

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA  
DA ARTE

DIOGO GOMES DOS SANTOS

**CLAUDIO TOZZI: ARTE CIDADE**

São Paulo  
2022

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA  
DA ARTE

DIOGO GOMES DOS SANTOS

**CLAUDIO TOZZI: ARTE CIDADE**

Orientadora: Profa. Dra. Elza Maria Ajzenberg

São Paulo  
2022

DIOGO GOMES DOS SANTOS

**CLAUDIO TOZZI: ARTE CIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Linha de Pesquisa: História e Historiografia da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Elza Maria Ajzenberg

Versão Corrigida

São Paulo  
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S237c Santos, Diogo Gomes dos  
Claudio Tozzi: arte cidade / Diogo Gomes dos Santos; orientadora Elza Maria Ajzenberg - São Paulo, 2022.  
176 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Estética e História da Arte.

1. Claudio Tozzi. 2. Arte cidade. 3. Painéis e murais urbanos. 4. Cinema. 5. Cidade de São Paulo. I. Ajzenberg, Elza Maria, orient. II. Título.





UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO**

**“CLAUDIO TOZZI: ARTE CIDADE”**

**Termo de Ciência e Concordância da orientadora**

Nome do aluno: Diogo Gomes dos Santos

Data da defesa: 8 de novembro de 2022

Nome da orientadora: Profa. Dra. Elza Maria Ajzenberg

Nos termos da legislação vigente, declaro ESTAR CIENTE do conteúdo deste EXEMPLAR CORRIGIDO elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me plenamente favorável ao seu encaminhamento e publicação no Portal Digital de Teses da USP.

São Paulo, 21 de dezembro de 2022.

Assinatura da orientadora

## FOLHA DE AVALIAÇÃO

Nome: SANTOS, Diogo Gomes dos.

Título: **Claudio Tozzi: Arte Cidade.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre Estética e História da Arte.

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_.

### Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

*A arte, como expressão de uma visão íntima das coisas, é inseparável das formas e valores que configuram uma comunidade (...). O que constitui o núcleo da criação artística não é sua constituição técnica, mas a natureza expressiva. A criação artística é um ato basicamente individual e subjetivo, em que o conhecimento técnico ou, inclusive, científico, de determinados aspectos da realidade constituem apenas um meio para a elaboração de uma determinada experiência, que é intuitiva, emocional e sensível, ao mesmo tempo.*

(SUBIRATS, 1988, p. 14-13).

À minha mãe,  
Adail Gomes dos Santos, conhecida como “Dona Nina”  
(*In memoriam*)

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Adail Gomes dos Santos, mais conhecida como “Dona Nina” (*In memoriam*), que também foi pai e amiga. Mesmo semianalfabeta, fez de tudo para, sozinha, criar seus 11 filhos, a começar pela vida, pelos seus valores éticos e pelo seu amor e carinho incondicionais.

À Joseane Alves Ferreira, esposa e companheira de jornadas culturais e de vida, mulher que amo e respeito hoje mais que ontem e amanhã mais que hoje, exemplo de conduta ética e moral. Com sol ou mesmo sem luz, sempre esteve ao meu lado.

Às minhas filhas, Lilian Vieira Alves dos Santos, Juliana Araújo dos Santos, Dandara Albino Gomes dos Santos e Luara Albino Gomes dos Santos, por me darem tanto orgulho nessa aventura paterna, cada qual à sua maneira.

Às minhas irmãs, Maria Elza Gomes Fujita, Vilma Gomes dos Santos, Regina Rodrigues dos Santos e Valéria Gomes dos Santos, mulheres que souberam romper o ciclo da “vida família submissa”, pela admiração por terem, com braços fortes, traçado seus próprios caminhos.

Aos meus irmãos, José Carlos Gomes dos Santos, João Geraldo Gomes dos Santos, Jorge Gomes dos Santos e Daniel Marcelino Gomes, por manterem os laços familiares, e a Edson Rodrigues dos Santos, primogênito que muito cedo nos deixou, por ter assegurado a imagem paterna, sendo protagonista, ainda criança, a nos proteger.

Aos meus colegas do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA/USP): Adriana D’Agostino, Beatriz Alencar, Clélia Menegon, Delmira Nardy, Edson Oliveira, Antônio Herci, Ivete Cattani, Marcos Eid (Brimo) e Ronaldo Calixto, por terem dividido comigo momentos únicos nesta caminhada cheia de surpresas, alegrias e certezas de que nada sabemos quando engatinhamos nas veredas do conhecimento.

À Lígia Velloza Ferreira, pela versão do resumo para a língua inglesa.

Aos professores do PGEHA/USP, pelas referências para minha pesquisa; em especial, à Profa. Dra. Jane A. Marques, pelos apontamentos metodológicos, rigidez e presteza com relação às normas acadêmicas; ao Prof. Dr. Renato Seixas, pelo reconhecimento do local como matiz de valores universais; ao Prof. Dr. Arlindo Machado (*In memoriam*), pela experiência e desafio do olhar; à Profa. Dra. Roseli Lopes de Deus, pelo desafio do olhar cibernético da terceira dimensão ótica. Cada qual em suas respectivas áreas de conhecimento apresentaram-me novas experiências, novas visões da arte e extensões do mundo.

Aos professores que compuseram a Banca de Qualificação, Prof. Dr. Artur Matuck e Profa. Dra. Roseli Lopes de Deus, por terem ajudado a direcionar e a aprofundar a presente pesquisa.

A Claudio Tozzi, como não poderia deixar de ser, por ter não apenas me recebido, gentilmente, em seu ateliê; como também por ter aberto seu arquivo pessoal, disponibilizando-me material e demais informações solicitadas; e por ter me oferecido a oportunidade de acompanhá-lo em uma de suas obras em processo de instalação.

À arquiteta Paula Cruz, pela entrevista concedida e pela permissão de acesso às dependências do Edifício *Luminus Jardins*, na época em que ainda estava em construção e em fase de instalação do painel em “L”, obra do artista Claudio Tozzi.

À Universidade de São Paulo (USP) e ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA/USP), por todos os conhecimentos transmitidos.

Finalmente, mas não menos importante, à Profa. Dra. Elza Maria Ajzenberg, por além de ter me orientado, ter sido um poderoso faixo de luz em meu caminho ao longo dessa jornada tão significativa, sobretudo, neste estágio da minha vida.

Enfim, a todos, meus mais sinceros agradecimentos!

## RESUMO

SANTOS, Diogo Gomes dos. Claudio Tozzi: Arte Cidade. 2022. 176f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

A questão central que norteou a presente dissertação foi “Como estabelecer o diálogo entre a concepção, a produção e a fruição dos murais e painéis urbanos do artista plástico Claudio Tozzi, como parte da paisagem da cidade de São Paulo e a ideia de movimento que tais obras proporcionam pelo deslocamento dos observadores e transeuntes e não da imagem”. O objetivo principal foi compreender os impactos que os murais e painéis desse artista causam na paisagem urbana da cidade, seus efeitos, reações e manifestações no cotidiano da população de São Paulo, devido à sensação de movimento que os mesmos sugerem. O objetivo secundário foi associar essa sensação de movimento sugerida às imagens registradas pelo cinema. O estudo, de natureza qualitativa e exploratória, foi pautado por pesquisas teóricas e documentais e pela entrevista com o próprio artista. Para tanto, foram analisadas cinco obras localizadas nas áreas públicas da cidade de São Paulo, a saber: os murais do Viaduto Tutóia/Avenida 23 de Maio, o da Avenida dos Bandeirantes/Aeroporto de Congonhas e o da Avenida dos Bandeirantes/Rodovia dos Imigrantes (que não existem mais) e os painéis das fachadas dos edifícios Exclusive e Luminus Jardins, os quais, por estarem localizadas a céu aberto, ou seja, em ambientes continuamente acessíveis pela população, distinguem-se das obras abrigadas em consagrados espaços fechados de exposição, tais como museus, galerias, teatros, auditórios, cinemas, bibliotecas ou em outras instituições de arte. As obras foram pesquisadas como produções artísticas contemporâneas. Constatou-se que tais obras urbanas e suas tramas narrativas denotam permanência como gênero e expressão artísticos, compreendendo-as como uma tendência da arte contemporânea.

