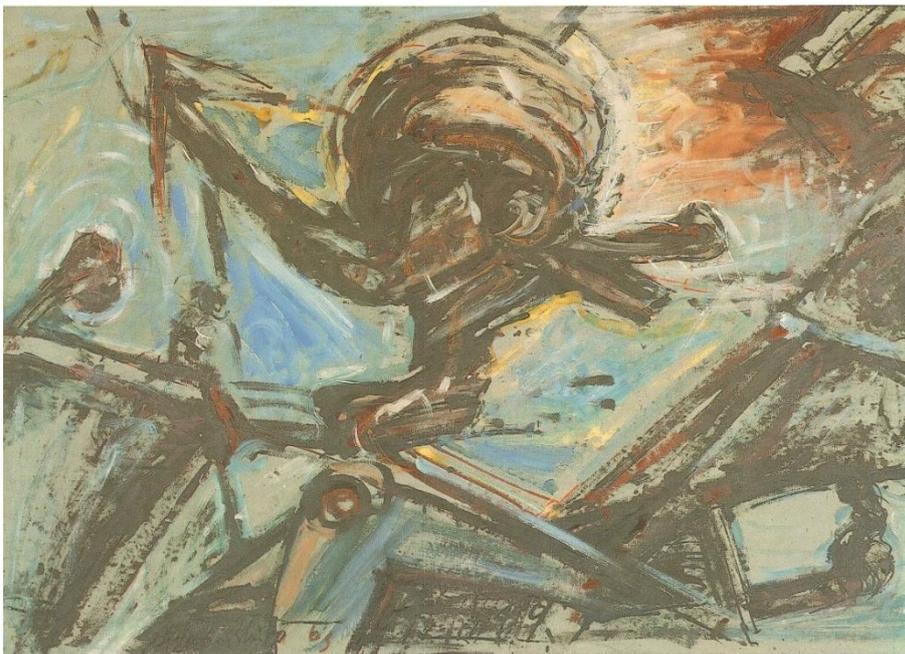


Figura 40 – Délfica, 1963
Óleo sobre tela 170 x 235 cm – Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.
Fonte: TANAKA, 1990. p. 62.

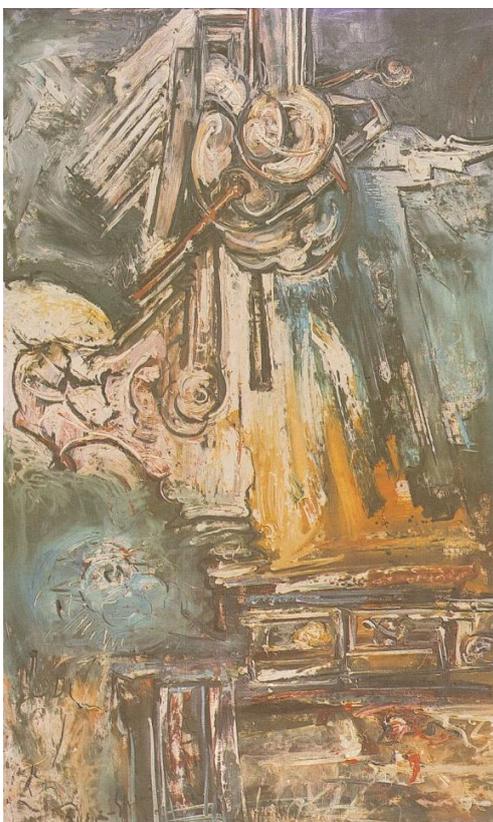


Figura 41 – Ameaça, 1965
Óleo sobre tela 192 x 121 cm – Coleção Particular.
Fonte: TANAKA, 1990. p. 72.

O gosto pela invenção vem desde criança, quando ainda desmontava relógios para entender seu funcionamento. Na fotografia a curiosidade aparece quando o artista usa lentes diferenciadas das tradicionais encontradas no mercado. Como ele mesmo revela em entrevista concedida para esta pesquisa sobre invenções fotográficas,

[...] Eu gosto de inventar minhas coisas, então tudo isso aqui é invenção minha, isso aqui é amortecedor diferencial do carro do Ford de 1930, 1940 que eu comprei na rua, depois são objetivas que eu inventei também. É objetiva. Macro objetiva [...] tem quatro componentes de quatro marcas de fotografia, aplicante mais conhecido na história da fotografia, tá reunido em uma máquina só.²³⁶

A interrupção, por um período na pintura, foi provocada pelas fortes cenas registradas por sua máquina aos ataques de estudantes e policiais que se revoltaram contra o governo francês. São imagens que “[...] há um minuto do mundo que passa, é preciso pintá-lo em sua realidade”²³⁷.

O instante de maio de 1968 estava tão próximo do seu atelier que o artista, ao ouvir o barulho de bombas e gás lacrimogêneo, sai às ruas e registra as primeiras cenas dos policiais e da população em rebelião, (Figuras 42 e 43). Como ele mesmo afirma na entrevista realizada para esta pesquisa:



Figura 42 – Maio de 1968 em Paris – Série de 36 fotografias
Dimensões variáveis – Coleção do artista.
Fonte: HERKENHOFF, 2008. p. 18.

²³⁶ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

²³⁷ Gasquet apud Merleau-Ponty, 2004, p. 133

[...] eu fui, você acredita que eu fui o primeiro que fez fotografia dessa faísca [...] Primeira carga, aqui não tem nenhum fotografo, eu que fiz fotografia e quando os guardas... começou botar luvas, eu disse: alguma coisa vai se passar. Ai eu [...] recuei um pouco que vai ter alguma coisa. E perfeito, cinco minutos depois, começou a carga na rua Saint Jacques.²³⁸



Figura 43 – Maio de 1968 em Paris – Série de 36 fotografias
Dimensões variáveis – Coleção do artista.
Fonte: HERKENHOFF, 2008. p. 182

As obras fotográficas de Flávio Shiró também revelam a junção da sua herança múltipla. Essa análise se dá por meio do conhecimento desses três mundos do artista, assim como afirma Cauquelin, que “[...] é certo que a vida não *explica* a obra, mas é certo também que elas se comunicam”.²³⁹

Em entrevista, Flavio-Shiró revela que uma imagem mostra um instante que jamais será registrado se não for através da fotografia. O Fotojornalismo nunca foi o seu interesse enquanto experimentos artísticos, mas diante das fotografias, na entrevista, ele particularmente revela que poderia ter escolhido uma foto para representar maio de 1968. A fotografia (Figura 44) mostra este instante fotográfico. A barra de ferro por um momento foi registrada não sendo segurada pelo homem, que está sozinho envolto por uma fumaça de gás lacrimogêneo. Sobre essa fotografia o artista diz:

²³⁸ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

²³⁹ CAUQUELIN, 2004, p.136.

[...] Esse aqui eu poderia ter botado uma só fotografia que caracteriza maio de 68. Essa fotografia, porque se você olha bem a pessoa não tá mais segurando, essa barra de ferro aqui pesa dezenas de quilos está na horizontal, suspenso. Suspenso, porque no momento ele tava gesticulando assim, no momento isso explodiu atrás, nas costas dele uma bomba lacrimogênea. Estourou, e com essa explosão ele largou e nesse instante que eu consegui fotografar, então esse aqui tá horizontal, solto [...] essa é a magia da fotografia, que imobilizou, porque se ele tivesse filmado isso não teria essa sensação, porque filme é imagem contínua, aqui não, eu parei aquele instante não é? E toda essa parada que ele perpetua no tempo é característica da fotografia. Essa é a arte da fotografia. Aquele instante que o Cartier-Bresson disse que é o momento decisivo é o momento que define.

240



Figura 44 – Maio de 1968 em Paris – Série de 36 fotografias
Dimensões variáveis – Coleção do artista.
Fonte: HERKENHOFF, 2008. p. 182.

As experiências fotográficas de Flavio-Shiró não acabaram na máquina analógica, afinal, a plurisensorialidade existente em suas pinturas e fotografias extrapolam todos os métodos pré-estabelecidos.

A era das máquinas digitais já fazem parte do repertório do artista, com seus 85 anos, mesmo não gostando de tirar fotos e apagá-las, ele diz sobre a importância da

²⁴⁰ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

praticidade da máquina digital. Seu laboratório fotográfico em Paris, ainda está sendo utilizado, para suas experiências, e paralelo a fotografia analógica, Flavio-Shiró vem experimentando a fotografia digital:

[...] agora ultimamente que tô me dedicando um pouco no foto digital tanto quanto eu conheço muito bem foto analógico. Lá eu conheço de olhos fechados tudo [...] laboratório todas as coisas todas as minhas máquinas são analógicas e [...] devo ser feliz de certa forma. Tenho [...] lá em Paris [...] um laboratório bem instalado [...] mas agora [...] enfim eu converti para negócio de botar em internet essas coisas que eu não sei [...] que eu não sei mas enfim. Mas o resultado de fotografar [...] ir apagando as coisas que não gostou, isso acho é uma coisa bastante prática não nego a praticidade.²⁴¹

Por não negar a praticidade, por se transformar e se adaptar aos novos tempos, Flavio-Shiró se mostra um artista incansável que sempre, independente da idade, do tempo ou de quaisquer circunstâncias está em plena forma de se modificar, variar e experimentar. Manter-se em atividade é a maior preocupação do artista, por isso sua produção ininterrupta na pintura e na fotografia, faz e fará parte de sua vida, afinal, as transformações e as mudanças são necessárias para estabelecimentos de novos paradigmas, revelando ser Flavio-Shiró um artista mutante e adaptável ao seu tempo, o aqui e agora.

²⁴¹ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

4 CALIGRAFIAS PERFORMÁTICAS

4.1 - Diálogos Performáticos entre a Tradição e o Moderno na obra de Flavio-Shiró.

“Toda a arte verdadeira não separa a técnica da expressão; a técnica corresponde ao que expressa a arte, e por isso não é algo artificial que se ‘aprende’ e é adaptado a uma expressão, mas está indissolivelmente ligada à mesma.”

Hélio Oiticica

(Escrito de Artistas, 2006, p. 83)

A caligrafia japonesa, de origem chinesa, chegou ao Japão no século VI e desde então, vem emanando, nos séculos XX e XXI, grande curiosidade aos hábitos e aos costumes ocidentais. Para os japoneses, o aprendizado da língua, praticamente se dá por toda a vida do estudante. Trata-se de uma escrita complexa e possui uma grande quantidade de ideogramas (podendo chegar a mais de 2.000 *kanji*), possuem dois outros alfabetos silábicos: o Hiragana e o Katakana, cada um deles com 46 letras. Para os japoneses, esse aprendizado deve perdurar, assim informa o site do consulado Geral do Japão em São Paulo,

[...] atualmente, são utilizados mais de 2.000 *kanji*, embora sejam utilizados muito mais na literatura tradicional, em nomes próprios e em assuntos específicos. Antes de terminar a escola primária, um estudante japonês domina em torno de 1.000 *kanji* e os outros 1.000 até o final do nível ginásial.²⁴²

O estudo da caligrafia japonesa influencia determinadas pinturas conhecidas como *Shodo*, técnica de pintura caligráfica que “[...] é a transformação dos caracteres da milenar escrita oriental em expressão artística”²⁴³, e o *Sumi-ê*, outra técnica em que o artista se utiliza da essencialidade de representação do objeto, aliado à caligrafia.

O *Shodo* como define a Revista Made in Japan,

[...] é a transformação dos caracteres da milenar escrita oriental em expressão artística. Essa arte da caligrafia japonesa atravessou mais de 1,5 mil anos de história para sobreviver em pleno século 21 graças à prática de

²⁴² Consulado Geral do Japão em São Paulo, Disponível em: <http://www.sp.br.emb-japan.go.jp/pt/info/lingua.htm>, acesso em: 13 de jan. 2012.

²⁴³ Revista Made in Japan. São Paulo, 2004. Disponível em: <http://madeinjapan.uol.com.br/2004/02/22/shodo/> Acesso em: 20 de jan. 2012.

centenas de milhares de pessoas no Japão e em outros países. As escolas japonesas mantêm o shodo como parte do currículo, e os concursos anuais promovidos pelo jornal Mainichi Shimbun incentivam a disseminação da arte entre praticantes de todas as idades. No Brasil, um seleto grupo de cerca de 500 pessoas pratica o shodo.²⁴⁴

No Brasil, com a imigração japonesa não poderia ser diferente. Há cem anos os costumes japoneses fazem parte de uma convivência como forma de manter as tradições. Por isso, tais tradições se repetem ao longo do tempo, e não importando o lugar.

No decorrer de sua trajetória artística, a pintura de Flavio-Shiró tem como característica o uso das pesquisas matéricas, porém, é na maneira de pintar que seu trabalho revela a essência da caligrafia japonesa, nas palavras do próprio pintor, ele organiza, “[...] instintivamente a composição com a tinta preta, necessidade ou preferência que talvez se explique pela minha origem japonesa”²⁴⁵.

O processo criativo de Flavio-Shiró é estabelecido entre técnicas e materiais sobre o linho esticado ao chão aliado a um mundo de descobertas através do universo da gestualidade, do movimento do corpo, dos territórios conhecidos 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”²⁴⁶. Embora, em alguns momentos, segue sua pintura ouvindo Beethoven dentre outros que fazem parte do seu universo musical.

Este mundo contemporâneo, revelado em forma de pintura, somente é compreendido para as poucas pessoas que tiveram/têm a oportunidade de conhecer o ambiente do seu espaço produtivo, ou seja, o *atelier*, seu mais íntimo território. 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. Flavio-Shiró revela, a esses poucos que podem entrar em seu espaço criativo, a sua maneira de pintar. O cavalete, recurso usado por muitos artistas é deixado de lado para que o tecido cubra as paredes ou piso e seu corpo

²⁴⁴ Revista Made in Japan. São Paulo, 2004. Disponível em: <http://madeinJapan.uol.com.br/2004/02/22/shodo/> Acesso em: 20 de jan. 2012)

²⁴⁵ Tanaka no MAM do Rio usa muito prêto. **Tribuna da imprensa**. Artes Plásticas. Rio de Janeiro, 15 de out. 1959.

²⁴⁶ TANAKA, 1990, p. 7.

possa, assim, participar da criação. Seu filho, Josué Tanaka, no livro Flavio-Shiró, 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.²⁴⁷

Neste espaço onde pinta, em seu *atelier* de Paris, podemos observar exatamente o que seu filho Josué Tanaka descreve na citação acima, as telas dispostas acima de sua cabeça, na imagem abaixo, (Figura 45) mostra o artista olhando sua obra sendo executada na horizontal, bem como outra obra na posição vertical. Essa imagem vem justamente registrar que Flavio-Shiró não tem preferência quanto à disposição do tecido para pintar. Seu gesto independente das posições são amplos e expressivos, ou seja, o ponto de convergência entre os pintores de ação do expressionismo abstrato e as pinturas de Flavio-Shiró demonstra sobre a importância do gesto:

[...] o gesto é de fundamental importância, interferindo até mesmo no formato das pinturas, que se tornam maiores na tentativa de captar o gesto mais amplo, a própria linguagem do corpo. [...] o tamanho da placa e o tamanho da pena de bambu possibilitam uma pintura gestual, que envolve não só a articulação da mão com o pulso, mas também a articulação do braço [...] a importância do corpo, do gesto, da feitura da imagem, na pintura de ação, coincide com a importância atribuída ao gesto e ao inconsciente no conceito Barthesiano de escritura.²⁴⁸

Sobre as visões de uma pintura feita na horizontal e outra na vertical, cada uma com suas peculiaridades demonstram que a decisão da posição da tela, cabe somente ao artista Flavio-Shiró. Por isso para ele, há uma curiosidade quanto à posição das obras, ou seja, o artista define que é

[...] curiosa, quanto a vertical você vê o transcorrer normal do resultado que você vai ter [...] Quer dizer, na vertical. Aqui geralmente é curioso, porque tem um efeito surpresa, que você realiza, tem uma visão diferente da coisa que nasce horizontal e quando se bota na vertical, tem, uma certa, revelação que você não observou quando tava de um lado, uma outra leitura... é uma outra visão até que interessante.²⁴⁹

²⁴⁷ TANAKA, 1990, p. 7.

²⁴⁸ VENEROSO, 2012, p. 180, 181, 183.

²⁴⁹ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

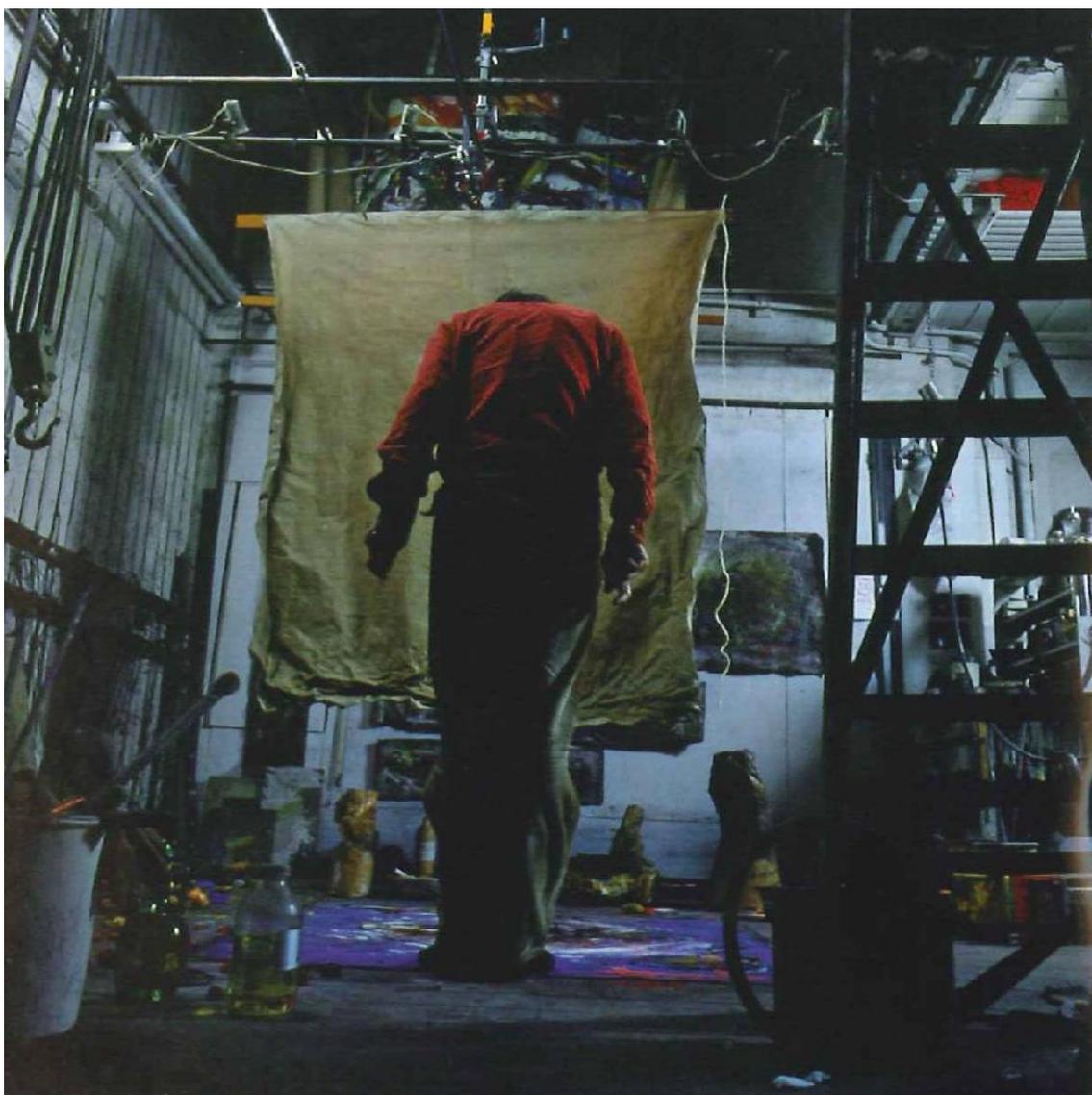


Figura 45 – Fotografia, Ateliê em Paris.
Fonte: ALMEIDA, 2008, p. 6.

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 a particularidade revelada pelos gestos orientais o transforma em um artista com uma expressividade dificilmente de ser analisada somente por um território, por um

ponto de vista, ou por um movimento artístico como muitos críticos tentaram enquadrá-lo. Por isso, concordando com Miguel de Almeida,

[...] sua visão é de um *outsider*, assim como sua obra: um homem com o pé em vários continentes (principalmente em seus anos de formação), diante de um mundo que se lhe mostrou conturbado (a imigração para o Brasil; a vida no interior do Pará, depois em São Paulo; o convívio com Kaminagai no Rio; o aprendizado na Paris do pós-guerra: é uma rica trajetória, aventureira inclusive, porém não é o resumo de um livro, mas de uma vida humana, real, não fictícia: ela envolve amores, solidões e descobertas; daí sua riqueza) e que resultou na construção de uma pintura sem paralelo na história brasileira.²⁵⁰

Nesta análise feita por Miguel de Almeida, percebe-se que 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.

Neste mundo percorrido pelo artista, a caligrafia se apresenta ora explícita, ou em muitos outros momentos implícita, buscando a abstração e revelando a particularidade de um artista com referências tão enraizadas. Por isso, no desenvolvimento da arte informal, que possui como característica as influências orientais, João J. Spinelli escreve que:

[...] a tradicional técnica de caligrafia japonesa aliada à transformação abstrata dos ideogramas começou com Kasaka Gaijin (1877-1953) que se consagra à pintura partindo dos caracteres da escrita japonesa, uma das origens do abstracionismo informal no Japão, que preponderou na pintura ocidental.

Na história da arte japonesa, a concepção artística sempre foi mais abstrata, sutil, implícita, do que realista: mais desenho do que pintura. Daí o rápido e decisivo engajamento dos artistas nipo-brasileiros ao abstracionismo. Manabu, Shiró, Toyota, Wakabayashi, Fukushima e, entre outros, Tomie Ohtake não apenas se filiaram à corrente abstrata, mas construíram uma obra significativa não só para a arte brasileira, pois a singularidade desta produção plástica, realizada no Brasil redimensionou a maneira de ver e de fazer arte abstrata, na segunda metade do século XX.

²⁵¹

Esta influência abstrata da arte oriental desencadeou na mudança de comportamento e atitudes de diversos artistas diante da pintura em meados do século XX, e no Brasil o “[...] tal contraste entre Oriente e Ocidente supera-se na arte

²⁵⁰ ALMEIDA, 2008, p. 10.

²⁵¹ SPINELLI, 2001, p. 40.

dos nipo-brasileiros”²⁵² assim, revela Maria Cecília França Lourenço, pois o ângulo de visão do oriental é diferenciado do ângulo de visão dos ocidentais.

Para a compreensão desse novo olhar de Flávio-Shiró sobre suas vivências, tomemos como referência a análise feita também, por Herbert Read na década de 1970 afirmando “[...] que, para se apreciarem essas obras de arte inteiramente, se torna necessária à 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”²⁵³.

Esta influência do Oriente no restante do mundo, principalmente pela caligrafia chinesa e japonesa no século XX, tornou a obra de alguns artistas, como Mark Tobey, Hans Hartung e Jackson Pollock difusora de uma arte caligráfica que estava apenas se iniciando no Ocidente. Reafirmando os pontos de convergências existentes nas obras dos artistas norte-americanos e europeus, Maria do Carmo de Freitas Veneroso define que:

[...] o Expressionismo Abstrato surge nos Estados Unidos, a partir de uma forte influência do Surrealismo de André Masson, que havia se transferido para lá, e também a partir da influência da escrita ideográfica oriental, através do pintor Mark Tobey, depois de uma viagem feita por ele ao Oriente com o objetivo de estudar a caligrafia oriental. A apreciação de artistas japoneses e chineses, que usam a caligrafia, surgiu, sem dúvida, como um resultado da descoberta de técnicas análogas por artistas modernos. Mas o impacto da arte oriental foi de tal ordem que gerou uma apreciação das qualidades abstratas em obras de arte, de um modo geral. Na China e no Japão, é atribuído um elevado valor estético à caligrafia. Podemos considerar o Expressionismo Abstrato como uma extensão e elaboração desse expressionismo caligráfico, nessa íntima relação com a arte oriental da caligrafia.²⁵⁴

Jackson Pollock, em *Untitled*, 1951, (Figura 46) e *Number 7* (Figura 47) e pode-se incluir também uma série dessas pinturas utilizando o *naquim* sobre papel, material por excelência usado pelos artistas japoneses para a prática do *shodo* e do *sumi-ê*, expõe o gesto caligráfico, e nos revela que possivelmente a referência oriental poderia fazer parte de sua pintura de ação, como revela Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

²⁵² LOURENÇO, Maria Cecília França. **São Paulo: visão dos nipo-brasileiros**. São Paulo: Museu Lasar Segall/IPHAN/MinC, 1998. p. 15.

²⁵³ READ, Herbert. **O sentido da arte**. São Paulo: IBRASA, 1978. p. 69,70.

²⁵⁴ VENEROSO, 2012. p. 179.

Toda a extensão do papel na pintura *Untitled* (1951) é preenchida por linhas e manchas em diversas direções. Percebe-se que a agilidade que Jackson Pollock tinha em suas pinturas sobre tela apresenta-se também nesta obra sobre papel. Há, em certa medida, uma relação com suas pinturas sobre tela, porém o tamanho desta obra é de uma dimensão bem menor do que de suas pinturas. É importante destacar também, que Pollock, assim como os outros artistas deste período também experimentavam materiais e técnicas diversas.



Figura 46 – *Untitled*, 1951.

Nanquim sobre papel. 41.9 x 52.1 cm - Coleção Clement Greenberg

Fonte: Disponível em: <http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/action_abstraction/jm-aa_08_06.htm> Acesso: 05 de março de 2013.

Na pintura *Number 7*, o artista também utiliza as linhas de maneira ágil, porém mais organizada. Aparecem linhas verticais e horizontais seguida dos pontos, revelados pelo *dripping*, característica encontrada também em suas pinturas sobre tecido. Há um figurativo que se pronuncia no lado direito da pintura, nos revelando uma figura

humana, característica esta, que, possivelmente, não foi feita em suas pinturas do período da *action painting*.



Figura 47 – *Number 7*, 1951.

Esmalte sobre tela. 56,5 x 66 cm – National Gallery of Art

Fonte: Disponível em: < <http://evelynej.unblog.fr/2008/11/01/jackson-pollock/> > Acesso: 06 de março de 2013.

No segundo capítulo desta pesquisa, buscamos um ponto de convergência na obra do artista Flavio-Shiró com Jackson Pollock, Antoni Tàpeis e outros, porém quando falamos das influências de Flavio-Shiró é importante destacarmos que as referências familiares da caligrafia oriental dele é um dos requisitos, entre tantos outros, para entendermos a gênese de suas formas, linhas, cores e gestos diante da pintura.

As suas pinturas das décadas de 1950 e 1960 apresentavam grande referência também à arte do *sumi-ê*. Essa técnica de pintura oriental pretende “[...] capturar a

essência de um objeto, pessoa, ou paisagem”²⁵⁵, por isso a cultura japonesa “[...] demonstra que o homem desenvolveu inúmeras formas de contemplar e a aprender com a natureza, retirando lições que se immortalizaram em poesia e pinturas”²⁵⁶. Assim, percebe-se que a concepção da arte japonesa sempre foi mais “[...] abstrata, sutil, implícita, do que realista: mais desenho do que pintura. Daí o rápido e decisivo engajamento dos artistas nipo-brasileiros ao abstracionismo”²⁵⁷.

Para a prática do *sumi-ê*, o artista não somente aprende a pintar, como também, é influenciado pela filosofia Zen-budista onde a contemplação é primordial para esse tipo de pintura e faz com que o artista expresse o que existe na sua essência de forma simples e única, pois é, a partir da simplicidade da alma do Zen, como define Suzuki que “[...] provém sua vitalidade, liberdade e originalidade”²⁵⁸.

Para o aprendizado do *Shodo*, pintura definida por ideogramas, exuberante na sua simplicidade/complexidade, rápida na sua execução e espontânea na sua inspiração, o artista propõe uma elegância ao gesto, procurando, por meio de muito treino, se comunicar por palavras ou símbolos. Percebe-se pela gestualidade, uma arte com presença marcante de traços rápidos e precisos, em que o artista “[...] materializa as emoções da alma. Vale destacar aqui, que o *Shodo* [...] praticado pelos japoneses desde a infância, requer concentração, treino e disciplina. O objetivo é fazer os traços mais perfeitos o possível, sem retoques”²⁵⁹. Para o uso desta técnica, o artista precisa ter concentração e precisão para as paradas do pincel sobre um papel artesanal; proporcionando, assim, a particularidade na pintura. Algumas vezes sutil, outras vezes nem tanto, percebe-se, nas obras de Flavio-Shiró, entre as linhas e as cores, aliadas à materialidade, uma simbiose de técnicas em perfeita harmonia.

Nas pinturas *Stèle I* e *Stèle II*, (Figuras 43 e 44), ambas de 1961, o artista utiliza um material bem diferente dos materiais usados pelos artistas japoneses. O nanquim é deixado de lado e a têmpera à ovo é experimentada pelo artista, porém mesmo usando um material diferente, ou seja, o que não é usado pelos artistas que

²⁵⁵ SAKURAI, Célia. **Os japoneses**. São Paulo: Contexto, 2007. p. 20.

²⁵⁶ Ibid., 2007, p. 20.

²⁵⁷ SPINELLI, João J. **Arte Nipo-brasileira. Momentos**. São Paulo: Takano, 2001. p. 40.

²⁵⁸ SUZUKI, Daisetsu Teitaro. **Introdução ao Zen-Budismo**. São Paulo: Editora Pensamento, 1992. p. 83.

²⁵⁹ Revista Made in Japan, 2010, p. 71.

praticam o *Shodo* ou o *sumiê*, Flavio-Shiró pinta com a mesma maestria e rigor de uma pintura que não requer retoques, com traços definidos. Embora não revele os ideogramas, os seus signos caligráficos aparecem juntamente com as cores, ou seja, “[...] o processo de desconstrução da escrita, utilizados pelos artistas contemporâneos”²⁶⁰ fazem parte do processo de construção nas pinturas de Flavio-Shiró.