**Palavras-chave:** Claudio Tozzi. Arte cidade. Painéis e murais urbanos. Cinema. Cidade de São Paulo.

## ABSTRACT

SANTOS, Diogo Gomes dos. Claudio Tozzi: City Art. 2022. 176p. Dissertation (Master in Arts) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The question that guide this dissertation was “How to establish the dialogue between the creation, the production and the fruition of urban panels and murals by the plastic artist Claudio Tozzi, as part of the urban landscape of São Paulo and the idea of movement that these works provide by the displacement of the observers and passersby and not of the image”. The main objective was to understand the impacts that these murals and panels cause in the urban landscape of São Paulo, as its effects, reactions and manifestations in people’s routine, due to the perception of the movement that they promote. The secondary objective was associate this suggested sense of movement to the recorded images by the movie. The study, of a qualitative and exploratory nature, was based on theoretical and documentary researches, as on interview with the artist himself. For that, five works were analyzed, which was located in the public areas of the city of São Paulo, namely: the murals of the Viaduto Tutóia/Avenida 23 de Maio, of the *Avenida dos Bandeirantes/Aeroporto de Congonhas* and of the *Avenida dos Bandeirantes/Rodovia dos Imigrantes* (that no longer exist) and the panels of the facades of the Exclusive and Luminus buildings, as they are located, in open environments, that means, in environments continuously accessible by the population, which are distinguished of the works in spaces reserved for the sky, such as museums, galleries, theaters, auditoriums, cinemas, libraries or in other art institutions. The works were researched as contemporary artistic productions. It was noted that these urban works and their narrative plots denote permanence as an artistic expression, understanding them as a trend in contemporary art.

**Keywords:** Claudio Tozzi. City art. Urban panels and murals. Movie Theater. São Paulo City.

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

<b>ABD</b>	Associação Brasileira de Documentaristas
<b>ACM</b>	<i>Aluminium Composite Material</i> (Material Composto por Alumínio)
<b>CAYC</b>	<i>Centro de Arte y Comunicación</i>
<b>CCSP</b>	Centro Cultural São Paulo
<b>CITI</b>	Centro Interdisciplinar de Tecnologias Interativas
<b>CONCINE</b>	Conselho Nacional de Cinema
<b>CPB</b>	Certificado de Produto Brasileiro
<b>EACH/USP</b>	Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo
<b>EMPLASA</b>	Empresa de Planejamento da cidade de São Paulo
<b>FAAP</b>	Fundação Armando Álvares Penteado
<b>FAU/USP</b>	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
<b>FFLCH/USP</b>	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
<b>IAC</b>	Instituto de Arte Contemporânea
<b>MAM-SP</b>	Museu de Arte Moderna de São Paulo
<b>MIS-SP</b>	Museu da Imagem e do Som de São Paulo
<b>NAPEAD</b>	Produção Multimídia para a Educação
<b>PAN</b>	Panorâmica
<b>PGEHA/USP</b>	Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo
<b>SEAD</b>	Secretaria de Educação a Distância
<b>TCA</b>	Termo de Compromisso Ambiental
<b>UFRGS</b>	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
<b>UNAM</b>	<i>Universidad Nacional Autónoma de México</i>



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b>	Claudio Tozzi.....	26
<b>Figura 2:</b>	Ateliê de Claudio Tozzi, Rua Franco da Rocha, em Perdizes.....	28
<b>Figura 3:</b>	Ateliê de Claudio Tozzi.....	29
<b>Figura 4:</b>	Claudio Tozzi. <i>Paz</i> , 1963/64.....	31
<b>Figura 5:</b>	Claudio Tozzi. <i>Guevara, Vivo ou Morto...</i> , 1967.....	32
<b>Figura 6:</b>	Claudio Tozzi. <i>Cae</i> , 1968.....	33
<b>Figura 7:</b>	Claudio Tozzi. <i>Multidões</i> , 1968.....	35
<b>Figura 8:</b>	Claudio Tozzi. <i>Astronauta</i> , 1969 [1].....	37
<b>Figura 9:</b>	Claudio Tozzi. <i>Astronauta</i> , 1969 [2].....	38
<b>Figura 10:</b>	Claudio Tozzi. <i>Futebol</i> , 1970.....	38
<b>Figura 11:</b>	Claudio Tozzi. <i>Papagália</i> , 1980 [1].....	39
<b>Figura 12:</b>	Claudio Tozzi. <i>Papagália</i> , 1980 [2].....	39
<b>Figura 13:</b>	Claudio Tozzi. <i>Figuração das Cores</i> , 1983.....	42
<b>Figura 14:</b>	Claudio Tozzi. <i>cor pigmento luz haroldo de campos</i> , 1974.....	43
<b>Figura 15:</b>	Claudio Tozzi. <i>Até que enfim</i> , 1967.....	45
<b>Figura 16:</b>	Claudio Tozzi. <i>Veja o nú</i> , 1968.....	46
<b>Figura 17:</b>	Claudio Tozzi. Sem título, 1977.....	47
<b>Figura 18:</b>	Claudio Tozzi. <i>Vestígios</i> , 1998.....	48
<b>Figura 19:</b>	Claudio Tozzi. <i>Rememorações</i> , 1998.....	48
<b>Figura 20:</b>	Claudio Tozzi. <i>Cidade com brilho</i> , 1986.....	49
<b>Figura 21:</b>	Claudio Tozzi. <i>Passagens</i> , 1985 [1].....	50
<b>Figura 22:</b>	Claudio Tozzi. <i>Passagens</i> , 1985 [2].....	51
<b>Figura 23:</b>	Roy Lichenstein. <i>Good morning ... Darling!</i> , 1964.....	56
<b>Figura 24:</b>	Claudio Tozzi. <i>Desta Vez eu Consigo Fugir</i> , 1967.....	57
<b>Figura 25:</b>	Claudio Tozzi. <i>Hélio Oiticica e a bandeira Guevara</i> , 1968.....	62
<b>Figura 26:</b>	Claudio Tozzi. <i>Eu bebo chopp ela pensa em casamento II</i> , 1968.....	65
<b>Figura 27:</b>	<i>Caverna de Chauvet</i> , 30 a 40 mil anos atrás [1].....	70
<b>Figura 28:</b>	<i>Caverna de Chauvet</i> , 30 a 40 mil anos atrás [2].....	70
<b>Figura 29:</b>	Claudio Tozzi. <i>Zebra</i> , 1972.....	81
<b>Figura 30:</b>	Claudio Tozzi. Detalhe da obra <i>Zebra</i> , 1972.....	81
<b>Figura 31:</b>	Claudio Tozzi. <i>Colcha de Retalhos</i> , 1979.....	83
<b>Figura 32:</b>	Claudio Tozzi. Detalhe da obra <i>Colcha de Retalhos</i> , 1979.....	83

<b>Figura 33:</b>	Claudio Tozzi. <i>Painel Campus USP/Leste</i> , 2012.....	84
<b>Figura 34:</b>	Detalhe do <i>Mural do Viaduto Tutóia, Avenida 23 de Maio</i> , 2004.....	96
<b>Figura 35:</b>	Claudio Tozzi. <i>Mural do Viaduto Tutóia, Avenida 23 de Maio</i> , 2004[1]	97
<b>Figura 36:</b>	Claudio Tozzi. <i>Mural do Viaduto Tutóia, Avenida 23 de Maio</i> , 2004[2]	97
<b>Figura 37:</b>	Jardim vertical e muros do Viaduto Tutóia, Avenida 23 de Maio, 2021.	98
<b>Figura 38:</b>	Detalhe do <i>Mural da Avenida dos Bandeirantes/Aeroporto de Congonhas</i> , 2004.....	99
<b>Figura 39:</b>	Claudio Tozzi. <i>Mural da Avenida dos Bandeirantes/Aeroporto de Congonhas</i> , 2004 [1].....	100
<b>Figura 40:</b>	Claudio Tozzi. <i>Mural da Avenida dos Bandeirantes/Aeroporto de Congonhas</i> , 2004 [2].....	100
<b>Figura 41:</b>	Cabeceira da pista do Aeroporto de Congonhas, 2021.....	101
<b>Figura 42:</b>	Avenida dos Bandeirantes/região do Aeroporto de Congonhas, 2021....	102
<b>Figura 43:</b>	Claudio Tozzi. <i>Mural da Avenida dos Bandeirantes/Rodovia dos Imigrantes</i> , 2004.....	103
<b>Figura 44:</b>	<i>Mural da Avenida dos Bandeirantes/Rodovia dos Imigrantes</i> , 2004 [1]	103
<b>Figura 45:</b>	Claudio Tozzi. <i>Mural da Avenida dos Bandeirantes/ Rodovia dos Imigrantes</i> , 2004 [2] .....	104
<b>Figura 46:</b>	Avenida dos Bandeirantes/Rodovia dos Imigrantes, 2021.....	105
<b>Figura 47:</b>	Vista frontal da fachada do Edifício Comercial <i>Exclusive</i> , 2003.....	106
<b>Figura 48:</b>	Vista da região onde está localizado o Edifício <i>Exclusive</i> , 2003.....	107
<b>Figura 49:</b>	Montagem das tésseras do <i>Edifício Exclusive</i> , 2003 [1].....	110
<b>Figura 50:</b>	Montagem das tésseras do <i>Edifício Exclusive</i> , 2003 [2].....	111
<b>Figura 51:</b>	Maquete do <i>Edifício Exclusive</i> , 2003.....	111
<b>Figura 52:</b>	Estrutural do <i>Edifício Exclusive</i> , 2003.....	112
<b>Figura 53:</b>	Fachadas frontal e lateral do Edifício Comercial <i>Exclusive</i> , 2003.....	113
<b>Figura 54:</b>	Tésseras do <i>Edifício Exclusive</i> , 2003.....	114
<b>Figura 55:</b>	Assinatura do artista na fachada do <i>Edifício Exclusive</i> , 2003.....	115
<b>Figura 56:</b>	Vista de cima para baixo do Edifício Comercial <i>Exclusive</i> , 2003.....	115
<b>Figura 57:</b>	Conjunto do <i>Edifício Luminus Jardins</i> , confeccionado em alumínio moldado, 2021.....	117
<b>Figura 58:</b>	<i>Edifício Luminus Jardins</i> , 2021.....	118
<b>Figuras 59, 60 e 61:</b>	Conjunto de placas de aluzinco moldado do <i>Edifício Luminus Jardins</i> , 2021.....	120
<b>Figuras 62, 63, 64 e 65:</b>	Placas de aluzinco utilizadas na obra do Edifício <i>Luminus Jardins</i> , 2021 e suas variações, segundo a incidência de luz.....	121
<b>Figura 66:</b>	<i>Projeto em “L” do Edifício Luminus Jardins</i> , 2021.....	123
<b>Figuras 67 e 68:</b>	Fachada em construção e finalizada do Edifício <i>Luminus Jardins</i> , 2021.....	124