Nessas pinturas, que são reveladas na particularidade do gesto, o artista, (dependendo do que pretende comunicar) transforma o gesto e explora o corpo até o seu esgotamento. Em *Fenomenologia da percepção*, (2006) Merleau-Ponty faz uma análise do gesto e do corpo e nos informa que “[...] depois da comunicação muda do gesto: é pela mesma potência que o corpo se abre a uma conduta nova e faz com que testemunhos exteriores a compreendam.”²⁶¹

A escritura ilegível, característica permanente nas pinturas de Flavio-Shiró, não separa a escritura da pintura, como revela Roland Barthes, “[...] ambas são feitas do mesmo tecido”²⁶². Mas o que é essa escritura ilegível?

[...] nada mais é *aquilo que se perdeu*: escrever, perder, reescrever, aproximar o significante, transformá-lo em gigante, em presença monstruosa, diminuir o significado até o imperceptível, desequilibrar a mensagem, guardar, da memória, sua forma e não seu conteúdo, alcançar o impenetrável *definitivo*, em uma palavra, gravar toda a escrita, toda arte em *palimpsesto*, e que esse palimpsesto seja inesgotável, o que foi escrito voltando sem cessar sobre o que se escreve para torná-lo superlegível – isto é *ilegível*.²⁶³

O uso experimental de materiais (aliado à escrita usada por Flavio-Shiró) está presente na maioria de suas pinturas revelando a liberdade que o artista tem em não se prender as técnicas orientais, em que somente o nanquim é utilizado. Afinal, a arte da segunda metade do século XX, assim como a de Flavio-Shiró, como diz Veneroso,

[...] tem se encaminhado em direção a um questionamento dos seus conceitos básicos. Buscando novos parâmetros, os artistas experimentam

²⁶⁰ VENEROSO. Maria do Carmo de Freitas. Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. Belo Horizonte: C/Arte, 2012. p. 43.

²⁶¹ MERLEAU-PONTY, 2006. p. 262.

²⁶² BARTHES, 1990, p. 201.

²⁶³ *Ibid.*, 1990, p. 201.

diferentes tendências no sentido de estender o campo das artes para além da pura visualidade”²⁶⁴



Figura 48 – Stèle I, 1961.
Têmpera à ovo 65 x 50 cm – Coleção do artista.
Fonte: HERKENHOFF, 2008. p. 96.

²⁶⁴ Ibid., 2012, p. 103.

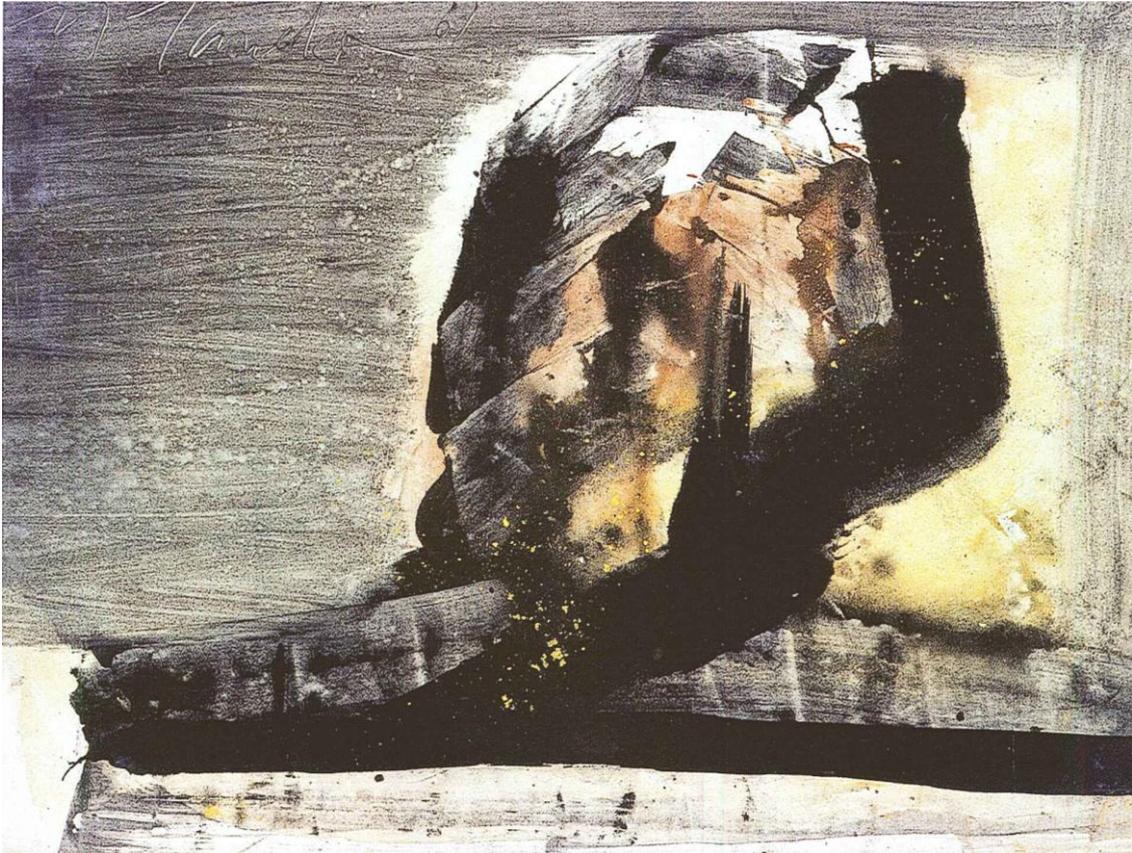


Figura 49 – Stèle II, 1961.
Têmpera à ovo 50 x 65 cm – Coleção do artista.
Fonte: HERKENHOFF, 2008. p. 96.

[...] tem se encaminhado em direção a um questionamento dos seus conceitos básicos. Buscando novos parâmetros, os artistas experimentam diferentes tendências no sentido de estender o campo das artes para além da pura visualidade”²⁶⁵

A desconstrução da escrita ou escrituras ilegíveis em suas pinturas dialoga com artistas, como Robert Motherwell, Hans Hartung, Pierre Soulages entre outros, que tentaram por meio dos gestos caligráficos, uma identidade própria, como explica Maria do Carmo de Freitas Veneroso, em seu livro *Caligrafias e escrituras*, que, [...] a feitura ou caligrafia do artista se constitui numa pista essencial para sua identidade e qualidade, utilizando símbolos tão automáticos e expressivos quanto sua assinatura.²⁶⁶

²⁶⁵ Ibid., 2012, p. 103.

²⁶⁶ Ibid., 2012. p. 179

Na produção pictórica em que a “[...] escritura é parte construtiva da obra”²⁶⁷, o artista Flavio-Shiró, de maneira performática, usa o suporte na horizontal ou, até mesmo, na vertical, e dependendo da intencionalidade e da matéria que utiliza, transforma, de acordo com Paulo Herkenhoff, “[...] pincelada como gesto vigoroso. [...] A pintura de Flavio-Shiró apresentava o mais absoluto vigor da pincelada como carga material trabalhada por um corpo vibrátil”²⁶⁸. Suas referências sobre a maneira de pintar vêm de uma prática já existente na pintura oriental, ou seja, a “[...] pintura oriental nunca se produziu vertical, sempre foi na horizontal”²⁶⁹.

Assim como o artista, que pratica o *Shodo* e o *sumi-ê*, percebe-se que há energia física e corporal que formam, a cada pincelada, desenhos e ideogramas que expressam a essência da escrita. Escrita essa descrita por Roland Barthes como

[...] o resultado material de um gesto físico que consiste em traçar, regularmente, signos, seja usando a mão, seja (actualmente) de forma mecânica; é, a seguir, um tipo de comunicação, visual, silencioso e estável, é ainda um conjunto de valores complexos que afectam o conteúdo e a forma estética daquilo que foi escrito, situando-se assim, perto do “Estilo”; é também, de uma forma mais específica, o depósito de uma revelação religiosa; é, finalmente (sentido recente e mal conhecido ainda) uma prática significativa de enunciação,²⁷⁰ através da qual o sujeito se coloca na língua de uma forma específica.

Para os artistas japoneses ou nipo-brasileiros, a escrita do *shodo* faz parte de suas vidas, afinal, os ideogramas fazem parte do próprio nome dos artistas, “[...] pinta-se com o mesmo gesto com que se escreve o diagrama do próprio nome. Fala-se com sotaque, pinta-se com um sotaque japonês”²⁷¹, devido a isso não há possibilidade de esses artistas deixarem de emitir gestos caligráficos em suas pinturas. Sobre a escrita chinesa e japonesa, Maria do Carmo de Freitas Veneroso explica que,

[...] essas diferentes formas de escrita têm em comum o fato de terem mantido, mais do que qualquer outra, estreitos vínculos com a arte. Assim, o ideograma é letra, mas é também desenho, e é por isso que exerceu tanto fascínio sobre diferentes artistas que se apropriaram da gestualidade dessa forma de escrita em seus trabalhos.²⁷²

²⁶⁷ Ibid., 2012, p. 31.

²⁶⁸ HERKENHOFF, Paulo. **Flavio Shiró: pintor de três mundos: 65 anos de trajetória/curadoria e organização** Paulo Herkenhoff. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008. p. 20.

²⁶⁹ SHIRÓ, Flavio. Entrevista com Flavio-Shiró. 2011. Entrevista concedida a Claudia Stringari Piassi, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

²⁷⁰ BARTHES, apud VENEROSO, 2012, p. 41.

²⁷¹ HERKENHOFF, Paulo. **Laços do Olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009. p.105.

²⁷² VENEROSO, 2012. p. 30.

A horizontalidade é característica da pintura oriental, e, para o artista Flavio-Shiró, a visão horizontal é uma revelação um tanto quanto interessante “[...] um efeito surpresa, que você realiza, tem uma visão diferente da coisa que nasce horizontal”²⁷³. Esta maneira de pintar exige do artista concentração, aliada a uma energia física e mental, porém é seu corpo vibrátil que entra em ação. Por isso, analisando o corpo a partir das definições de Merleau-Ponty, observa-se que

[...] é evidentemente na ação que a espacialidade do corpo se realiza, e a análise do movimento próprio deve levar-nos a compreendê-la melhor. Considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como ele habita o espaço (e também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original, que se esvai na banalidade das situações adquiridas.²⁷⁴

As linhas nas obras de Flavio-Shiró são formadas a partir de gestos em uma posição não tão habitual para um artista, ou seja, agachando-se sobre a obra, ele se entrega à pintura, no espaço silencioso do seu atelier. Sua destreza na formação de linhas firmes e ágeis revela, mesmo que não haja a formação dos ideogramas, reminiscências de um passado que se faz presente em sua vida, e assim, sua pintura “[...] sempre foi uma administração do gesto (mais do que da mera pincelada)”²⁷⁵. Esse mesmo gesto de caráter performático que o artista imprime sobre o tecido no ambiente fechado do seu atelier vem justamente dialogar com a tradição da prática do *shodo* e do *sumi-ê* nas suas devidas proporções, pois os “[...] valores plásticos, o caráter simbólico dos traços, o tempo, a noção de precisão são prezados pelo artista Flavio-Shiró”²⁷⁶.

O corpo como parte da pintura é objeto de discussão desde a segunda metade do século XX, porém na arte milenar japonesa, ele já está incorporado aos costumes e passa a fazer parte da pintura. O corpo é uma extensão do gesto e vice-versa. O corpo revela para o outro aquilo que percebemos das coisas, ou seja, Merleau-Ponty explica que:

[...] é por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo “coisas”. Assim “compreendido”, o sentido do gesto não está

²⁷³ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

²⁷⁴ MERLEAU-PONTY, 2006. p. 149.

²⁷⁵ Ibid., 2008, p. 21.

²⁷⁶ HERKENHOFF, 2009, p. 113.

atrás dele, ele se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha e que por minha conta eu retomo, ele se expõe no próprio gesto.²⁷⁷

O vídeo que apresenta o seu *site*, www.flavioshiro.com, (Figura 50) mostra o artista transitando dentro da própria obra, seu corpo ágil, munido de um pincel, explora, através da disciplina e da concentração, elementos que sugerem uma caligrafia sobre o tecido, ou seja, Flavio-Shiró reflete exatamente os dizeres de Mário Pedrosa, em análise acerca da arte oriental intitulado, “*Da caligrafia ao plástico*”, (2007) que se enquadra dentro de “[...] toda uma escola japonesa moderna de pintores que já abstraíram da caligrafia tradicional o seu conteúdo literal linguístico”²⁷⁸. Um gesto se liga a outro com destreza de um artista que pratica, de maneira simbólica, as técnicas da caligrafia extrapolando sobre o tradicional caligráfico as reminiscências familiares. Como também Paul Klee, que “[...] se apropria de diferentes formas de escrita em seu trabalho, circulando entre dois textos: o seu próprio texto (sua pintura, seu gesto suas práticas) e os outros textos, estabelecendo um trabalho intertextual”.²⁷⁹

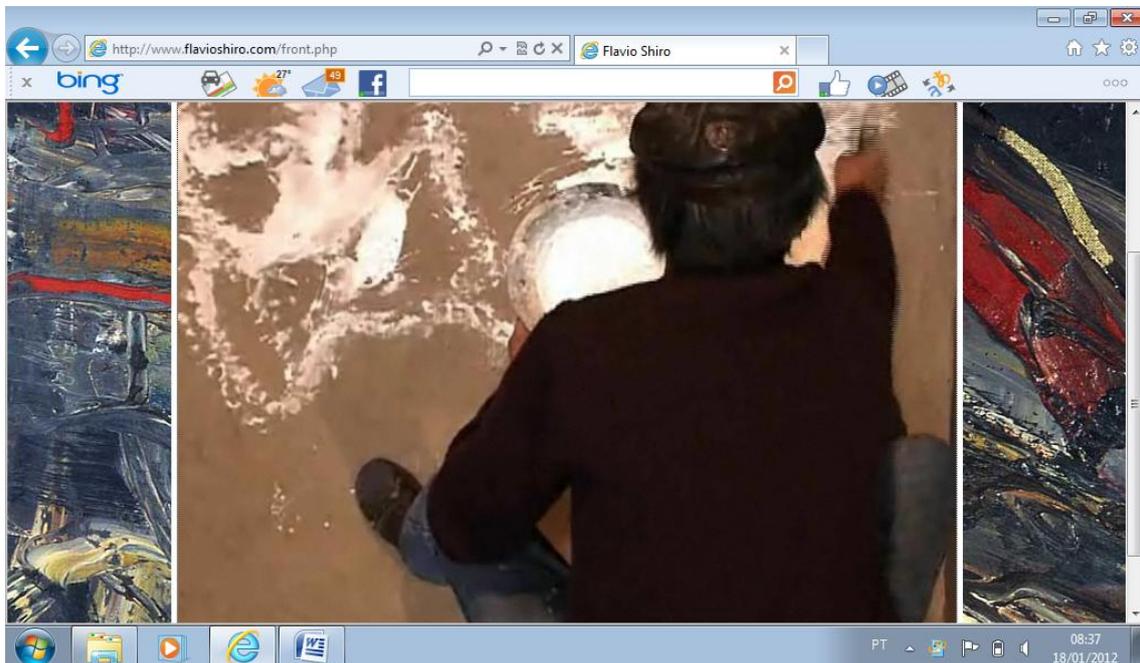


Figura 50 – Site Flavio-Shiró
Fonte: www.flavioshiro.com (2011)

²⁷⁷ MERLEAU-PONTY, 2006. p. 253.

²⁷⁸ PEDROSA, Mário. **Modernidade cá e lá**. In.: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia. (Orgs). *Textos Escolhidos IV*. São Paulo: EDUSP, 2000. p. 307.