<b>Figura 69:</b>	Vista aérea oblíqua da obra em “L” e do entorno do Edifício <i>Luminus Jardins</i> , 2021.....	125
<b>Figura 70:</b>	Vista aérea frontal do Edifício <i>Luminus Jardins</i> , 2021.....	126
<b>Figura 71:</b>	Vista em contra <i>plongée</i> do Projeto “L” do Edifício <i>Luminus Jardins</i> , 2021.....	127
<b>Figura 72:</b>	<i>Frames do Super 8mm Fotograma</i> , 1973.....	132
<b>Figura 73:</b>	<i>Frames do Super 8mm Grama</i> , 1973.....	133
<b>Figuras 74, 75 e 76:</b>	Fachadas dos edifícios <i>Exclusive</i> (2003) e <i>Luminus Jardins</i> (2021) e película do filme <i>Encouraçado Potemkin</i> (1925).....	136
<b>Figura 77:</b>	Jules Marrey. <i>Experimentos Cronofotográficos</i> , 1887.....	138
<b>Figura 78:</b>	Eisenstein. <i>Conflito gráfico</i> , 2002 [1].....	142
<b>Figura 79:</b>	Eisenstein. <i>Composição plástica de cada um dos planos</i> , 2002.....	143

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>17</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>19</b>
<b>1. CLAUDIO TOZZI: O PERCURSO ARTÍSTICO .....</b>	<b>26</b>
1.1 ARTE COMO FORMA DE EXPRESSÃO: OPÇÕES ESTÉTICAS E PRODUÇÃO .....	30
1.2 MATERIAIS E TÉCNICAS COMO EXPRESSÃO PLÁSTICA: PASSADO E PRESENTE .....	41
1.3 <i>POP ART</i> E VANGUARDA NA EUROPA E NOS ESTADOS UNIDOS E A NOVA FIGURAÇÃO NO BRASIL .....	53
1.3.1 Tozzi e a <i>Pop Art</i> .....	62
<b>2. ARTE CIDADE: ESPAÇOS DE PRODUÇÃO E MOVIMENTO .....</b>	<b>67</b>
2.1 O PROJETO ARTE/CIDADE (1993) .....	76
2.2 DA IDEIA À PRODUÇÃO: O OLHAR DE TOZZI PELO ESPAÇO URBANO.....	78
<b>3. DIÁLOGO ENTRE CONCEPÇÃO, PRODUÇÃO E FRUIÇÃO NOS PAINÉIS E MURAIIS URBANOS DE TOZZI .....</b>	<b>91</b>
3.1 MURAIIS DE TOZZI NA CIDADE DE SÃO PAULO .....	92
3.1.1 O Mural do Viaduto Tutóia (2004).....	95
3.1.2 O Mural da Avenida dos Bandeirantes/Aeroporto de Congonhas (2004).....	99
3.1.3 O Mural da Avenida dos Bandeirantes/Rodovia dos Imigrantes (2004).....	102
3.2 PAINÉIS NAS FACHADAS DE EDIFÍCIOS .....	105
3.2.1 O Painel na Fachada do Edifício Comercial Exclusive .....	106
3.2.2 O Painel na Fachada do Edifício <i>Luminus Jardins</i> .....	116
3.3 PONTE METAFÓRICA: O ESTÁTICO, O MOVIMENTO E A MONTAGEM CINEMATOGRAFICA DAS OBRAS DE TOZZI .....	128
3.3.1 A Construção da Imagem.....	131
3.3.2 O Movimento das Imagens de Tozzi Na Superfície Plana.....	135
3.3.3 Os Recursos do Cinema nas obras de Claudio Tozzi .....	139
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>145</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>149</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>157</b>
APÊNDICE 1: CRONOLOGIA .....	157
APÊNDICE 2: RELAÇÃO DAS OBRAS PÚBLICAS DE TOZZI NA CIDADE DE SÃO PAULO.....	171
APÊNDICE 3: PELÍCULAS DOS MURAIIS DE TOZZI ANALISADOS.....	175

## APRESENTAÇÃO

Antes de abordar a pesquisa em si, cabem algumas considerações prévias para justificar o que levou o autor a escolher e a desenvolver o tema proposto.

A vivência pessoal do autor, como cineasta e cineclubista há mais de cinco décadas, fez com que tivesse o ideal de difundir e de valorizar a cultura e a arte brasileiras, como identidade nacional, registro da memória e representação do imaginário popular pela identificação de imagens, particularmente, daquelas em movimento.

Sua infância e início da adolescência foram vivenciadas em lugarejos e em vilas do conhecido “Brasil profundo”, no sertão da Bahia. A chegada à cidade grande foi impactada pelos enormes edifícios, casas grudadas umas nas outras, carros barulhentos, estátuas maiores que homens reais, muros rabiscados, imagens que, mesmo inconscientemente, veio a descobrir que povoavam sua memória afetiva. O que mais impactou o autor foram as imagens nos espaços abertos da cidade: murais, painéis, *outdoors* e fachadas de enormes edifícios. São Paulo era, e ainda continua sendo, um museu a céu aberto.

Todas essas vivências e curiosidades quanto às obras da cidade despertaram no autor o interesse pelas artes. Em seu percurso, chegou ao PGEHA/USP. Nas disciplinas cursadas, nos trabalhos realizados e nos artigos desenvolvidos, o pesquisador sempre procurou referências em autores brasileiros, na maioria ‘uspianos’, a começar pelo próprio artista objeto desta pesquisa, Claudio Tozzi, ex-aluno e professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP).

Foi a partir do contato com os painéis e com os murais de Tozzi e com a sensação de movimento que eles proporcionavam (no caso dos que não existem mais) e ainda proporcionam, que o olhar do pesquisador foi ampliado, quase como se algo oculto estivesse aflorando, instigando-o a refletir e a projetar novos horizontes; afinal, a arte está sempre em movimento.

Além disso, o fato de possuir um acervo pessoal com programas, anotações, fotos, películas, vídeos e filmes de diversos encontros de cineclubistas, com relatos, histórias de experiências ligadas à imagem do Brasil, registros significativos que demonstram o envolvimento do pesquisador com o tema, também dá suporte e demonstra o quanto imagens em movimento, ou que sugerem movimento, impactam e são potentes junto ao público observador.

Ressalta-se ainda que o isolamento devido à pandemia da COVID-19 impossibilitou parte da pesquisa *in loco*. Posteriormente, ao entrar novamente em contato com Tozzi, o pesquisador aceitou seu convite para acompanhá-lo na fase de instalação de um novo painel,

constituído de materiais pouco explorados pelo artista, cujo efeito da luz provoca sentidos imagéticos, devido à formação de imagens, causando a sensação de movimento, tanto pelo deslocamento do observador como pelo posicionamento da luz. Dessa forma, o interesse do pesquisador pelo tema desta dissertação foi ratificado e, inclusive, foi inserido na pesquisa o painel do edifício Luminus Jardim, não previsto *a priori*.

## INTRODUÇÃO

Nenhum artista nasce pronto: alguns percorrem longos e laboriosos caminhos antes de obterem reconhecimento; enquanto outros, já no início de sua trajetória, obtêm da crítica, das instituições e do público, adjetivos que o consagram e que qualificam seu trabalho e suas criações, agregando-lhes valores simbólicos e transformando-os em objetos de desejo, de consumo e de satisfação material e espiritual. Somente uma seleta parcela de artistas traz em seu histórico esse mérito e Cláudio Tozzi é um deles.