²⁷⁹ VENEROSO, 2012, p. 30.

Na arte do século XX, principalmente dos artistas inseridos no abstracionismo, como informa Maria do Carmo Veneroso, há um diálogo entre a palavra e a imagem:

[...] esse diálogo que a arte do século XX estabelece com a escrita, ao mesmo tempo que a escrita dialoga com a visualidade, reata, de certa maneira, antigos vínculos existentes entre a palavra e a imagem, entre o traço do desenho e o traço da escrita, revelando que a escrita não é apenas um meio de transcrição da fala, mas uma realidade dupla, dotada de uma parte visual. É nesse lugar limítrofe, nessa margem em que a escrita e as artes plásticas confluem, que se encontra um espaço privilegiado para se pensar as relações entre imagem e palavra. Trata-se, portanto, de um olhar a partir das bordas, dos momentos de cruzamento em que uma arte apreende, com a outra, recursos e formas de estruturação, momentos em que imagem busca a letra e a letra busca a imagem. Esse cruzamento entre a arte e a escrita se dá, portanto, no século XX, através da apropriação de elementos textuais pela produção plástica, e também por meio da apropriação de elementos plásticos pela produção textual.²⁸⁰

Neste vídeo, percebe-se um caráter performático e uma busca pela escrita e pela imagem destacando uma maneira performática de pintar, porém, a *performance* definida por Renato Cohen, “[...] passa pela chamada *Body art*, em que o artista é sujeito e objeto de sua arte [...]” ou seja, o artista age como *performer*”²⁸¹. No caso de Flavio-Shiró, contudo, a presença do público - que seria primordial para a concretização performática da obra - não existe, mas percebe-se que o artista absorve influências de um momento das artes no período das décadas de 1950, período este, em que a arte dava os seus primeiros passos no campo da *performance*. Assim,

[...] a partir dos anos 50 a atuação do artista plástico começou a se inscrever na obra pictórica fazendo com que os processos de criação fossem registrados na superfície da tela. Esta tendência de se valorizar o momento da criação era o prenúncio de uma mutação na arte contemporânea.²⁸²

A *performance*, tanto a nível de conceito quanto a nível de prática, “[...] advém de artistas plásticos e não de artistas oriundos do teatro”²⁸³. Mas há certo hibridismo, “[...] numa classificação topológica, que a *performance* se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade”²⁸⁴.

²⁸⁰ VENEROSO, 2012. p. 33.

²⁸¹ COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 30.

²⁸² COHEN, 2002, p. 15.

²⁸³ Ibid., 2002, p. 30.

²⁸⁴ Ibid., 2002, p. 30.

É neste momento, por meio dos “conhecimentos fragmentados”²⁸⁵ do artista Flavio-Shiró, declara em uma recente entrevista, que seu olhar diante do mundo se abre e se fecha para novas descobertas. Sempre em busca de um novo mundo, demonstrando, assim, a disposição do artista em vivenciar novos experimentos.

Fragmentando e justapondo as partes do diálogo entre o tradicional e o moderno na obra de Flavio-Shiró e estabelecendo discursos paralelos, percebe-se, no vídeo do Professor Sensei Wakamatsu (Figura 51), o uso da técnica do *shodo* como apresentação da caligrafia oriental, em que o corpo com a escrita trabalha em perfeita sintonia. Assim,

[...] assistir a uma demonstração de caligrafia japonesa, hoje cada vez mais comum nos eventos de divulgação da cultura nipônica no Brasil, permite um olhar mais apurado na relação do corpo com a escrita. O corpo avança, retrocede, mergulha; os joelhos semi-dobrados ou dobrados são suporte para os diferentes ritmos e estilos de escrita. Às vezes, o corpo quase se suspende no ar – os pés se alternam como passos de dança e de um ritual.²⁸⁶



Figura 51 – Sensei Wakamatsu, São Paulo (2006)

Fonte: http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=_IUsgW2qldI (2012)

²⁸⁵ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

²⁸⁶ Caligrafia Japonesa. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://caligrafiajaponesa.wordpress.com/> Acesso em: 23 de jan. 2012.

Pode-se notar ainda que há certa semelhança com relação à posição dos artistas, porém Flavio-Shiró se enquadra em uma abstração caligráfica que se apresenta por meio de uma técnica mais específica conhecida como *Zen-ei-sho*, tipo de pintura com ideogramas praticamente ilegíveis, em que suas formas, totalmente abstratas, nada

[...] lembram o caracter original. Compartilham, no entanto, os mesmos materiais, a preocupação com a linha caligráfica e a reverência aos clássicos para aperfeiçoamento e treinamento. Mas os calígrafos de sho, embora reverenciem os clássicos, não se limitam apenas a eles, expandindo as possibilidades de criação artística da escrita. No Brasil encontramos exemplos dessas duas correntes, e, em exposições de caligrafia, como a que é promovida anualmente pela Associação Shodô do Brasil, e que conta com a participação de outros grupos, isso fica evidente: trabalhos clássicos de caligrafia dividem espaço com caracteres de extrema força expressiva, às vezes completamente ilegíveis, mesmo para um leitor fluente de japonês.²⁸⁷

Esta caligrafia ilegível vem demonstrar uma força expressiva que ultrapassa todos os ensinamentos dominados pela prática *Zen* composta pela assimetria, pelo acaso, pela síntese das linhas, pela simplicidade e pela naturalidade, ou seja,

[...] tudo que é suscetível ao princípio simétrico, é abandonado em favor de um equilíbrio e de uma correspondência rítmica que se dão aparentemente por acaso, mas que, em última instância, surgem de uma segurança e de uma clareza mutante”²⁸⁸.

Transitando por diversos lugares e adquirindo conhecimento de outras culturas Flavio-Shiró, na conexão/desconexão de ideias, dialoga com sua pintura justapondo conhecimentos adquiridos e fragmentados. O jogo em decifrar o conteúdo existente em suas pinturas abre caminhos para inesgotáveis questionamentos. Assim na tentativa de decompor, camada por camada, nas pinturas abstratas, o artista nos convida a decifrar a poética existente em suas obras.

Flavio-Shiró traz ao longo da sua trajetória artística um olhar de constantes mudanças e atualizações. Por ser um oriental que transita pelo mundo na casa dos seus octogenários anos e por ser um artista que demonstra uma característica bem observadora e atualizada diante do mundo, vem dialogar com Georges Didi-

²⁸⁷ Caligrafia Japonesa. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://caligrafiajaponesa.wordpress.com/> Acesso em: 23 de jan. 2012.

²⁸⁸ BRINKER, Helmut. **O Zen na arte da Pintura**. Tradução Alayde Mutzenbecher. São Paulo: Editora Pensamento, 1993. p. 136.

Huberman sobre a importância do despertar, observar, olhar o mundo, e abrir os olhos. Porque abrir os olhos?

[...] abrir os olhos? É um ato de despertar para as coisas. Nós descobrimos, nos aproximamos, observamos.
Mas é uma tarefa infinita: parece que há sempre, bem atrás ou bem ao lado da coisa vista, alguma outra coisa a observar, que nos faria melhor compreender. Não podemos olhar algo sem ver o que há em volta desse algo.²⁸⁹

O movimento da criação, para o artista, traz à obra momentos em que “[...] reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tensivo”²⁹⁰. Seus gestos e seu corpo como partícipes 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.

Buscando o desenvolvimento pessoal a pintura torna-se amadurecida pela expressividade que o artista impõe de maneira violenta/apaziguadora sobre a tela e 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”²⁹¹, assim definido pelo crítico francês Gerald Gassiot-Talabot em uma exposição que o artista apresentou no MAM Rio em 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 do emprego de linhas sem limites, inseridas 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”²⁹². Dessa maneira, países extremos fundem-se em obras que revelam a sensibilidade do artista, que, por sua vez, cria uma simbiose entre continentes onde tudo se integra e onde verdades através de linhas, manchas e cores dispostas abstratamente sobre o tecido são paulatinamente, reveladas.

²⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 127

²⁹⁰ SALLES, 1998, p. 28.

²⁹¹ Flávio Shiró no MAM. *Jornal do Brasil*. **Estado da Guanabara**. 12 de ago. 1965.

²⁹² MORAIS, Frederico, apud HERKENHOFF, 2008. p. 29.

Este diálogo tradicional abordado na obra do pintor aqui estudado revela que na busca do realmente novo, o artista está cada vez mais mergulhado em suas tradições e busca, no passado ou não, expressões sobre a sua produção, definindo, assim, que

[...] a cada vez espera-se um tipo de arte tão diferente de todos os anteriores, e tão livre de normas da prática ou do gosto, que todo mundo, por informado ou desinformado que seja, pode ter algo a dizer a respeito.
293

O que se pode concluir, aqui é, que “[...] a cada vez essa expectativa é frustrada, quando a fase da arte modernista em questão finalmente toma seu lugar na continuidade inteligível do gosto e da tradição.”²⁹⁴

Este tradicionalismo nas pinturas de Flavio-Shiró influencia na construção de significados sobre conhecimentos fragmentados, porém, é por meio da sua atitude diante da pintura, intercalando as referências familiares e sua vivência que sua obra adquire destaque entre os críticos de arte. Assim o artista, Flavio-Shiró transita por diversos territórios com suas atitudes enraizadas, contudo, é através da sua percepção diante do mundo que seu comportamento reflete na sua atitude de pintar. Nas palavras de Merleau-Ponty, tudo que nos envolve reside no nosso corpo, ou seja, “[...] o problema do mundo, e, para começar, o do corpo próprio, consiste no fato de que *tudo reside ali*.”²⁹⁵

A inquietação de Flavio-Shiró com relação à vida e ao cotidiano, pelo fato dele ser um artista que nunca se preocupou em se especializar em um movimento ou técnica de pintura, é o que o alimenta durante seu percurso performático. Sua criatividade constante está, como ele mesmo diz, “[...] entre o cotidiano e a criação”, algo que sempre na visão dele “[...] alimenta a criatividade”²⁹⁶.

E, é exatamente alimentando essa criatividade e justapondo seus conhecimentos sobre diversos ângulos, que Flavio-Shiró é um artista “[...] irredutível, pois sempre

²⁹³ FERREIRA, Glória. **Clemente Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed, 2001, 2001, p. 108, 109.

²⁹⁴ FERREIRA, Glória, 2001, p. 108, 109.

²⁹⁵ MERLEAU-PONTY, 2006. P. 268.

²⁹⁶ Entrevista à autora, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

escapou de qualquer processo classificatório um grupo ou movimento. Por mais de seis décadas, manteve sua opção pelo moderno”²⁹⁷.

Essa classificação de “ser moderno” aliado à tradição mostra que Shiró é um artista consciente do seu tempo, embora sua construção ininterrupta na pintura revela-o como um artista contemporâneo, pois ele “[...] propunha não propriamente um “tempo universal”, mas temporalidade multicultural, resultante da convivência com a diversidade”²⁹⁸. Um artista do seu tempo ou, ainda, à frente do seu tempo possivelmente, afirma, a cada ação do pincel e a cada movimento do corpo, linhas contínuas/descontínuas carregadas de significantes e significados de que transportam para suas vivências a criatividade e a ousadia – sempre com o ideário de transpor para a tela mesclas de dualidades como passado e presente, tradição e moderno, corpo e alma em uma simbiose de caráter pessoal e irreduzível.

²⁹⁷ HERKENHOFF, 2008, p. 14.

²⁹⁸ HERKENHOFF, 2009, p. 14.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A arte de dominar a vida é a condição fundamental para qualquer expressão posterior. ... Não só dominar a vida na prática, mas configurá-la intimamente de modo tangível, atingindo assim, o ponto de maior desenvolvimento possível”.
(KLEE, 2001, p. 25)

A obra de Flavio-Shiró é constituída pela plurisensorialidade provocada pelos caminhos por onde ele percorreu e percorre na sua vida. Por isso este trabalho pretendeu mostrar que por todos os locais em que sua família viveu: Japão, Tomé-Açu, São Paulo e, posteriormente, Rio de Janeiro e Paris – lugares nos quais o artista seguiu a sua vida, sem a família, representaram momentos de grandes mudanças na sua pintura.

Paris, cidade em que o artista vive desde a década de 1960, foi apontada neste trabalho como um divisor na maneira de pintar do artista Flavio-Shiró. Neste momento, foi mostrado o quão sua obra atinge o máximo desta plurisensorialidade, ou seja, a mistura de diversos materiais, incluindo também toda a convivência com artistas brasileiros, nipo-brasileiros e as referências familiares que se fundem com a Escola de Paris, o abstracionismo informal, o contato com diversos artistas de várias nacionalidades e principalmente, toda a carga pictórica exposta pelos norte-americanos que, direta ou indiretamente, foram influenciados pela pintura gestual de Jackson Pollock e pela arte oriental caligráfica.

Este trabalho teve como uma de suas finalidades mostrar o quanto o artista Flavio-Shiró passou e passa ainda, usando materiais diversificados que aliado à gestualidade caligráfica, à movimentação corpórea e às suas vivências, incorporaram possíveis desdobramentos na sua pintura. Este atlas de vivências e experiências anacronicamente em um espaço de tempo relativamente curto (se é que poderíamos chamar esse tempo de anacrônico?) está vinculado à vida e à obra de artistas cujas obras foram utilizadas como elementos comparativos neste trabalho, como: Antoni Tàpies, Alberto Burri e, ainda à Jackson Pollock, que com sua maneira de pintar abriu uma discussão na presente dissertação sobre a

performance na pintura, estabelecendo pontos de convergências na sua maneira de pintar com o artista Flavio-Shiró.

A materialidade que se apresenta em suas obras parisienses é exposta nas bienais de arte brasileira estabelecendo vínculos tanto com artistas internacionais, quanto galerias de arte, museus e artistas brasileiros. O material permite mudanças, ele estende, recua, muda, transpõe o ideário na obra que quer se estabelecer como uma pintura sem forma. Mutável e sobreposto, o material na sua elasticidade produz manchas e texturas que vão diferenciar Flavio-Shiró de outros artistas europeus, o que o torna conhecido internacionalmente pela sua maestria em manipular diversos materiais.

Pela necessidade de expor o quanto o artista manipula a matéria, percebi, no decorrer do trabalho, que era imprescindível mostrar a relação existente entre a fotografia e sua pintura, ou seja, na fotografia além do artista manipular o negativo há uma mudança também nos equipamentos fotográficos. A linha caligráfica e a escritura ilegível presentes em suas pinturas apresentam-se em suas fotografias, algumas aqui analisadas, com gestos caligráficos semelhantes à sua pintura. Apresentam-se linhas circulares de maneira corriqueira revelando um artista que mesmo diante de novas técnicas, como a fotografia, que, para ele, é um estudo à parte na sua carreira de pintor, apresentam-se desenhos expressivos e sobrepostos em imagens do cotidiano.

A fotografia, quase-pintura, é um campo de análise que requer maiores detalhes e um estudo mais aprofundado, por isso, nesta pesquisa, buscou-se ressaltar a facilidade com que o artista manipulava a câmera e as alterações do negativo no laboratório, apresentando analogicamente a plurisensorialidade existente na pintura e na fotografia de Flavio-Shiró.

Após todas as observações feitas nas obras de Flavio-Shiró no período pretendido para este trabalho acadêmico, percebe-se que na relação da união de vivências, materialidade, corpo em movimento, gestos, expressões, manipulações de imagens, o artista, ao longo das décadas, sempre se manteve moderno e em atividade. Por isso, considerou-se importante refletir a respeito do fato de que as pinturas e as fotografias de Flavio-Shiró estão atravessando por processos de mudanças e

experimentações, afinal, o artista ainda pinta aos oitenta e quatro anos, descobrindo, nessa idade, novas maneiras de se expressar na manipulação da matéria, e além de tudo, se modernizando através das câmeras digitais. Cabe aqui a conclusão de que estudar as obras artísticas de Flavio-Shiró leva tempo, o que podemos considerar que este trabalho não finda com a presente pesquisa, pelo contrário, ele é apenas o início de uma junção de (possíveis e profícuos) estudos acerca de um artista que parece, a todo instante, disposto a recomeçar, a inovar, a transformar e, principalmente, a vivenciar a arte nas suas mais instigantes direções: arte sem limites, arte sem fronteiras.

REFERÊNCIAS

Livros

- 1 ALMEIDA, Miguel de. **Flavio Shiró** / Miguel de Almeida. São Paulo: Lazuli/Companhia Editora Nacional, 2008. (Coleção Arte de Bolso).
- 2 ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- 3 BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- 4 BARROS, Geraldo. **Fotoformas: Geraldo de Barros**. São Paulo: Cosac & Naif, 2006.
- 5 _____. **Sobras: Geraldo de Barros**. São Paulo: Cosac & Naif, 2006.
- 6 BARTHES, Roland. **A Câmara clara: notas sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- 7 _____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- 8 BASBAUM, Ricardo (ORG). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- 9 _____. **Além da pureza visual**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- 10 BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- 11 BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção**. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- 12 BERG, Evelyn et alii. **Iberê Camargo**. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas/Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1985.
- 13 BRASSAÏ. **Proust e a Fotografia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- 14 BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**. São Paulo: Martins fontes, 2009.
- 15 BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind. **L'informe – mode d'emploi**. Paris: éditions Di Centre POMPIDOU, 1996.
- 16 BRINKER, Helmut. **O Zen na arte da Pintura**. Tradução Alayde Mutzenbecher. São Paulo: Editora Pensamento, 1993.

- 17 BRITO, Ronaldo & VENÂNCIO FILHO, Paulo. **O moderno e o contemporâneo (O novo e o outro novo)**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980.
- 18 CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- 19 CHIPP, Herschel Browning. **Teoria da arte moderna**. São Paulo : Martins Fontes, 1996.
- 20 COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal; A vanguarda brasileira nos anos 50**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- 21 COELHO, Teixeira. **Coleção Itaú Cultural**. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.
- 22 COELHO, Teixeira. **Moderno e Pós-Moderno**. São Paulo: L&PM Editora, 1986.
- 23 COLNAGO, Atílio. **Tintas: materiais de arte/ Atílio Colnago, Joyce Brandão**. Vitória, Gráfica A1, 2003.
- 24 COTRIM, Cecília. FERREIRA, Glória. **Escritos de Artistas – Anos 60-70**. Rio de Janeiro : Editora Zahar, 2006.
- 25 COUTINHO, Wilson. **Flavio Shiró**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1990.
- 26 COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- 27 DAMISCH, Hubert. **Théorie Du nuage. Pour une histoire de La peinture**. Paris; Éditions seuil.
- 28 _____. **Fenêtre jaune cadmium, ou Le dessous de La peinture**. Paris: éditions Du Seuil, 1984.
- 29 DAVAL, Jean-Luc. **Histoire de La peinture abstrait**. Paris: Hazan, 1988.
- 30 DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- 31 DIDI-HUBERMAN, Georges. **“Coda: la Muse du Chiffonnier (Histoire et imagination)”**. In: _____. *Ninfa Moderna. Essai sur le drape tombé*. Paris: Gallimard, 2002.
- 32 ECO, Humberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- 33 FABRIS, Annateresa. **Arte & Política: Algumas possibilidades de leitura**. Annateresa Fabris (Org.) São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/Arte. 1998.

- 34 FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000
- 35 FERREIRA, Glória. GREENBERG, Clement, **Clemente Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed, 2001.
- 36 FERREIRA, Aurélio B. H. Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 1986.
- 37 FOLHA DE SÃO PAULO. **Japão**. São Paulo: Publifolha, 2000.
- 38 FREUD, S. **Obras completas, vol XIV**. Rio de Janeiro, Imago, 1969.
- 39 GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- 40 GOODING, Mel. **Arte Abstrata**. São Paulo : Cosac Naif, 2002.
- 41 GARCIA GARRIDO, Rogelio. **La pintura de caballete. Materiales y procedimientos** – 1ª Ed. – Buenos Aires : Jorge Baudino Ediciones, 2006.
- 42 HARRISON, Chales [et alii]. **Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX**. São Paulo: Cosac & naif, 1998.
- 43 HAYES, Colin. **Guia completa de pintura y dibujo: técnicas y materiales**. Madrid: H. Blume Ediciones, 1982.
- 44 HERKENHOFF, Paulo. **Flavio Shiró: pintor de três mundos: 65 anos de trajetória/curadoria e organização Paulo Herkenhoff**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008.
- 45 _____. **Pincelada, Pintura e método: projeções da década de 50**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.
- 46 _____. **Laços do Olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão/ Curadoria Paulo Herkenhoff** – São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.
- 47 KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- 48 KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- 49 LOURENÇO, Maria Cecília França. **São Paulo: visão dos nipo-brasileiros**. São Paulo: Museu Lasar Segall/IPHAN/MinC, 1998.
- 50 LUCIE-SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- 51 MANDEL, Ladislav. **Escritas, espelho do homem e das sociedades**. São Paulo: Rdições Rosari. 2006.
- 52 MARCONDES, Luiz Fernando. **Dicionário de Termos Artísticos**. Edições Pinakothek, Rio de Janeiro, 1998.
- 53 MEDEIROS, Maria Beatriz de, MONTEIRO, Marianna F. M. e MATSUMOTO, Roberta K. (Org). **Tempo e Performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.
- 54 MELIN, Regina. **Performance na artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- 55 MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- 56 _____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- 57 _____. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- 58 _____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- 59 PEDROSA, Mário. **Modernidade cá e lá**. In.: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília. (Orgs). **Textos Escolhidos IV**. São Paulo: EDUSP, 2000.
- 60 _____. **Acadêmicos e Modernos**. Textos escolhidos III. São Paulo: EDUSP, 2004.
- 61 _____. **Forma e percepção estética**: Textos escolhidos II. São Paulo: EDUSP, 1996.
- 62 _____. **Política das Artes**. In.: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília. (Orgs): São Paulo: EDUSP, 1995.
- 63 PENHA, João da. **O que é existencialismo**. São Paulo : Brasiliense, 2001.
- 64 READ, Herbert. **A educação pela arte**. Tradução Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- 65 _____. **O sentido da arte**. São Paulo: Ibrasa, 1978.
- 66 SACRAMENTO, Enock. **Fang :Sumiê**. São Paulo: Instituto Cultural Fang, 2006.
- 67 SAID, Edward W. **Orientalismo, O oriente como invenção do ocidente**. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.
- 68 SAKURAI, Célia. **Os japoneses**. São Paulo: Contexto, 2007.

- 69 SALLES, Fernando Moreira. **Habite-se**. São Paulo: Companhia da Letras, 2005.
- 70 SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo : FAPESP : Almanaque, 1998.
- 71 SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Lisboa: Dom Quixote, 1986.
- 72 SOURRIAU, Étienne. **Vocabulaire d'esthétique**. Paris: Quadrige, 1999.
- 73 SPINELLI, João J. **Arte Nipo-brasileira. Momentos**. São Paulo: Takano, 2001.
- 74 STANGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- 75 SUZUKI, Daisetsu Teitaro. **Introdução ao Zen-Budismo**. São Paulo: Editora Pensamento, 1992.
- 76 TANAKA, Josué. **Flavio-Shiró**. Ed. Salamandra , Rio de Janeiro 1990.
- 77 TUAN, Yi-fu. **Topofilia: Um estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente**. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1980.
- 78 UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. Biblioteca Central. Normalização de Referências : NBR 6023:2002 / Universidade Federal do Espírito Santo, Biblioteca Central. – Vitória, ES : A Biblioteca, 2006.
- 79 VALLIER, Dora. **A arte abstrata**. Lisboa: Edições 70, 1980.
- 80 VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.
- 81 YAGI, Koji. **A japanese touch for your home**. United States. Kodansha International : 1992.
- 82 ZANINI, Walter. **Arte no Brasil**. Condensação da coleção Arte no Brasil. Fascículos Abril S/A. São Paulo: Editora Vistor Civita, 1982, p. 230.

Artigos

- 1 A arte de Shiró, provocando a inspiração. **Jornal da Tarde**. 08 de out. de 1985.

- 2 Abril Cultural, 1978.
- 3 ALTERINO, Yolanda Simões. A pintura deveria falar por si mesma. **Lux Jornal**, A Tarde. Salvador. 02 de set. 1993.
- 4 BOUDAILLE, George. Tanaka impressionista. **Correio da Manhã**, 17 de outubro de 1959.
- 5 COUTINHO, Wilson. As tensas e dramáticas figuras de Flavio-Shiró. **Jornal do Brasil**, São Paulo, 24 de set. 1981.
- 6 COSTA, Antonio. Tanaka. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 22 de jan. 1957.
- 7 **Entrevista à LUX Jornal, A Tarde**, Salvador – BA – 02/09/1993.
- 8 Exposição Tanaka em Paris. **O Estado de São Paulo**. 25 de fev. de 1959.
- 9 Flávio-Shiró: A matéria pictórica feito som. **Folhetim**, São Paulo, 13 de out. 1985.
- 10 HONOR, Rosângela. Mostra 50 anos de carreira do pintor Flávio-Shiró. **O Estado de São Paulo**. 27 dez. 1993.
- 11 Informal Cinza. Artes plásticas. **O Estado de São Paulo**. Dez. de 1959.
- 12 LAUS, Harry. Flávio Shiró Tanaka Pauta Crescente. **Jornal do Brasil**. Estado da Guanabara. 09 de Ago.1963.
- 13 MARIA, Cleusa. Um pincel luminoso. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 de out. de 1989.
- 14 MARTINS, Alexandre. Shiró: um dos maiores pintores expressionistas brasileiros será homenageado no MAM com uma exposição que reúne pintura, desenho e uma nova técnica de gravura. **Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, 14 de out. de 1993.
- 15 MAURÍCIO, Jaime. Tanaka premiado em Paris. **Correio da Manhã**, Estado da Guanabara. Itinerário das artes Plásticas. 11 de Out.1961.
- 16 MAURICIO, Jaime. Itinerário das Artes Plásticas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 de set. de 1963.
- 17 MAURÍCIO, Jaime. Tanaka, lirismo, vitalidade e convulsão. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro. 09 de out. de 1959.

- 18 MAURÍCIO, Jaime. Itinerário das artes plásticas. **Flavio S. Tanaka, após 6 anos em Paris: Pintura sem mensagem, conteúdo – Só estilo.** Correio da Manhã, Rio de Janeiro. 9 de ago. de 1959.
- 19 MORAIS, Frederico. Shiró: dos muros de Paris à memória amazônica. **Revista Galeria.** No. 1, 1986.
- 20 PEDROSA, Vera. Flávio-Shiró, 50 anos de pintura. **Jornal do Brasil,** Rio de Janeiro, 17 de jan. 1994.
- 21 REIS, Paulo. Shiró. **Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro. 24 de Nov. 1993.
- 22 RITO, Lúcia. Duas escolas num só pincel, **O Estado de São Paulo, Domingo.** São Paulo. 21 de set. 1986. p. 34.
- 23 RONCERO, Francisco Diaz. **A Tribuna, Estado de São Paulo.** Pintor Brasileiro entre os laureados da Bienal de Paris. Out. 1961.
- 24 SILVA, Carlione. O polivalente Flavio Shiró na Estampa e na Saramenha. **GN ARTES.** Rio de Janeiro. Set. 1986.
- 25 Flávio, o Pintor Sem Etiqueta. **O Globo,** Rio de Janeiro, 5 de ago.1963
- 26 Tanaka no MAM do Rio usa muito prêto. **Tribuna da imprensa.** Artes Plásticas. Rio de Janeiro, 15 de out. 1959.
- 27 Flávio Shiró no MAM. **Jornal do Brasil. Estado da Guanabara.** 12 de ago. 1965.
- 28 Revista Made in Japan. **Shodô.** São Paulo: Editora JBC do Brasil, 2010.

Catálogos

- 1 ABSTRAÇÃO COMO LINGUAGEM. PERFIL DE UM ACERVO. Homenagem aos 450 anos da cidade de São Paulo e comemorativa dos 40 anos do Banco Real. São Paulo/Belo Horizonte. Edições Pinakothek. 2004.
- 2 CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL: TEMÁTICAS CONTEMPORÂNEAS / Organizadora: Glória Ferreira – Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- 3 CULTURA JAPONESA NA ARTE BRASILEIRA. Abraços na Arte: Brasil/Japão. Salvador : Palacete das Artes Rodin Bahia, 2009. Catálogo de Exposição.

- 4 SHIRÓ NA COLEÇÃO JOÃO SATTAMINI E OBRAS RECENTES. Museu de Arte contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro, 1998.
- 5 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.
- 6 MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro. Arte em Diálogo: Criação, produção, processo... Apres. Mônica F. Braunschweiger Xexéo. Org. Andréa Pedreira. Rio de Janeiro: 2008. V.6, 28 p.
- 7 NIPO-BRASILEIROS NO ACERVO DA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Curadoria: Ana Paula Nascimento. São Paulo, 2008.
- 8 SEMINÁRIOS INTERNACIONAIS MUSEU VALE. Sobre desejos e cidades / organização Ronaldo Barbosa e Fernando Pessoa. Vila Velha ES: Museu Vale; Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2012.
- 9 VIDA E ARTE DOS JAPONESES NO BRASIL. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubiand. São Paulo, 1988.

Teses e dissertações

- 1 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.
- 2 SARTÓRIO, Sílvia. **Um recorte nas técnicas artísticas: A colagem.** 2012. Trabalho final de conclusão de curso de artes visuais licenciatura - Universidade Federal do Espírito Santo . p. 15.

Referências em meios eletrônicos

- 1 Caligrafia Japonesa. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://caligrafiajaponesa.wordpress.com/> Acesso em: 23 de jan. 2012.
- 2 Consulado Geral do Japão em São Paulo, Disponível em: <http://www.sp.br.emb-japan.go.jp/pt/info/lingua.htm>, acesso em: 13 de jan. 2012.

- 3 Gladys Neves da Silva. Revista Vitruvius. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.102/98>, acesso em : 11 de jan. 2013.
- 4 Revista Made in Japan. São Paulo, 2004. Disponível em: <http://madeinjapan.uol.com.br/2004/02/22/shodo/> Acesso em: 20 de jan. 2012).
- 5 SHIRÓ, Flavio. Mensagem recebida por <beatricetanaka@gmail.com> 21 de nov. de 2011.