No início de sua jornada como artista plástico, época em que Claudio Tozzi ainda era estudante da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) (vindo a se tornar professor, logo a seguir), o Brasil foi tomado por fortes ondas advindas dos movimentos sociais e das vanguardas artísticas europeias e norte-americanas, consonantes com o que estava acontecendo no exterior. Esse ambiente, compartilhado com os estudantes da “Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo [FFLCH/USP], reunia expressivo grupo de estudantes ‘de esquerda’, em 1968, [que] travaram confronto com os ‘de direita’ da Universidade Mackenzie” (MACHADO, 2004, p. 8).

Os confrontos e as revoltas eram naturais e reais, numa época repleta de acontecimentos que marcavam o mundo, ilustrando o planeta, tais como a chegada do homem à lua que, para muitos jovens, ampliou o desejo de realizar coisas fantásticas. Essas questões foram banhadas pelo embalo dos jovens britânicos de Liverpool: John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr, os “*Beatles*” (1960), e pelos também britânicos Brian Jones, Keith Richards, Mick Jagger, *Bill Wyman* e Charlie Watts, da banda “*Rolling Stones*” (1962), envoltas por práticas reluzentes de expressa liberdade, apropriadas também pelas comunidades *hippies* com seu *slogan*: “paz e amor” (MACHADO, 2004).

Entretanto, esse entusiasmo não acalmava os ânimos e os protestos continuavam na agenda. As ações dos operários, que tiveram a ousadia de cruzar os braços diante da linha de produção, reduzindo, assim, a velocidade das máquinas, entrando em monótono ritmo de desaceleração e retendo os impulsos, em retumbante silêncio, tornaram-se o oxigênio para a ebulição dos estudantes que balançavam a França, em maio de 1968<sup>1</sup>, estremecendo boa parte

---

<sup>1</sup> Desde “é proibido proibir”, ao “sejam coerentes, queiramos o impossível”, cineclubistas, cineastas, artistas, intelectuais se amotinam na frente da Cinemateca francesa, contra a demissão de Henri Langrois (1914-1977), “o senhor cinemateca”, antecedendo aos acontecimentos de maio de 1968, que corre o mundo opondo-se bombasticamente à discriminação em todas as suas formas. Estudantes universitários e operários de braços entrelaçados deixam inabaláveis suas marcas naquela geração (NOTA DO AUTOR).

do mundo ocidental, em prolongados conflitos gerados pelas mais diversas insatisfações sociais.

Tozzi foi partícipe ativo em diversas manifestações. Ele aspirava informações catalizadoras de conhecimento e as percepções absorvidas foram, posteriormente, impressas em sua arte que floresceu velozmente diante das inquietações próprias de uma geração sufocada pelo desejo de livre expressão, num contexto cerceado pela mão do Estado. Contudo, Tozzi encontrou na arte sua válvula de escape recorrendo, por meio de notícias jornalísticas, aos meios que pudessem expressar suas aspirações.

Ao pesquisar o percurso estético de Tozzi, constatou-se que, desde o início, suas obras vêm sofrendo influências advindas de sua formação em arquitetura e urbanismo, visto que dialogam com grandes espaços expositivos, internos e externos, principalmente com os da cidade de São Paulo, local de formação e de desenvolvimento de sua produção artística.

A cidade de São Paulo, local onde se encontram as obras desta pesquisa, é o centro urbano mais pujante economicamente do país, devido ao seu parque industrial e por ser o centro financeiro da América do Sul, impregnado na sua vocação laboral. Segundo Aragão (2010, p. 360), “A análise do como a cidade aparece na arte ao longo do tempo evidencia as transformações do espaço urbano, seu processo de expansão, as mudanças no modo de vida e nos costumes de seus moradores. A cidade se transforma e transforma a arte que revela a cidade”. A cidade paulistana, com obras públicas ao longo de suas avenidas e logradouros, é um celeiro propício à criatividade de inúmeros artistas para exprimirem seu olhar, seja na oferta dos materiais utilizados, seja em suas reflexões e manifestações individuais e coletivas, adequando a paisagem urbana à dimensão de sua potencialidade.

O percurso de Tozzi é marcado por obras públicas icônicas, no cenário urbano de São Paulo (como se pode observar no APÊNDICE 2) como: a *Zebra* (1972), na fachada de um edifício comercial na Praça da República; o *Painel da Escola de Artes Ciências e Humanidades* (EACH) (2012), no Campus USP/Leste; e diversas outras que dialogam diretamente com o cotidiano, mas subvertem a monotonia massacrante do dia a dia urbano.

As obras de Tozzi localizadas no cenário urbano paulistano oferecem um universo multifacetado de cores, imagens, linhas e traços precisos, contextos, movimentos artísticos, gêneros e texturas que carregam símbolos metafóricos e, sobretudo, criam a ilusão de movimento, refletindo a sua forma de pensar e o seu fazer artístico. Na prática e nos discursos estéticos de Tozzi encontram-se referências a contextos sociais e políticos de inconformismo, denúncia e valorização do seu *habitat*. Tal inspiração vem, inclusive, de outros artistas, de



questões ligadas à natureza, às histórias em quadrinhos e às experiências cinematográficas, entre outras. Kiyomura e Giovannetti afirmam:

Seguindo sua sapiência e o rigor da linguagem da pintura, Tozzi estrutura a composição, com dinâmica de formas e cores-tons diferentes, diagonais e recortes ortogonais. Trabalha com grupos de cores das quais derivam tonalidades de diferentes intensidades, no jogo de exaltar ou rebaixar os tons (KIYOMURA; GIOVANNETTI, 2005, p. 58).

No entanto, as opções criativas de Tozzi atingiram outros patamares, pois suas obras compõem e qualificam ambientações (cenários e objetos) de novelas, dialogando diretamente com a dramaturgia e com o telespectador. Essas experiências e contribuições exemplificam a diversidade de sua produção, em diversos segmentos da arte contemporânea, na qual as linguagens completam-se e as fronteiras diluem-se, reforçando a estética.

Observou-se, ainda, a relação visual de representação do movimento das imagens, como as que ocorrem nos fotogramas de cinema, amparadas pelo fenômeno da persistência da imagem na retina. No entanto, nos murais e nos painéis de Tozzi, a sensação do movimento não se processa pelo deslocamento das imagens em si, e sim pelo do observador, ou seja, são os observadores que se movimentam e não as imagens.

O artista também experimentou outras linguagens, como a do cinema experimental na bitola Super 8mm, realizando filmes com caráter contestatório, fazendo uso da metáfora, como recurso linguístico, e da pesquisa. Associadas à sua formação em arquitetura e em *designer* gráfico, tudo indica que essas experiências o fizeram refletir e construir obras a céu aberto, no âmbito da urbe. Suas obras garantiram seu registro nas páginas da história, trajetória que possibilitou a Tozzi construir pontes entre as linguagens das artes visuais e a do cinema, numa relação profícua. A trajetória de Tozzi pode ser observada no APÊNDICE 1. Cronologia.

Desta forma, a questão central que despertou a curiosidade do autor e que norteou a presente pesquisa foi: Como estabelecer o diálogo entre a concepção, a produção e a fruição dos painéis urbanos de Claudio Tozzi, como parte da paisagem da cidade de São Paulo, e a ideia de movimento que tais obras proporcionam pelo deslocamento dos observadores e transeuntes?

Assim, o objetivo principal foi compreender os impactos que os murais e os painéis de Claudio Tozzi causam (ou causavam, visto que algumas delas não existem mais) na paisagem urbana da cidade de São Paulo e seus efeitos, devido à sensação de movimento que os mesmos sugerem pelo deslocamento do observador e não da imagem.

O objetivo secundário foi associar, de forma semelhante, essa sensação de movimento que tais obras proporcionam (proporcionavam) às imagens registradas pelo cinema. Destaca-

se, inclusive, que os experimentos cinematográficos foram uma das vertentes da produção de Tozzi e indicam o seu interesse pela ideia das imagens em movimento e suas narrativas.

Para tanto, foi realizada uma pesquisa qualitativa, de natureza observacional, com amostragem não probabilística e por conveniência, ou seja, designada por livre arbítrio do pesquisador (SELLTIZ et al., 1975). Foram utilizadas fontes primárias e secundárias, ou seja, a pesquisa foi estruturada em dois segmentos: teórico e documental (SELLTIZ et al., 1975), visando sustentar os preceitos a serem abordados. Como instrumento para coleta de dados primários foram realizadas entrevistas com o próprio artista e com a arquiteta responsável pelo edifício em que está instalada uma das obras analisadas, ambas tendo como instrumento base um questionário com perguntas abertas.