Entrevistas

- 1 SHIRÓ, Flavio. Entrevista com Flavio-Shiró. 2011. Entrevista concedida a Claudia Stringari Piassi, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

Audiovisual

- 2 Flavio-Shiró. Disponível em: < <http://www.flavioshiro.com/biografia.php>> acesso em 28 de dez. 2011.
- 3 DEMONSTRAÇÃO DE CALIGRAFIA JAPONESA. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=_IUsgW2qldI>. Acesso em 18 jan. 2012.
- 4 NAMUTH, Hans. Jackson Pollock by Hans Namuth. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOGo>>. Acesso em : 16 fev. 2013.

APÊNCICE

ENCONTRO COM FLAVIO-SHIRÓ

16 de Novembro de 2011

Galeria Gustavo Rebello – RJ

GRAVAÇÃO ENTREVISTA SHIRÓ 1

Shiró: Com é que...É um disquete?

Claudia: É, Na verdade, é um celular. Que tem um tempo para gravação

Shiró: Autonomia para quanto tempo? Autonomia para quanto tempo?

Claudia: Para esse momento uma hora, mas eu posso encerrar uma hora e gravar mais uma hora. Trouxe máquina fotográfica também para registrar esse momento (Risos) até porque o Sr. Vai para Paris e depois o Sr só vai voltar o ano que vem e a minha dissertação eu só vou entregar no final do ano, né? Então assim eu queria... até tenho que agradecer muito que o Sr me recebeu, né, devido aos contratemplos que o Sr. Realmente atravessou esse ano ... e ai ainda bem que ele me atendeu. Bom eu fiz assim algumas perguntas né...mais ou menos...

Shiró: Se a pergunta está escrita talvez eu pudesse responder...

Claudia: Por e-mail?

Shiró: Por escrita né, talvez? Não é não?

Claudia: O que o Sr. Preferir

Shiró: Dá tempo para mais reflexão... às vezes sabe, dá para você ficar menos reflexo de resposta. E mais lenta e às vezes você não tá respondendo o que queria.

Claudia: Então o que...

Shiró: Eu não sei?

Claudia: O que a gente pode fazer? De repente algumas perguntas elas estão mais diretas. A gente pode fazer algumas perguntas diretas e depois aquelas que exigem um pouco mais de reflexão. O Sr. Pode responder depois também não precisa ser necessariamente hoje. Eu posso mandar um e-mail?

Shiró: Você foi buscar reportagem

Claudia: O Sr. Não tem noção do que eu consegui de material do Sr. Eu estava falando para o Chico (Chico é o vendedor da galeria) que eu fui na Bienal de São Paulo, tem muita coisa do Sr. Lá. No próximo encontro eu me comprometo que eu vou trazer uma xerox de tudo para Beatrice poder guardar. No MAM também de São Paulo tem muita coisa, todo o acervo do MAM

Shiró: Eu sou péssimo... tem artistas que são tão bem organizados né ? Que qualquer virgulazinha...

Chico: São poucos os artista

Shiró: Não, mas eu conheço alguns que são verdadeiros maníacos de sabe.... conheço alguns que são impressionantes... mas eu sou muito besta viu... eu guardo tudo viu? Eu guardo tudo (Risos) Uma cesta de feira... (risos)

Claudia: Ai a Beatrice que organiza?

Shiró: Beatrice tem a tendência... não, ela perdeu a paciência comigo (Risos) Ela queria, ela queria organizar do começo, né? Pude fazer coisas... mas visto que eu não sou muito ... acabou deixando

Claudia: Ah!! Mas isso

Shiró: Ela colabora muito... nessa exposição da retrospectiva que eu fiz com a Tomie Ohtake ela trabalhou muito... eu não sei... mas eu sou tão preguiçoso que num... essas coisas assim... agora ultimamente que tô me dedicando um pouco no foto digital tanto quanto eu conheço muito bem foto... ah... analógico. Lá eu conheço de olhos fechados tudo... laboratório todas as coisas todas as minhas máquinas são analógicas e... devo ser feliz de certa forma né? E...porque acha dificuldade né...

Claudia: De filme?

Shiró: De filme e material cada vez mas difícil.

Claudia: Sim

Shiró: Então é ... mas ... eu fiz algumas experiências ... é... agora em Maceió com aparelho digital e deu fotos.. (Risos)

Claudia: Mas o Sr. Conseguiu trabalhar em cima das fotos digitais... é ...

Shiró: Lá que está ... lá que está o negócio...e quando eu fazia analógico eu fazia no laboratório, né. Eu tenho um...

Claudia: O Sr. Tem um laboratório em casa?

Shiró: Tenho ... lá em Paris eu tenho um laboratório bem instalado... mas agora... enfim eu converti para negócio de botar em internet essas coisas que eu não sei... que eu não sei mas enfim. Mas o resultado de fotografar... ir apagando as coisas que não gostou, isso acho é uma coisa bastante prática não nego a praticidade.

Claudia: a tecnologia

Shiró: Menos poluente, né? Essas coisas são para a gente...

Claudia: Com certeza...

Shiró: Né ? Mas é...imagem é ... outra qualidade né?...mais seca... tanto quanto eu aceito a imagem digital...fisicamente quando escuto som digital eu tenho uma espécie de ...de sabe de repulso né? Som digital. Porque eu escutei muito som, desde os meus quatorze anos, eu freqüentei o Teatro Municipal de São Paulo, né? Que foi realmente um lugar... extraordinário, sabe, por toda minha formação musical foi feito naquele lugar e eu estou acostumado com aquele som natural, né? Quando eu vejo caixa de som...música boa, a qualidade da música é outra né? Mas...me incomoda porque não resolveu certos acertos do som, sabe?

Claudia: Então o Sr. usa ainda até para ouvir as músicas no atelier para pintar o Sr ainda usa o sistema analógico?

Shiró: Sim, eu tenho

Claudia: As bolachas...

Shiró: Na época que eu comecei a escutar no Teatro Municipal, comecei a comprar discos por... como se ...na época acho não era nem vinil era disco com uma matéria diferente,né?

Claudia: Mais Grossa...

Shiró: É é grossa de 78 giros, 78 giros. Então... comecei exportando né?

Claudia: Então, mas ai eu trouxe as perguntas, se o Sr. quiser que a gente leia juntos e o Sr. vai falando... uma pergunta? É... o Sr. ainda produz os materiais para a pintura? Porque o Sr. chegou a produzir materiais de pintura, assim os giz pastéis.

Shiró: Ah, sim, pois é tinha um, bom sabe ...é... quando cheguei em Paris eu...fiz diversas experiências, cheguei lá (DEVIDO A DIFICULDADE COM O PORTUGUÊS, SHIRÓ NÃO CONSEGUI FALAR DE FORMA CLARA AS PALAVRAS, UMA PEQUENA PARTE, EU NÃO CONSEGUI COMPREENDER) ... e bom, apesar que eu já tinha um começo de todo pintor, quando eu vejo quadros que eu pintei antes de ir para Paris já eu acho que produzi coisas... algumas coisas consistentes, sabe? Mas assim mesmo quando cheguei lá, disseram não posso esquecer o que fiz, né vou aprender outras coisas inclusive... eu partici... é... pintei no Museu do Louvre algumas cópias, evidentemente os contemporâneos, naquela época os amigos disseram, mas é loucura!! (Risos)

Shiró: Mas é um curto período eu não vou ficar, ah...porque tem um amigo meu que entrou no mesmo tempo para fazer cópia e ficou dez anos, para copiar Ucello né? Mas ai eu disse: é um período de me deixar engolir...tem que tá com um pé para dentro mas um pé para fora... (RISOS) eu fiz três cópias, eu fiz três... o primeiro foi... naquela época era...ah...sabe a classificação dos primitivos italianos, não tá muito certo.... (NÃO CONSEGUI COMPREENDER AS PALAVRAS)... ultimamente mudaram para... Bulgarini, foi lá que eu comecei a aprender um pouco a técnica, consultando livros do Cennino Cennini ... a bíblia do conhecimento da técnica de pintura como chama? Me interessei porque eu acho que é importante... fundamental ter conhecimento do trabalho, foi assim que eu me empenhei mesmo. Eu depois, bom, no meio de toda esta aventura da pintura informal

Claudia: Como que foi esse período do informal, assim, em Paris na época, o Sr. chegou bem no momento da pintura informal.

Shiró: É... tinha o abstrato da escola de Paris, é um abstrato com gosto bastante... sabe, do gosto francês que... é do bom gosto né, enfim? E depois veio um tanto informal o crítico Julien Alvard, chamava, um excelente crítico, disse que o pai do informalismo é Gustave Moreau, sabe Gustave Moreau, de fato se quando vê algumas coisas dele, pode se atribuir de certa forma a eternidade, sobretudo de coisas que são inacabadas

NESTE MOMENTO ENTROU NA GALERIA DUAS PESSOAS, DISTRAINDO O ARTISTA PARA A ENTREVISTA. ELE PERGUNTA SE GOSTARIA QUE EU FOSSE A UM CAFÉ, DO LADO DA GALERIA. COMO ELE ESTAVA OLHANDO A FOLHA QUE EU TINHA FEITO PERGUNTAS PARA A ENTREVISTA, ELE COMEÇO A OLHÁ-LA E EU IMEDIATAMENTE COMECEI A FAZER AS PERGUNTAS QUE ESTAVAM ESCRITAS, DANDO CONTINUIDADE A ENTREVISTA.

Claudia: Teve uma época que teve uma exposição....Tinha um trabalho do Pollock para fazer um contraponto, o Sr. lembra dessa exposição? Porque? Como assim esse contraponto, esse trabalho estava junto...

Shiró: Tava... quer dizer... tinha uma sala, como que chamava aquele..."antagonism", acho que era.

Claudia: "Antagonism"

Shiró: "Antagonism" decorativo, quer dizer, não tava uns quadros meu e do Pollock, né, assim outros quadros também, mas se achava também na mesma sala.

Claudia: Porque no site do Sr. tem uma maneira de pintar que o Sr. caminha também, né, sobre a própria tela, e lembra muito a ação do Pollock também, o fato de andar, pintar sobre a tela... o Sr. já observou essa ?

Shiró: Quer dizer... não sei.... Não sei se tem a marca dos meus pés em cima da pintura porque não era a minha intenção de deixar, mas se acontecia, ficava, né? Mas em raros quadros você vê essa intenção de pisar, deixar marca. Eu me lembro que a pintura, a aventura da pintura abstrata... é... fez uma coisa interessante que a pintura oriental nunca se produziu vertical, sempre foi na horizontal.

Claudia: O sumiê né? É a prática na horizontal.

Shiró: 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? Movido pelo (Haraimasu? não compreendi algumas palavras) Jackson Pollock(Dificuldade na compreensão das palavras, percebe-se uma dificuldade do artista falar o português).

Claudia: O Sr. ainda produz os seus materiais?

Shiró: Quer dizer, então foi um período da década de 80, que quando eu voltei eu tinha deixado de certa forma a pintura da década de 60, que era a base de pintura à óleo, teve um período de uma certa crise, senti alguma coisa dentro de mim também, difícil da da ...estudantil, que houve naquele período, também, sabe? certo

tipo de reflexão que me atrapalhou de certa forma ou me fez pensar, sabe né? Excesso de pensamento às vezes corta os pés, né? sabe como é que é? Então fiquei algum tempo sem produzir mas que era mais pensar sobre ... e depois da volta da uma viagem que fizemos de Bali eu voltei com uma certa idéia, tem que nascer um retratos, grandes retratos com nova técnica, que era mais desenhada. Aquele período de 60 foi uma pintura gestual rápido, colorida e depois, nesse período então foi mais o desenho, que fazia no desenho, depois colorido, que representava... infelizmente não tão neste livro, chama o ...Pablo, né?

Claudia: Ah! Do Pablo, a pintura do Pablo Picasso, acho que tá sim, tá aqui neste livro...

Shiró: Ah!! Tá aqui!! Tá aqui!! (ELE PROCURAVA, ENQUANTO FALAVA, O LIVRO: FLAVIO-SHIRÓ QUE TINHA A PINTURA FEITA PARA O PABLO PICASSO. LIVRO DA EXPOSIÇÃO DO INSTITUTO TOMIE OHTAKE)

Claudia: Esse atelier aqui é aonde? O de Paris?

Shiró: Paris

Shiró: Ah! Pois estávamos falando na técnica? Tá vendo? (SHIRÓ MOSTRA A CAPA DO LIVRO EM QUE ELE ESTÁ PINTANDO)

Claudia: Então é o giz pastel...

Shiró: Os pastéis que são fabricados, foi fabricado por mim...

Claudia: o Sr. fabrica, faz eles até hoje?

Shiró: Não, Não, Não, hoje, hoje de novo, hoje de novo voltei para a pintura à óleo, as coisas vai variando assim... quando é ...tem uma certa longe, longevidade, digamos assim, às vezes tá com vontade de não ficar fazendo a melhor comida ... (NÃO COMPREENDI AS PALAVRAS), experimentar...

Claudia: Experimentar, né? mudar

Shiró: Não é nem mudar, é pegar os velhos amores...(RISOS) é um pouco isso, né? Que passa, então eu voltei, de certa forma, na pintura à óleo que oferece, evidentemente, certas vantagens, mas também tem certas... é... émas enfim...ah... um investimento da pintura à óleo que envelhece bem, não é... agora esse tipo de pintura é pintura pastel, à base d'água, à base d'água onde permite desenho e pintura simultânea, porque no caso da pintura à óleo é mais difícil, e botando cor e desenhando, usava o giz carvão, não pega, escorrega, enquanto aqui não, pode desenhando apagando, desenhando apagando, essa aqui são os pós que comprei. (SHIRÓ ESTÁ SEGURANDO O LIVRO COM A FOTO DELE NA CAPA. ESSA FOTO FOI TIRADA NO ATELIER ENQUANTO ELE PINTAVA)

Claudia: O pó xadrex, tipo pó xadrez? Esse daqui...

Shiró: Não ...É um pigmento...

Claudia: Um tipo de pigmento?

Shiró: É um pigmento especial para pintura, e... eu misturava com uma cola que vinha, espécie de cola, que vinha da Índia, acho? A Dragante, Dragante, dizem que usava para colar a dentadura...

Claudia: olha... (Risos)

Shiró: Fazia uma pasta com isso e botava na dentadura para não cair, e ...

Claudia: Era para fazer a moldeira? Tipo moldeira? Um material que faz a moldeira.

Shiró: Não Não. Era uma cola pra, no céu da boca, você bota assim, né? E dizem que usava isso como... bom eu usei para...

Claudia: Isso já era uma referência que o Sr. tinha com relação ao pai do Sr. que era dentista, né?

Shiró: Sim meu pai era dentista, é, também viu, certa vez que sua paixão era ser pintor, quer dizer eu aprendi muito observando meu pai, sabe os primeiros desenhos, isso no meio do mato, né? No Pará. Um conhecido pediu para ele desenhar, ampliar um pequeno retratinho, pequeno do pai e do avô, ai meu pai fez uma ampliação desse tamanho assim, com uma minúcia impressionante. E foi a primeira vez que vi, sabe, a imagem. Esse aqui foi um auto retrato que fiz, eu botei um aparelho no teto (ELE ESTÁ FALANDO NA FOTO DA CAPA DO LIVRO QUE MOSTRA ELE PINTANDO) no teto, sabe? Eu tinha visto oito segundos, para efetuar, tirar a escada, e fazer esse gestual (RISOS) quantos momentos que só saia a minha cabeça. Eu quase consegui duas ou três fotos muito bom. E essa aqui foi ...

Claudia: Então a grande maioria das pinturas do Sr. , o Sr. pinta sobre o piso, né?

Shiró: É essas pintura à óleo não, (ESTAVA REFERINDO-SE AS PINTURAS QUE ESTAVAM NA GALERIA GUSTAVO REBELLO).

Claudia: Já é cavalete.

Shiró: Já é cavalete, Pendurado. Às vezes acontece, não tem uma regra precisa. Se eu preciso fazer no chão, faço no chão, mas ultimamente, mais na vertical.

Claudia: Mas na década de 60 (1960)... já é mais....

Shiró: 60, 70 e 80 foi ...

Claudia: 60, 70 e 80 foi no chão, piso, horizontal mesmo.

Shiró: É, é uma curiosa, quanto a vertical você vê o transcorrer normal do resultado que você vai ter, né? Quer dizer, na vertical. Aqui geralmente é curioso, porque tem um efeito surpresa, que você realiza, tem uma visão diferente da coisa que nasce horizontal e quando se bota na vertical, tem, uma certa, revelação que você não observou quando tava de um lado, uma outra leitura... é uma outra visão até que interessante, sabe? É, aqui era outono então o jardim lá da casa tinha folhas caindo, sabe? (ELE CONTINUA FALANDO DA FOTO QUE ELE ESTÁ PINTANDO)

Claudia: O meu trabalho que eu estou fazendo do Sr., na dissertação, é sobre materialidade, sobre os materiais que o Sr. usa, né? Para pintar principalmente das décadas de 50 (1950) e 60 (1960) que é a minha pesquisa. E a maneira que o Sr.

pinta, né? Principalmente nessa época, como o Sr. pintava na década de 50 (1950) e 60 (1960). Que é bem direcionada para a pintura.

Shiró: Quer dizer, provavelmente da materi... é...ah... provavelmente esse período de 70 (1970) quando comecei inventar esse negócio de pastel ... período, mais, digamos, mais marcante, diremos que sai fora, um pouco ... da execução clássica ... da pintura... á 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 de 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?

Claudia: Para reiniciar uma outra obra.

Shiró: Porque essa, uma coisa que caracteriza esse período é o uso do pastel seco, não é? Misturado com têmpera, e muita vezes, acabando à óleo com uma leve é... camada transparente de pintura à óleo, para terminar, né?

Claudia: Para dar um acabamento, a proteção, proteger.

Shiró: Proteger, de certa forma, não é? Fazer um verniz colorido, digamos assim, não é? Isso que é ... provavelmente eu ... mais período interessante, porque esses períodos aqui são mais clássicos para o pintor, não é? ... suporte usar esse tipo de técnica, não é? Mas é... se a gente recua mais para os anos para traz, não é? Uma década ou duas, não é? Período de 50 (1950) lá vem o informal era um período que todos os pintores faziam a experiência, à vezes pode ser perigoso, porque era tudo permitido, botavam, é não é? É o informal em português, não era muitas vezes pintura aqui, muitas vezes era riscado, quer dizer, e o que contava era o melhor resultado, então era ... pouco preocupado com durabilidade. Porque é muito interessante que eu tinha justamente feito cópia no Louvre, porque os pintores daquela época, pintores clássicos, uma das primeiras preocupações eram sobre a durabilidade, não é? Pintura melhor conservado são pintura primitiva italiana, não é? pintura à têmpera, depois veio (ARTISTA QUE EU NÃO CONSEGUI IDENTIFICAR O NOME) e sobre a têmpera, ele trabalhava com classicos teóricos, não é? Então ... quer dizer, eu acho que ... você falou na materialidade, né? Pergunta, a base da sua pesquisa.

Claudia: Sim é materialidade e a forma como o Sr. pinta. Ah! Uma pergunta curiosa, todo o artista ele tem, muitas vezes um ajudante no atelier, antigamente né? Os artistas eles tinham seus ajudantes. O Sr. tem algum ajudante?

Shiró: Jamais! Sempre fui muito auto-suficiente, sabe como que é que é? Qualquer coisa tem o trabalho da casa

Claudia: A casa que o Sr. reformou em Paris, né?...

Shiró: É, reformei aqui também (CASA DO RIO DE JANEIRO) de certa forma sempre trabalhei com uma espécie de... se você quer manter forma física, você tem que ficar ativo, fazer outra coisa, ter capacidade de resolver, é ... coisas... como... sabe? Do cotidiano, né? Eu sempre gostei de me aventurar não somente ser

profissional da pintura, mas ter capacidade de ocupar outra coisa do cotidiano, sabe? Por isso sempre gosto de cozinhar, todo lugar que eu vou faço meu forno, meu cantinho, minha mulher tem cozinha clássica, mas eu quero ter meu, minha cozinha, a minha, tanto em Paris quanto aqui. Lá em Paris eu faço no chaminé, sabe? Aqui no Rio já tem um terraço então...

Claudia: Então vai usar a panela de barro?

Shiró: É? Inclusive uma palestra que eu fiz no Fundão, aqui no Rio. Depois da palestra, alguém perguntou. Shiró, você não poderia dar uns ensinamentos e coisas assim. Eu disse lá... Vamos comprando a panela... (RISOS) vou para cozinha. Eu acho uma coisa, quer dizer, hoje se fala muito mais da arte na cozinha, do que naquele período, né? Porque hoje naquele lance de dar receita de como faz isto, naquela época não... para o pintor de repente comprar a panela já era uma coisa assustadora (RISOS) mas ai eu acho que é isso eu acho esse equilíbrio entre o cotidiano e a criação, sabe? Sempre foi uma coisa para mim, sobretudo que alimentar, alimentar a criatividade... se você fica só especialista num negócio num certo momento você vai ficar no seco, sabe? Eu acho que o olhar para o cotidiano, por mais que se pareça banal, a própria natureza, né? Se no passado os pintores, mestres pintores inspirava... para a natureza, não foi? Sempre foi a natureza.

Claudia: Sim, sim sempre buscaram a natureza.

Shiró: Hoje em dia eu não sei se... esse olhar, é, pode ser que a mesma maneira admirar antiga, eu acho que esse olhar é que permite qualidade, sabe? Mais preocupante, hoje o pessoal fala ecologia, que esse mundo pode acabar. Quem que dizia naquela época que o mundo vai acabar? Eu não seria eterno? De preocupação que são as coisas... hoje quando você olha por quanto tempo ainda vai ver, é um olhar preocupante.

Claudia: Eu uma vez, eu li num livro do Herbert Read, que é um crítico, né? De arte, historiador de arte, que ele fala, Shiró, que na década de 70 (1970) é... a evolução da pintura sustentava a partir das referências orientais, ele vai afirmar que para se apreciarem essas obras de arte, isso falando da arte oriental, se tornam 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 pelo nosso ponto de vista. O Sr. assim por ter uma referência, né? Descendências oriental, referência familiar, o Sr. consegue perceber essa diferença desse olhar que o oriental tem sobre o mundo. O Sr. acha que tem uma diferença, o Sr. vivendo no Brasil a tantos anos, o Sr. viveu vinte anos aqui no Brasil, né? Já está a mais de vinte, trinta anos em Paris, o Sr. consegue perceber. O Sr. tem uma diferença no olhar, diante da vida... né... acho que...

Shiró: Eu nunca, quer dizer, eu sou realmente... complicado, porque se for buscar a minha árvore genealógica da minha família, vai até o século IX, sabe? Século IX, a família da minha mãe tem 4 metros de distância... tem ninja na família (RISOS) nessa linhagem, né? Tem mulher e tem o famoso escritora, chama Kenji Monogatari, grande escritora, mulher naquela época, não era bem visto mulher escrever ou pintar, mas ela era, deixou seu diário, digamos, secreto, deixou essa obra monumental.

Claudia: Kenji Monogatari?

Shiró: Kenji Monogatari... quais são os vinte grandes nomes que marcaram o século XX, cada século, sabe? Única mulher que entrou foi ela, única mulher, ela não fez nada mais do que, uma observação, muita luta passava naquele ambiente, digamos assim, época dos samurais... muito bem observado.

Claudia: Bom, aqui só para completar a pergunta: O Sr. percebe essa diferença no olhar entre o homem do oriente e o homem do ocidente? Com é o seu olhar diante do mundo? E da sua pintura? Difícil? (RISOS)

Shiró: É muito difícil, porque eu sou... eu digo sempre que eu nasci no Japão mas eu abri os olhos a minha memória nasceu no Pará. Eu nasci e a minha lembrança do Japão é fragmentada, sabe? Quando eu contei para o Paulo Herkenhoff que meu pai me carregava no ombro, assim, e que o barulho do pisar do meu pai sobre a neve, ficou gravado, sabe? Até ir para banho termal, sabe? E a perspectiva de criança que te olhando no chão assim, são coisas que, por exemplo, uma das lembranças que ficou, né? Aquele estalactite Aquele estalactite que caia na janela eu quebrava... meus irmãos, porque eu sou caçula, enquanto meus irmãos brincavam na neve, ficava olhando, tudo isso são, e depois então veio o embarque para o Brasil onde tem serpentina, a música tocando, e lá eu senti que tava acontecendo alguma coisa muito importante, alguma mutação forte... é ... mas no Pará, bastante grande eu me lembro em Tomé-Açu, que a memória começou a, sabe?

Claudia: Quando o Sr. começa realmente a gravar.

Shiró: A gravar. Por isso que sempre digo, a primeira impressão, quer dizer, o mata borrão, a primeira mancha que é aquela que determina, porque, não se pode voltar depois daquela mancha outras cores, não vai, é, a primeira é essa, a primeira impressão, quer vem da segundo, eu devo ter sentido uma mutação violenta não é? Culturalmente, e praticamente, tudo era diferente.

Claudia: Ainda mais Hokkaido, muito frio, né?

Shiró: E to! (É SIM EM JAPONÊS) é sobretudo, tudo, tudo, tudo climáticos, lugar mais frio do Japão Hokkaido, Hokkaido, não é? E tava alguns quilômetros do Equador, um calor danado, não é? Pois tinha malária... quase morri, são coisas que, sabe? E depois a natureza é por isso que escrever, como poderia guardar e tem que fazer uma pintura oriental se na minha infância eu tive esse tipo de revelação, então não podia fazer, sabe? Enquanto os...

Chico: Shiró, quer café? Água? (FOMOS INTERROMPIDOS PELO CHICO NOS OFERECENDO ÁGUA OU CAFÉ)

Shiró: Não, por enquanto tá bom, Você quer?

Claudia: Não, agora não, obrigada.

Shiró: Obrigado. Você compreendeu? Então... é isso, enquanto muitos japoneses que emigraram aqui, pelo mesmo período, não tiveram essa... o tipo de aventura, foram para estados mais avançados, São Paulo, já se instalaram dentro de uma grande colônia, lá tiveram uma certa, conservaram, puderam conservar, de certa forma, Tomie Ohtake, e tantos outros pintores, não tiveram a mesma aventura que haveria aqui, né? Então... ela conservou o estilo de arte bem oriental, sabe? E

kabayashi e tantos outros conservaram, porque o contexto era diferente. Eu, sabe, a infância que marca, é eu acho que... todo... galho da árvore que virou para cá, olha, já escolheu, né? Já escolheu a direção, ... talvez por um pouco isso, por isso que a minha pintura nunca teve essa propensão para lado mais decorativo, mais, sabe como é que é? Sempre teve esse lado visceral, essa violência, né?

Claudia: Tem até, no Estado de São Paulo, uma vez, saiu uma declaração que toda sua energia física e corporal está voltada para a pintura. O Sr. Faz essa revelação, em algum momento, né? O Sr. realmente usa essa energia, né?

Shiró: Aliás, o meu pai, ele quis servir, ele queria ser pintor, mas ele foi recusado matrícula, porque ele tinha... no período ele teve problema pulmonar, produzia alguma coisa assim, ligada ao pulmão, e foi recusado, apesar do talento que ele tinha, a tal ponto que, naquela época, no Japão, tinha essa exigência, para entrar na Escola de Belas Artes, tinha que ter uma saúde perfeita.

Claudia: Olha, eles faziam essa exigência?

Shiró: Então quando eu comecei a fazer pintura, ele era uma pessoa que preocupou muito, né? A saúde, provavelmente era o primeiro macrobiótico da América Latina, sempre comíamos arroz integral, sempre ele era muito original, sempre buscando... saúde, como dentista foi um dos primeiros a falar no... Flúor... uso do flúor naquela época... quer dizer ele era uma pessoa muito preocupada. Ele escrevia no jornal japonês contra o uso abusivo de colorantes nos bombons, que era um veneno, tinha, compreendeu?

Claudia: Ele já estava bem avançado, né?

Shiró: Por isso a colônia japonesa era considerado hoje ... porque ele vivia com medo que estava fora da...

Claudia: Da realidade dos que viviam ali.

Shiró: Só para você se situar, entender, quer dizer, minha mãe, mãe tocava Koto, Shamisen e tinha um clima já que pré-dispunha para seguir esse caminho, né? Eu aprendi muito mais, inclusive ele encorajava não entrar na escola de belas artes ou coisa parecida, eu não tinha meio, era operário, 14 anos, não era meio da escola de belas artes, ou coisa assim, mas ele achava também mais interessante esta outra vida, né?

Claudia: O Sr. concorda que o gesto e o corpo participam da pintura?

Shiró: Como?

Claudia: O Sr. concorda, que o gesto a mente e o corpo participam a todo momento da pintura? Os três estão juntos, o gesto a mente e o corpo. Que é essa energia visceral, que o Sr. coloca, né?

Shiró: Claro, a pintura num certo período botou muito em evidência a importância desse gestual, né? Tudo incorporava o gestual, violência, sabe? Tinha um grupo no Japão, tinha um grupo, chamava Gutai que, que levava ao paroxismo esse tipo de pensamento, pegava a vassoura né? Pegava e botava na tinta e lambuzava o gestual absolutamente nu, não é? Alucinado, mas enfim, toda a violência também né? Que leva, a uma certa fragilidade das coisas, né? Sabe? Foi uma experiência,

eu acho que, mas é... a importância, quer dizer, do uso da energia, modificação (MODIFICAÇÃO, EU ACHO FOI O QUE ELE QUIS DIZER) da execução, habilidade da coisa, né?

Claudia: O Paulo Herkenhoff, ele define que o Sr. é um paradigma, ele escreve exatamente assim: O Sr. “É um paradigma da validade da pintura no mundo contemporâneo”. Como o Sr. percebe essa contribuição para o mundo da pintura? Como que o Sr. percebe assim a contribuição, né? Como que o Sr. contribui para esse paradigma? Para essa pintura contemporânea?