Um dos procedimentos metodológicos adotados foi o estudo de caso, que incluiu a observação de algumas obras selecionadas e dos locais onde as mesmas estão (ou estavam) localizadas, assim como dos espaços circundantes. Foram feitos registros fotográficos e filmagens, tanto por vídeo como por drone, todos vivenciados na primeira pessoa do singular, permitindo que as obras, sejam as planas, em muros, sejam as verticalizadas nas fachadas de edifícios, transportassem o autor para um cenário imaginário em que o movimento se fizesse presente.

*A priori*, como objeto da presente investigação, tinham sido selecionadas quatro obras de Tozzi, todas localizadas em espaços públicos urbanos, as quais contribuem (ou contribuíram, visto que algumas não existem mais) para a humanização da metrópole paulistana. No entanto, após a Banca de Qualificação, e com a anuência da orientadora Profa. Dra. Elza Maria Ajzenberg, foi acrescentada mais uma obra por sugestão do próprio artista, que achou interessante que o pesquisador acompanhasse o processo de sua elaboração desde o início até a finalização da construção.

Importante compreender a opção do pesquisador pela utilização dos termos murais e painéis para as obras selecionadas. Considerou-se como murais as obras pintadas nos muros da cidade, a saber: o do *Viaduto Tutóia* (2004) (subitem 3.1.1), localizado na Avenida 23 de Maio; o da *Avenida dos Bandeirantes – Aeroporto de Congonhas* (2004) (subitem 3.1.2), no final da extensão da mesma avenida; e o da *Avenida dos Bandeirantes/Imigrantes* (2004) (subitem 3.1.3), na interligação dessa avenida com a Rodovia dos Imigrantes. Como painéis foram consideradas as obras localizadas nas fachadas dos edifícios, a saber: o do Edifício Comercial *Exclusive* (2003) (subitem 3.2.1), na Avenida Angélica, nº 2016, que é o maior painel em mosaico do Brasil, executado na fachada de um prédio, exibindo, assim, o seu esplendor, e a obra em “L”, na fachada do Edifício *Luminus Jardins* (2021) (subitem 3.2.2), na esquina da

Rua José Maria Lisboa com a Avenida Nove de Julho, acrescentado posteriormente, como mencionado.

A seleção das obras para análise não foi casual, visto que foram eleitas pela sua força simbólica na cidade de São Paulo. Nesse sentido, Peixoto (2012) e seu projeto Arte/Cidade foram fontes de inspiração por olharem para o município paulistano, pela energia transformadora que a arte estimula e por estabelecerem visões da cartografia da metrópole, do território urbano, por meio da arte como experiência estética. Dessa forma, é possível desvendar as intervenções e as relações com os atores multidisciplinares que constroem a cidade de São Paulo. Os murais e painéis selecionados sugerem a ideia de movimentação. O contato do artista com o cinema e com suas experiências no território cinematográfico foram *sine qua non* para se compreender essas obras bidimensionais.

Cabe destacar que os conjuntos dos três murais selecionados não existem mais, ou seja, não se encontram mais nos locais para os quais foram concebidos, o que leva à necessidade de refletir sobre o fato de a arte urbana ser efêmera, embora muitos murais e afrescos tenham sobrevivido ao longo do tempo. A História da Arte retrata inúmeros deles, que devido aos materiais utilizados, pelo acaso, ou até mesmo por “sorte”, sobreviveram às intempéries do tempo (vento, terremotos etc.), às guerras e mesmo à destruição por ação dos homens.

Tozzi não nega e nem afirma o caráter duradouro ou efêmero de seus murais, apenas lamenta sua destruição. Não foi possível esclarecer o porquê de não existirem mais os três conjuntos de murais analisados. Supõe-se que possam ter sido apagados por ordem expressa do Poder Público, ou mesmo devido ao término do contrato de manutenção. No entanto, a impossibilidade de fazer a pesquisa *in loco*, primeiramente devido ao isolamento pandêmico e, a seguir, pelo fato de o atendimento ao público na Subprefeitura responsável pelo local onde as obras estavam localizadas ter ficado restrito às emergências sociais, acabaram impedindo a elucidação deste fato.

Na trilha para entendimento do percurso de Tozzi, algumas referências são a pesquisadora Leila Kiyomura e o professor Bruno Giovannetti, ambos da Universidade de São Paulo, os quais reuniram críticos de arte, pesquisadores e artistas para analisar e refletir sobre as obras desse artista. Tais pesquisadores reconhecem o processo e a construção de seu trabalho e de sua trajetória, ao investigar a transformação e a evolução de suas obras na contemporaneidade.

Para a compreensão das obras de Tozzi evocou-se também Zanini<sup>2</sup> (1983), que trata de trabalhos individuais, tendências, aspectos sociais e culturais da arte no território brasileiro e sua inserção no contexto internacional. Zanini retoma o modernismo, as manifestações abstratas, as vanguardas, a fotografia, o desenho industrial, a comunicação visual, entre outras questões e temáticas, e discorre sobre a *Pop Art* e sua ligação com a antropologia urbana, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Ele referenda os trabalhos de alguns artistas, dentre eles os de Claudio Tozzi.

Essas e outras abordagens fornecem elementos, signos e metáforas para a análise realizada nesta pesquisa, sobretudo no que tange ao entendimento desse segmento artístico, bem como aos aspectos comportamentais, sociais, rituais e interativos encontrados no centro urbano de São Paulo, onde alguns painéis de Tozzi compõem (ou compuseram) o cenário paulistano. Ruas, praças e edificações, de um modo geral, tornaram-se suportes efetivos para o registro do tempo. Nesse sentido, as metáforas de Tozzi são muito relevantes em sua trajetória, pois, notadamente, correspondem ao contexto da segunda metade do século XX, período em que foi atribuído novo colorido social às manifestações culturais.

Dessa forma, a presente pesquisa apresenta-se estruturada da seguinte forma: APRESENTAÇÃO, INTRODUÇÃO, 3 capítulos, CONSIDERAÇÕES FINAIS e APÊNDICES.

No Capítulo 1. CLÁUDIO TOZZI: O PERCURSO ARTÍSTICO, foram abordadas algumas opções estéticas e de produção que, ao longo de sua carreira, foram essenciais para entender os materiais por ele utilizados, as cores e os traços de sua obra, bem como sua escolha pela *Art Pop*, ou Nova figuração, como ele denomina. Também foram abordadas questões associadas aos contextos sociais e políticos, em comunhão com as referências teóricas, que sustentaram o desenvolvimento da pesquisa quanto a esse recorte.

No Capítulo 2. ARTE CIDADE: ESPAÇOS DE PRODUÇÃO E MOVIMENTO, foi desenvolvida a ideia de arte cidade e sua aproximação com “murais” e com a “arte pública”, expressões pungentes em ambientes a céu aberto, em oposição às galerias e aos museus.

No Capítulo 3. DIÁLOGO ENTRE CONCEPÇÃO, PRODUÇÃO E FRUIÇÃO NOS PAINÉIS E MURAIIS URBANOS DE TOZZI, foram analisadas as cinco obras selecionadas: os três murais: o do *Viaduto Tutóia/Avenida 23 de Maio* (2004); o da *Avenida dos Bandeirantes/Aeroporto de Congonhas* (2004); e o da *Avenida dos Bandeirantes/Imigrantes*

---

<sup>2</sup> Walter Zanini (1925-2013) foi crítico de arte, historiador e curador brasileiro, graduado na Universidade de Paris VIII. Foi professor da USP e diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP). Ele produziu ampla abordagem referente à História Geral da Arte no Brasil.

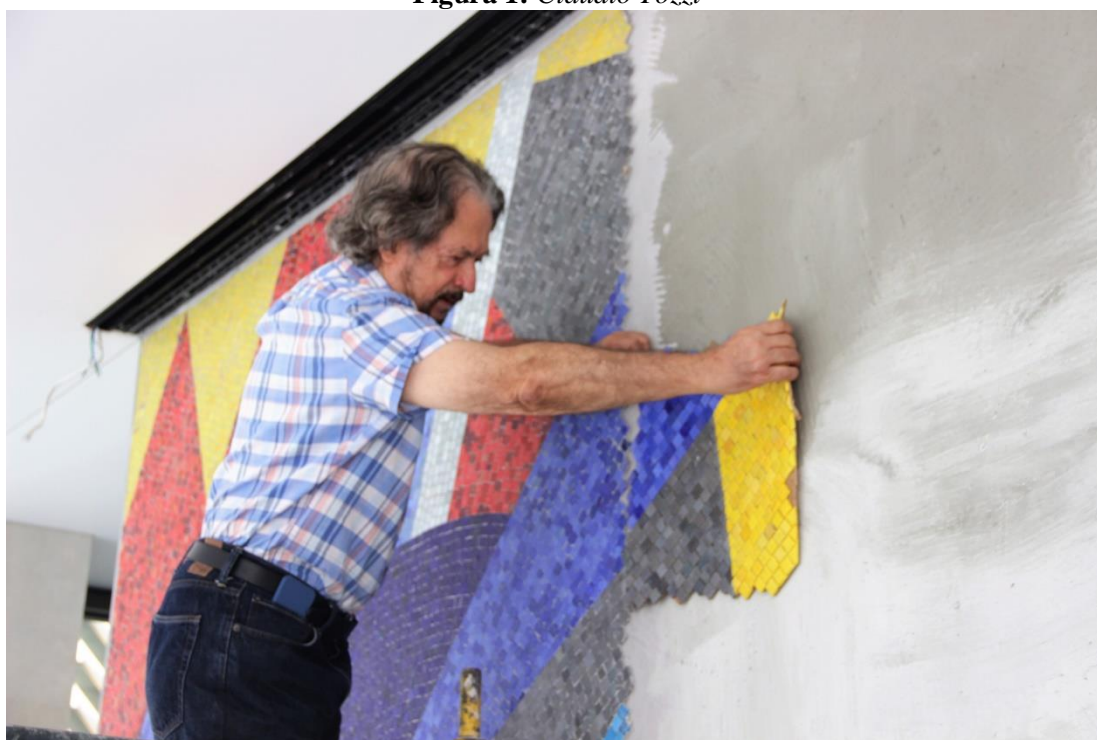
(2004); e os dois painéis: o da fachada do Edifício Comercial *Exclusive*, na Avenida Angélica, (2003); e o da fachada do edifício *Luminus Jardins*, (2021), no cruzamento da Rua José Maria Lisboa, com Av. 9 de julho. Neste capítulo também foram traçadas as pontes metafóricas com os fotogramas de cinema e a persistência na retina, que resultam na ilusão de movimento, bem como os conceitos de montagem, característica do cinema.

## 1. CLAUDIO TOZZI: O PERCURSO ARTÍSTICO

Claudio Tozzi (Figura 1) é um artista plástico paulistano com mais de cinco décadas de atividades ininterruptas. Desde a década de 1960, após seu ingresso na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), em 1964, ele vem manifestando sinais de sensibilidade artística.

Claudio Tozzi viveu essa época como militante ideologizado e como artista que costumava expressar sua maneira de ver o mundo. Essas circunstâncias tornaram-se decisivas em sua vida pessoal, com o despertar da consciência de que o indivíduo é levado por impulsos cognitivos a se identificar com algo que o complete e o motive a tomar posições irrefutáveis nos campos profissional e espiritual.

**Figura 1:** *Claudio Tozzi*



Crédito da foto: ©Diogo Gomes dos Santos, 08 de abril de 2022.

Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.

No início de sua trajetória, Tozzi demonstrou preferência pela temática social e política, comum entre outros artistas que viram na arte espaço para protestos mais simbólicos.

Ao fazer um *flashback* de sua vida, encontram-se personagens que indicam o despertar do artista. Quando estudou no Colégio de Aplicação da USP<sup>3</sup>, por exemplo, uma de suas professoras o incentivou a rumar em direção ao universo das artes, criando cartazes, colagens e composições abstratas. Outra influência exercida foi a de um pintor imigrante húngaro (cujo nome Tozzi não se recorda), que residia nas redondezas de sua casa; Tozzi conversava muito com este pintor e foi ele quem o motivou a desenhar, fazendo com que seu trabalho ampliasse os horizontes.

Outro fato relevante que afetou, positivamente, a vida de Tozzi foi o recebimento de um episcópio, ferramenta matriz da Revolução Industrial, presenteado por sua tia. Trata-se de um projetor, um aparelho “mágico” que reflete fluxos de luz sobre uma superfície branca e lisa, ampliando pequenos desenhos em grandes imagens (MACHADO, 2004). Quando o jovem artista recebeu o episcópio, as imagens projetadas pelo aparelho consolidaram seu desejo de se expressar por meio do desenho, linguagem que se tornou sua ferramenta de trabalho. Por meio da observação, da imagem projetada e ampliada na grande tela, surgiu a vontade de transformar o pensamento em técnica. Tozzi passou, então, a desenhar sobre essas imagens projetadas, acrescentando suas referências e repertórios pessoais (MACHADO, 2004).

Tozzi e seu vanguardismo foram rapidamente reconhecidos por críticos como Mario Pedrosa, Aracy Amaral e Mario Schenberg, entre outros, mesmo porque suas experiências transcenderam o universo das artes. Em seus primeiros trabalhos, ele circulou pela linguagem da fotografia, do *design* gráfico e do cinema, este último pela bitola do Super-8mm. Foi nesse contexto que, na metade da década de 1960, Tozzi incorporou o espírito social e político em suas práticas, sempre motivado pela sua formação em arquitetura e urbanismo, o que renovou a sua estética.

Seu compromisso com as questões populares, explicitadas em suas obras, também foi de primeira ordem. Em seus trabalhos estão presentes desde angústias, lutas da sociedade, até alegrias, reflexos do cotidiano, fruto de sonhos e de desejo de liberdade (MAGALHÃES, 2007). Seu trabalho, em permanente transformação, dialoga com o ‘outro’ e talvez seja esta uma de suas grandezas. Segundo Cauquelin:

O que encontramos atualmente no domínio da arte seria muito mais uma mistura de diversos elementos; os valores da arte moderna e os da arte que nós chamamos de contemporânea, sem estarem em conflito aberto, estão lado a lado, trocam suas

---

<sup>3</sup> Em 1956, Claudio Tozzi por meio do exame de admissão, procedimento que era comum naquela época, ingressou no ginásio (naquele momento, o Ensino Fundamental era da 1ª a 4ª série, chamado primário; o ginásio compreendia o que, atualmente, equivale da 5ª a 9ª série), e depois cursou o científico, até 1962 (MAGALHÃES, 2007).

fórmulas, constituindo então dispositivos complexos, instáveis, maleáveis, sempre em transformação (CAUQUELIN, 2005, p. 127).

Por trabalhar com projetos de grandes dimensões ou mesmo pelos materiais que emprega, o processo criativo de Claudio Tozzi (Figuras 2 e 3), para olhares menos atentos, pode dar a impressão de que o artista não usa o pincel ou até mesmo de que não se senta no famoso banquinho à frente de uma tela no cavalete, procedimentos tão comuns aos artistas de ateliês. Porém, sua obra requer profunda pesquisa, num debruçar defronte à prancheta, na qual medir, riscar, rabiscar, calcular, experimentar fórmulas e misturar tintas tornam-se atividades rotineiras.

**Figura 2:** Ateliê de Claudio Tozzi, Rua Franco da Rocha, em Perdizes



Fonte: Magalhães (1989, p. 111).



**Figura 3:** Ateliê de Claudio Tozzi

Fonte: Machado (2004, p. 32).

Essas ações passam pelo processo manual das pinceladas ou até mesmo pela frente do computador, lidando com *softwares* que podem até, em sentido figurado, não sujar as mãos, sem dúvida, ultrapassando o campo dos quadros, das molduras, para grandiosas produções, como os seus painéis urbanos. Essa visão micro, da prancheta ou do monitor, é transportada para a visão macro, dos espaços públicos. Seu fazer artístico envolve múltiplos profissionais.

Assim, Tozzi navegou por figuras, quadros planos, objetos tridimensionais e painéis públicos, pavimentando o imaginário de quem por ele foi afetado. Suas obras são atuais, servindo-se de vários materiais que remetem à tecnologia industrial, isto porque ele emprega peças manufaturadas. Ele visita obras, materiais e técnicas distantes, quase como se desejasse recontar a História da Arte, permeando seu trabalho por diversas experiências. Suas obras revelam desafios plásticos, teóricos, estruturais e mentais, questões que os artistas ao longo da história superaram, mas que, ao final, no momento da concretização, estabelecem diálogo com o público, independentemente do tempo e do espaço no qual estão inseridas, em favor da estética.

## 1.1 ARTE COMO FORMA DE EXPRESSÃO: OPÇÕES ESTÉTICAS E PRODUÇÃO

Na produção de Claudio Tozzi durante os anos de juventude, período de definição estética, prevaleceu a linguagem das artes plásticas. Sua juventude foi vivenciada em um período repleto de erupções socioculturais no Brasil, a “geração de 68” (VENTURA, 2008), como ficaram conhecidos os jovens da década de 1960. Eles acompanharam a marcha do país rumo à industrialização, à empolgação da onda musical do *Rock and Roll*, da Jovem Guarda, da Tropicália e da Bossa Nova, ao mesmo tempo em que vivenciaram os horrores da Guerra do Vietnã, num misto de arrebatamento e de empolgação, que envolviam os ideais da Revolução Cubana de 1959.