Shiró: (RISOS) Eu estou tão no meio que às vezes nem do conta, nem me preocupei se eu sabe? Isso talvez eu depois da minha morte talvez a pessoa pode me situar melhor, mas eu não to preocupado, sabe? É, a pintura não é esporte, e termina só um segundo, superioridade um sobre o outro, não é? São coisas tão complexas, tão... o apreciador, o historiador da arte que dá, mas mesmo assim, quando você vê na história da pintura, eu já tava lendo tudo sobre Goya, tava vendo, por isso que me animei, era violeta mítico de Goya, não é? Era uma versão do Goya, e o Baudelaire já o admirava, os grandes pintores... essa coisas, eu acho que a pintura contemporânea, também vai acontecer, provavelmente, mais tarde. Esclarecimento sobre a arte. Eu tava vendo, andando na rua, uma curiosa projeção, desse tamanho assim, sobre Mário de Andrade, não sei o que? Ah! Não era Mário de Andrade, era um negócio assim “Meu amigo”... meu amigo, compreende assim, era uma maneira de paulista, em italiano sabe? Falar com Portinari, sabe? Era Mário de Andrade e travou com Portinari uma grande amizade, sabe? No princípio ele tava ligado com Segall, mas houve alguma coisa que... que descambou digamos, para Portinari e enfim toda essa correspondência que esclarece aquele período quem teve a razão? Quem teve razão? Não sei. (RISOS) Porque, eu acho gozado, por exemplo, tem dois retratos o Mário de Andrade feito, um por Lazar Segall, e o outro por Portinari, ele renega aquele retrato, quer era o retrato que Segall fez dele novo, gosta do retrato do Portinari, porque o retrato de Portinari acha ele não era um homem bonito, ele embelezou a vaidade, a vaidade do homem, gostou da apreciação da ordem pictural, mas por vaidade pessoal dele, ele sabe? Portinari fazia retrato quase acadêmico, não é? Enquanto que o Segall fez cara de, cara de cavalo, assim, do ponto de vista do retrato, ele era infinitamente mais pintura, não é?

Claudia: Bom, acho que até aí a gente falou, né? A respeito do antagonismo do Pollock. É, a natureza sempre fez parte da sua vida e da sua longa carreira artística, isso se deve a tradição herdada pela cultura oriental ou a influência por ter vivido próximo a floresta amazônica?

Shiró: São duas coisas, porque eu devo ter dito em alguma parte que o meu pai sempre fazia questão de preservar a língua japonesa, tanto que em casa a gente não podia falar português, dentro da casa, inclusive ele obrigava aos meninos a escrever uma forma de poesia chamada Waka.

Claudia: Haikai, né?

Shiró: Não é Haikai, é uma forma mais lírica digamos da poesia né? Haikai é mais síntese, mais impressionante, poder se exprimir com tantas poucas palavras, tudo, em sete cinco, sete cinco sete você tinha que exprimir muita coisa, agora o waka é mais lírico, sete cinco sete, sete sete tem acréscimo de mais sete sete, mas meu pai justamente era, então cada sábado, meu pai já falava isso bem antes, eu era o mais

rebelde, caçula, era o mais rebelde, pai como é que você pode exigir se eu não estou inspirado? Ele dizia: um bom poeta não fica esperando que a inspiração caia na cabeça, coisa assim né? Então quando a inspiração caia eu fazia diversas poesias, mas eu ia lançando um por um, né? (RISOS) ai começava, tá diminuindo agora, tem que começar tudo de novo, inclusive foi imprimido essa coletânea de poesia de waka da família japonesas no Brasil, foi, tem um pequeno livrinho em japonês.

Claudia: E o Sr. fala japonês?

Shiró: Falo. Escrever já perdi, mas consigo, com um pouco de treino, coisa assim, mas eu leio mais e falo relativamente bem. Leio, quando Imperador do Japão, estive aqui no Brasil, tive a oportunidade de falar com ele, e disse: o Sr. tem uma maneira de falar antigo.

Claudia: Antigo, formal né? Porque o japonês hoje tem a maneira formal e o informal

Shiró: A complexidade, da maneira de falar, pessoa mais jovem pessoas amigos ... falam uma linguagem, mas quando se fala com uma pessoa um pouco mais importante respeita a hierarquia que o japonês tem, você tem que falar em porção. É complicado.

Claudia: Quando eu estive lá, eu aprendi o formal, porque eles falavam que eu tinha um chefe na empresa né? Eu trabalhei na área de arquitetura e engenharia, então eles falavam que a gente tinha que aprender o formal para poder se comunicar bem com o chefe, que é justamente a hierarquia que o Sr. fala. E a gente acaba no dia a dia aprendendo um pouco o japonês informal.

Shiró: Você conseguiu incorporar alguma coisa?

Claudia: Aprendi “Sukoshi”. (UM POUCO)

Shiró: Interessante que o meu neto, que se formou em Princetown... nesse período que ele saiu, o japonês para você ver, ele sempre quer o melhor para, contratou ele para ser professor de inglês no Japão, inglês pensa que para gente grande, não, para criança pequena.

Claudia: Então o neto do Sr. hoje está morando no Japão

Shiró: Está morando em Okayama. E durante um ano está em contato com criança japonesa. Ele está achando mais... bonito sabe? Campanha sabe? Quer dizer, isso começar a educação, por isso, tem que se formar bons professores no começo, se virão, não tá bom, não pode dar boa árvore, árvore tem que ser cuidada, sabe? Por isso que eu... acabou?

GRAVAÇÃO ENTREVISTA SHIRÓ 2

Shiró: Eu desviar muito da sua pergunta?

Claudia: Não, não. Com certeza já estou gravando de novo

Shiró: Pode gravar de novo?

Claudia: Eu já gravei uma hora podemos gravar. O Sr. quer falar um pouco sobre as obras que estão aqui?

Shiró: Pois é, eu bom, eu expliquei que aqueles pequenos formatos, pintados em Paris, justamente em função, digamos deste espaço, né? Por isso que geralmente os jornalistas perguntam. Quantos quadros faz? Ai eu digo: 26. Mas pinta 26 quadros? Porque pessoas estão habituados, (RISOS) a grande formato hoje em dia, todo mundo pinta maior, maior que o outro. 26? Como 26? 26.

Claudia: O Sr. tem alguma prática, algum hábito de pintar num determinado horário, o Sr. vai para o atelier e vai pintando como o pai do Sr. falava, tem que sentar e produzindo para que saia alguma coisa, vamos dizer assim.

Shiró: Sim é verdade que evidentemente com a idade você sai menos, então você é... trabalha mais em casa, mais digamos assim, qual seria... sabe? É... quando jovem você quer fazer exposições, tem programações mais acelerada, sabe como é que é? Mas com a idade você quer ter seu ritmo, não é? Que você, eu não gosto jamais gostei do ritmo dos outros impõe, é sabe? Sempre fiz questão de quem ritma minha maneira de trabalho sou eu e não os outros né? E assim eu... não quero me desgastar, com exposição no tempo, ou coisa assim, então... depois da minha retrospectiva de 2008, já passou três anos, três anos, e três anos na minha idade é... conta muito.

Claudia: Mas o Sr. ainda está produzindo muito, né? 26 quadros.

Shiró: Quer dizer, para mim mais uma vez eu lhe digo, esse lado, se eu não tivesse essa energia de fazer para pequenas coisas... nunca consigo, sabe? Fazer as coisas não é? Eu faço melhor, sabe, com carinho, coisa, esse para mim foi um aprendizado que deixou a escola profissional que eu frequentei dois anos, acho que foi, né? Em São Paulo, Essa foi uma criação da época do Getúlio, que criou a escola profissional, e esse aprendizado, eu guardei preciosamente, sabe? Eu fui bom aluno, tinha habilidade em cada setor, ficava só quinze dias, ou mais e ao sair, o professor dizia: Você tem talento para isso, você vai escolher. Até quase todos os professores, (RISOS) mas eu tinha uma outra idéia, para mim eu não era nada, eu queria o setor de pintura, infelizmente o professor de pintura era o pior, era um professor acadêmico, digo: eu vou desaprender... já eu fazia pintura, sabe? Mas, mandava cópia de reprodução do que saia, faça cópia disso, poxa, cópia disso? Quando eu sei pintar já na natureza, fazer cópia. Eu acabei não completando a pintura, eu sai, e meu pai aprovou, é?

Claudia: E olha, tem algumas perguntas que eu posso até deixar com o Sr. também.

Shiró: Interessante, Herbert Read, se eu não me engano foi o primeiro, quando houve essa criação da Bienal aqui, ele botou se não me engano uma pequena interrogação, interrogação se é arte internacional aqui no Brasil, onde já tinha uma, não sei, lembra... semente de uma pintura... tipo inocente, feliz que caracterizava a maior parte eram pintores de domingo. Os profissionais eram Portinari e Segall né? Mas outros, todos tinham emprego, ou pela, era empregado na Ocílio Rossi cerâmica, Mário Zanini também era...

Claudia: O Sr. era muito amigo do Zanini, o Sr. era muito amigo do Zanini?

Shiró: Walter?

Claudia: É Walter? O Sr. trocava cartas com ele?

Shiró: Walter Zanini, era muito ligado, inclusive ele escreveu no catálogo.

Claudia: Eu tenho algumas cartas que o Sr. trocou com ele na época que ele foi diretor do museu.

Shiró: Ah! No Museu de Arte contemporânea? Aliás ele passou em Paris para organizar uma exposição JAC, chamava “Jovem Arte Contemporânea” e eu tinha uma idéia e sempre gostei de fazer fotografia, e eu não posso, não vai poder levar coisas grandes, to fazendo, e eu tive idéia de fazer já naquela época, fotografia menor é uma coisa considerado, fotografia era uma coisa considerada, sabe? Segunda arte, segunda categoria. Tinha preconceito. Eu não acreditava, eu sempre gostei da fotografia, eu achava isso um absurdo. Eu comprei em 53 (1953) um livro que acabava de sair do Cartier-Bresson ele mostra já o apelo que tinha, o olhar sobre a fotografia, inclusive os amigos me caçoavam, olha você não vai ser pintor, vai ser ó, não sei o que... ? ... finalmente, quem teve a razão? Quem teve razão, hoje a fotografia. Outro dia uma fotografia de Sidney Sherman, três metros, coisas da América, vendido a dois, três milhões de dólares, coisas assim, quer dizer, sabe as coisas ficam absurdas, não é? Quer dizer, muitas vezes, coisas contemporâneas tão valendo mais do que pinturas do século XVII, XVIII. Compreende? Um absurdo isso. Só porque o marketing.

Claudia: E as fotografias o Sr. não faz exposições? Na exposição da retrospectiva tinha fotografia.

Shiró: Sim. A única vez, lá em Paris, eu fiz uma primeira vez, na eu fiz exposição na casa de cultura em Burges, lá eu botei algumas fotografias, a primeira vez eu botei lá.

Claudia: E no Brasil?

Shiró: E no Brasil a primeira vez foi nessa exposição (RETROSPECTIVA 2008 NO INSTITUTO TOMIE OHTAKE).

Claudia: Que ai o Sr. colocou algumas fotografias de 68 (1968)

Shiró: É maio de 68, eu fui, você acredita que eu fui o primeiro que fez fotografia dessa faísca, essa faísca, sabe? Primeira carga, aqui, aqui não tem nenhum fotografo, eu que fiz fotografia e quando os guardas... começou botar luvas, eu disse: alguma coisa vai se passar. Ai eu fiquei um pouco mais, recuei um pouco que vai ter alguma coisa. E perfeito, cinco minutos depois, começou a carga na rua San Jaques... ah! A cá (APONTANDO PARA A FOTOGRAFIA A RUA) Você conhece Paris?

Claudia: Não, não tive oportunidade ainda, já fui ao Japão, mas não fui à Paris ainda, mas irei, com certeza!

Shiró: O Paulo (HERKENHOFF) é um dos poucos críticos que tem um olhar muito claro das coisas, sabe? Ele sabe olhar fotografia, ele sabe olhar, isso foi encorajante...

Claudia: Contanto que colocaram até os aparelhos (MÁQUINAS FOTOGRÁFICAS)

Shiró: Eu gosto de inventar minhas coisas, então tudo isso aqui é invenção minha isso aqui é amortecedor diferencial do carro do Ford de 1930, 1940 que eu comprei na rua, depois são objetivas que eu inventei também.

Claudia: Na objetiva o Sr. também mexe?

Shiró: É objetiva, macro objetiva, então fiz esse aqui, é tem quatro componentes de quatro marcas de fotografia, aplicante mais conhecido na história da fotografia, tá reunido em uma máquina só.

Claudia: O Sr. utiliza então essas máquinas até hoje?

Shiró: Hoje como lhe disse to obrigado a entrar no digital, porque, porque sabe? Falta memória, evolução... esse aqui você já imaginou? Esse aqui eu poderia ter botado uma só fotografia que caracteriza maio de 68. Essa fotografia, porque se você olha bem a pessoa não tá mais segurando, essa barra de ferro aqui pesa dezenas de quilos está na horizontal, suspenso. Suspenso, porque no momento ele tava gesticulando assim, no momento isso explodiu atrás, nas costas dele uma bomba lacrimo, sabe? Bomba lacrimogêneo. Estourou, e com essa explosão ele largou e nesse instante que eu consegui fotografar, então esse aqui tá horizontal, solto, esse achei quer dizer, essa é a magia da fotografia, que imobilizou, porque se ele tivesse filmado isso não teria essa sensação, porque filme é imagem contínua, aqui não, eu parei aquele instante não é? E toda essa parada que ele perpetua no tempo é característica da fotografia. Essa é a arte da fotografia. Aquele instante que o Cartier-Bresson disse que é o momento decisivo é o momento que define né?

Claudia: (FOLHEANDO O LIVRO) Ah! Beatrice? A Naomi

Shiró: Noemi, e Josué que está em Londres.

Claudia: Josué está em Londres?

Shiró: Josué está em Londres e Noemi em Chicago, ontem falei com ela. Ela foi primeira pessoa que instalou solar, você já imaginou? Primeira pessoa que instalou no bairro todo, energia solar.

Claudia: Olha? Mas agora, isso é recente não? Olha como eles estão atrasados hoje em dia né?

Shiró: A gente ficou falando sobre tanta energia que tem no Brasil, um exemplo lá tem um inverno bastante cumprido, compreende? E quase todo o ano poderia ter energia solar e você não houve falar nem progredir porque por isso? Porque usina elétrica não quer desenvolvimento, petróleo também... e todo esse freio, sabe? ... Eu sempre disse a vinte anos eu tava nesse ponto eu tava de acordo com o meu sogro, meu sogro dizia assim: Eu vou instalar quando eu disse, eu vou instalar uma coisa solar, no topo, ele morava no último andar, eu vou usar, ele estava entusiasmado com este processo, não executou, ele faleceu antes.

Claudia: A Beatrice é de Salvador?

Shiró: Não Não, ela é bem mais complexo do que eu, ela nasceu na Birmânia, naquela época Birmânia pertencia aquela fronteira, como chama, é Áustria, depois atualmente é Rússia... Ucrânia. Quando ia casar em Paris, teve o maior problema, porque eu ia casar, como chama? No consulado Francês, e eles disseram tem que ter negócio de nascimento, como é que você poderia pedir lá? No meu caso poderia ainda pedir, mas casar seria impossível, ai fomos no consulado brasileiro, ai meu amigo Marcelo Grassman, ia ser padrinho e disse: Shiró cá pra nós, é um risco né? No Brasil não tem divórcio (RISOS)

Claudia: Na época não tinha?

Shiró: Não tinha, era um risco

Shiró: Ah! Mas finalmente a gente está a mais de cinqüenta anos.

Claudia: Uma história muito bonita de vida, não é? E quantos netos o Sr. tem?

Shiró: Eu tenho, nasceu aqui bisneto. Logo dois, dois de uma vez.

Claudia: São gêmeos?

Shiró: Gêmeos, menino e menina, gêmeos ...

Claudia: Bivitelinos

Shiró: Que é uma graça extraordinária. Só que o traço japonês está desaparecendo

Claudia: Isso que eu ia perguntar, já não tem mais o olhinho...

Claudia: Shiró, muito obrigada pela entrevista!