Tudo efetivamente se iniciou a partir de trabalho denominado *Paz* (1963/1964) (Figura 4), primeira obra concebida em resposta e em recíproca participação no momento conturbado vivido pelo país na época, mas principalmente pela Guerra do Vietnã<sup>4</sup> (1955-1975), que resistiu às latentes investidas beligerantes dos Estados Unidos, gerando grandes sacrifícios para aquela população.

A obra sintética indica várias tendências que desafiam o ato de ver, propondo diferentes nuances e pontos de vistas, que se esvaem em referências ao desapercibido olhar e que, futuramente, estariam explícitas na jornada do artífice e em suas obras.

---

<sup>4</sup> A Guerra do Vietnã foi um conflito entre o Vietnã do Norte e o do Sul, motivado por questões ideológicas, e contou com a intensa participação do exército americano de 1965 a 1973. Estima-se que 3 milhões de pessoas tenham morrido nesta luta (SILVA, s.d.).

**Figura 4:** Claudio Tozzi. *Paz*, 1963/64



Massa alquídica e resinas, colagem sobre madeira – 28 x 51 cm.  
 Fonte: Klintowitz (2016, p. 95).

No lado direito da obra, é possível observar a bandeira norte-americana, característica do artista Jasper Johns (1930-), em sua obra intitulada *Três Bandeiras* (1958); na extremidade horizontal esquerda, observa-se a imagem do Papa Paulo VI, personagem simbólico, indicativo da Paz; na diagonal divisória da cena, na parte superior, uma tarja esbranquiçada, harmonizando o conjunto da obra; e, logo abaixo, ao centro, uma engrenagem de relógio, aludindo ao tempo que passa inexoravelmente, mas que sugere, por um instante, o elo com a engrenagem da máquina – metáfora da Revolução Industrial –, representada no filme *Tempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin, ferramenta de trabalho que esmaga o homem.

Esses elementos trazem referências sociais da *Pop Art* que se desenvolveu no Brasil com conotação distinta da utilizada por Andy Warhol (1928-1987), nos Estados Unidos. Warhol apropriou-se de ícones da cultura de massa, na qual Tozzi transitou por tempo considerável e foi identificado como expoente nacional dessa linguagem.

Outro elemento, representado na parte inferior da pintura, é o retrato de uma família tradicional (pai, mãe e filho), espelho da burguesia, vertente que o artista explorou nos anos seguintes, identificado como figura de linguagem com os ideais da Revolução Cubana.

Nesse cenário caótico, observa-se a proximidade de Tozzi com as vanguardas artísticas, representando novas leituras em algumas de suas obras. Tozzi foi participante ativo, como no

emblemático painel, *Guevara, vivo ou morto...*<sup>5</sup>, de 1967 (Figura 5), exposto no 4º Salão Nacional de Arte Contemporânea do Distrito Federal. A obra representa o argentino Ernesto Guevara (1928-1967), um dos líderes da Revolução Cubana, que também se tornou símbolo da contracultura e de grande expressão popular. Segundo Amaral:

Da geração dos artistas emergentes nos anos 60, Claudio Tozzi é, por essa mesma razão, profundamente tocado pelo sentido dos artistas norte-americanos que se notabilizaram no movimento pop. Assim além de suas contribuições na área do “objeto”, as artes gráficas peculiarizam sua produção nesta década e, através da serigrafia, vemos sua temática inspirar-se nos eventos que marcam esses anos: o cosmonauta, explorações interplanetárias, o “Che” Guevara, cenas de multidões etc., expressamente gráfica (AMARAL, 2005, p. 63).

**Figura 5:** Claudio Tozzi. *Guevara, Vivo ou Morto...*, 1967<sup>6</sup>



Acrílica sobre aglomerado – 175 x 300 cm.

Fonte: Tozzi (2018, n.p.).

<sup>5</sup> *Guevara Vivo ou Morto* é um painel que representa “vítima e testemunha do terrorismo de Estado operado pela ditadura militar brasileira (1964-1985), assim como atravessado por uma dinâmica de projeção da imagem de Guevara como máscara vestida pela resistência a esse regime. Além disso, a obra é analisada a partir das censuras que sofre: a primeira, no já citado Salão de Brasília de 1967 e a segunda, em um episódio de autocensura promovido por parte do júri, na atribuição dos prêmios do 17º Salão Paulista de Arte Moderna” (MEDEIROS, 2017, p. 44).

<sup>6</sup> “Claudio Tozzi, jovem estudante de arquitetura que passa a fotografar passeatas e manifestações políticas de operários, além de apropriar-se das fotos de jornais, para fazer uma pintura mais radical, tanto das denúncias dos problemas do país como dos problemas mundiais. Aproximando-se da fatura da pintura do pop norte-americano Roy Lichtenstein elabora composições monumentais. Destaca-se a pintura sobre madeira *Guevara Vivo ou Morto...*, de 1967. Ele trabalha a partir de fotos de jornais e revistas, copiando as imagens através de papel vegetal e ampliando-as por quadriculação ou por projeção de episcopio. A figura do líder das esquerdas latino-americanas é tratada com monumentalidade e repetida na faixa inferior. A importância da figura aumenta, pois ocupa a seção central do tríptico na faixa superior e ladeado por cenas de uma manifestação de grevistas. Na faixa inferior se repete a imagem de Guevara, entre imagens de crianças, vítimas de fome em Biafra. Todas as imagens são apropriadas de outros veículos, são *ready-mades* visuais que se integram à pintura, sem perder sua força comunicacional, potencializada com os dizeres-título do quadro, (...) ainda o uso de diagonais em vermelho em torno das figuras, dá-lhes maior realce. Tozzi trabalha com síntese de formas, poucas cores e efeitos de alto contraste entre preto, branco e o vermelho, e amarelos sem meios tons” (PECCININI, 2007, p. 229).



Esse painel foi parcialmente destruído, vítima de vandalismo de correntes políticas de direita, que entenderam a obra como apologia à causa defendida pelo revolucionário marxista Guevara.

Forjados, portanto, na agitada geração dos anos 1960, seus primeiros trabalhos, a partir dos 16 anos, foram mostrados a amigos, em rodas de jovens estudantes, embalados por músicas de seus companheiros de cursos, tais como Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil e Caetano Veloso (Figura 6). O jovem artista submeteu suas primeiras criações ao crivo dos colegas, provavelmente, na expectativa de receber incentivos que contribuíssem para o desenvolvimento de sua futura carreira, atualmente confirmada (KIYOMURA; GIOVANNETTI, 2005).

**Figura 6:** Claudio Tozzi. *Cae*, 1968



Liquitex sobre tela e madeira.  
Fonte: Magalhães (2007, p. 62).

Os encontros com outros estudantes ou os promovidos por Mario Schenberg<sup>7</sup>, em sua própria casa, também serviram de palco para discussões políticas, futebolísticas, estéticas,

<sup>7</sup> Mario Schenberg (1914-1990) foi professor, físico e crítico de arte. Segundo ele, “Os desbravadores são os jovens de espírito, sem compromissos com o passado. Naturalmente, os moços têm mais facilidade para romper com as concepções, os valores e os sentimentos do passado que os mais idosos. Daí, a predominância que adquirem necessariamente nos períodos verdadeiramente revolucionários. O momento atual da arte brasileira se caracteriza por uma irrupção maciça de artistas jovens que encontram os novos caminhos. Eles são favorecidos pela sua ‘inexperiência’, pela sua ‘ignorância’ das habilidades artesanais e pela ‘falta de preparo’, que tanto afligem aos incapazes de compreender que o novo é essencialmente irredutível ao velho” (SCHENBERG, 1967, p. 1).

filosóficas e artísticas. A razão era o pretense engajamento com as massas, o envolvimento com as vanguardas e a evidente preocupação com o coletivo, muitas vezes pautados pelos sonhos de liberdade e de transformações socioculturais, num período marcado por debates ideológicos, repletos de conflitos e de enfrentamentos, devido ao golpe militar de 1964<sup>8</sup> e às atitudes coercitivas.

Praticamente como todos os jovens estudantes da década de 1960, Tozzi trazia no corpo as marcas do seu tempo, o registro de sua época: calça *jeans*, cabelos longos, e, no coração, o ideal anunciado pela Revolução Francesa (1789-1799): *Liberté, Egalité, Fraternité* (Liberdade, Igualdade, Fraternidade). Segundo Morin:

Liberdade, igualdade, fraternidade. Estes três termos complementares são ao mesmo tempo antagonistas, a liberdade tende a destruir a igualdade; esta, se for imposta, tende a destruir a liberdade; enfim, a fraternidade não pode ser nem decretada, nem imposta, mas incitada (MORIN, 2000, p. 91).

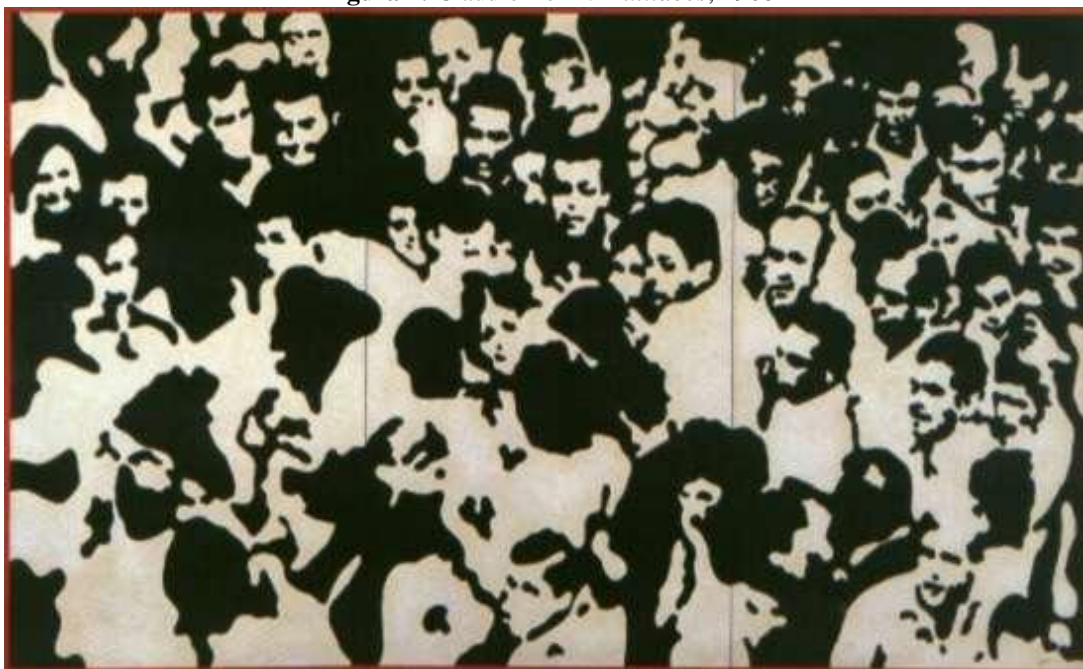
Ele empunhava panfletos e palavras de ordem que, naturalmente, foram concretizadas em obras e séries como *Multidões*<sup>9</sup>, de 1968 (Figura 7), realizada a partir de fotos referentes às passeatas, espelho das manifestações contra a opressão que o país vivenciava. Para alguns críticos, a arte foi sua ferramenta de luta e de expressão (KIYOMURA, 2005).

---

<sup>8</sup> Na madrugada do dia 31 de março de 1964, um golpe militar foi deflagrado contra o governo legalmente constituído de João Goulart. Em busca de segurança, Goulart pediu apoio chegando a Porto Alegre, onde Leonel Brizola organizava a resistência apoiada por oficiais legalistas, a exemplo do que ocorrera em 1961. Apesar da insistência de Brizola, Jango desistiu de um confronto militar com os golpistas e seguiu para o exílio no Uruguai, de onde só retornou ao Brasil para ser sepultado, em 1976 (CASTRO, s.d.).

<sup>9</sup> “(...) é uma das obras que melhor capta a essência daqueles anos, ao narrar um protesto na qual cada personagem parece compor uma única forma humana. Com esta simples imagem, de forte carga dramática, feita com tinta industrial sobre poliéster, Tozzi cria uma potente metáfora do poder do indivíduo no coletivo, questão muito presente na época, tanto no Brasil, com a Passeata dos Cem Mil, contra a ditadura, como na França, com a revolução de maio de 1968” (BRUNSON, 2016, p.1).

**Figura 7:** Claudio Tozzi. *Multidões*, 1968



Tinta em massa e vinílica sobre Eucatex – 175 x 300 cm.

Fonte: Tozzi (2018, n.p.).

Nesse ambiente de descoberta e de afirmações, no qual os anseios da juventude irrompiam no peito a vontade balbuciante de vida e o desejo de viver as experiências dos mais sábios, aflorava a consciência do mundo em que Tozzi estava inserido e promovia o desejo de transformá-lo em um lugar melhor. Era no limiar da razão com a emoção; no emergir dos sentidos humanos que desabrochava o processo de observação, no momento de caminhar, de se fazer presente e de escrever sua história de vida.

Mergulhado no universo das artes plásticas, Tozzi participou de diversos concursos, saindo vitorioso. Ele ganhou o concurso para conceber e realizar o cartaz do XI Salão de Arte Moderna, estímulo promissor para que o jovem aspirante a pintor submetesse seus trabalhos em certames, o que lhe rendeu, inclusive, o recebimento de convites para exposições coletivas em diversas iniciativas, como na Expo FAU<sup>10</sup>, em 1964. Cabe destacar que, como mencionado, esse foi o ano, em que Tozzi ingressou na faculdade.

O período pós-1967, que corresponde ao início da segunda metade da Graduação em Arquitetura que Tozzi estava cursando, foi a fase em que os festivais musicais fervilhavam pelo país, promovidos pela TV Record, agitando os meios estudantis e culturais da sociedade brasileira. Congruentes com o desejo de se tornar sujeito daquela história, mentes criativas foram inebriadas a participar de salões de arte. Tozzi participou incontestemente de quatro Salões de

<sup>10</sup> A Expo FAU é uma atividade que vem resistindo ao tempo, mantendo-se viva até os dias de hoje.

Arte Moderna e Contemporânea, em diversos locais, obtendo a medalha de ouro, no Salão de Arte Contemporânea de São Paulo; menção honrosa, no Salão da Cidade Mineira de Belo Horizonte e no Salão de Brasília, entre muitos outros prêmios que coroam sua trajetória. Kiyomura e Giovannetti relatam:

O processo de criatividade combina elementos de ação consciente e elementos de ação inconsciente. Isso deve ter sido sempre conhecido. Homero dizia que nada do que ele escrevia era da sua cabeça, tudo era transmitido pela Musa. A Musa era o inconsciente. No século XIX, o matemático e físico francês, Poincaré, sistematizou a descoberta matemática, que tinha processos conscientes e inconscientes, daí nasceu uma concepção geral da criatividade (...) quando o artista olha para seu próprio quadro ele o faz condicionado pela sua personalidade. Outra pessoa olha para o quadro e vê outra coisa diferente (KIYOMURA; GIOVANNETTI, 2005, p. 55).

Ao investir na aproximação com o grande público, Tozzi criou a série *O Bandido da Luz Vermelha*<sup>11</sup> (1967), num flerte com a linguagem das histórias em quadrinhos, forma de expressão que oferece significativos elementos de domínio popular e de comunicação direta com seus consumidores. Por suas características, os quadrinhos possibilitam o uso do texto conciso e oferecem elementos que incrementam também a leitura visual da obra.

O tema apoiou-se na vasta cobertura jornalística disponibilizada na época pelas mídias: rádio, revistas e jornais diários. Essas divulgações ataçavam o imaginário popular sobre o bandido<sup>12</sup> que usava uma luz vermelha para praticar assaltos em residências dos afortunados financeiramente e instigavam moças a imaginar possíveis encontros românticos com o fora da lei, como foi o “caso da menina que levou um maço de rosas vermelhas ao Luz” (KIYOMURA; GIOVANNETTI, 2005, p. 28).

Em contraposição, na obra visual de Tozzi, intitulada *Desta vez eu consigo fugir* (1967), aflorava um diálogo de expectativa com relação à ação de uma personagem verídica.

Substancial e diversa, a trajetória de Tozzi, iniciada na década de 1960, revela um conjunto de obras, potencialmente significativas, que lhe permitiram se expressar em coletâneas. Ele é detentor de vasta e diversificada produção (APÊNDICE 2) e da construção dos sentidos em suas obras, afortunadas em sua diversidade e consideradas múltiplas em suas distintas fases, algumas delas bem conhecidas do grande público, como as séries: *Astronautas*,

<sup>11</sup> Filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1967), de Rogério Sganzele (1946-2004), é uma espécie de resposta de um grupo de cineastas paulistas que, inicialmente, atuaram à margem dos parâmetros da política cinematográfica brasileira da época. Em 1967, insurgiram contra a produção governamental, enquanto o Cinema Novo festejou a realização do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1966), de Glauber Rocha (1939-1981). Ambos os filmes são considerados clássicos do cinema brasileiro (NOTA DO AUTOR).

<sup>12</sup> “Na instalação *Bandido da Luz Vermelha*, quando os jornais eram submetidos à censura, não tratavam de temas prioritários para o País e, por isso, esse assaltante transformou-se na manchete permanente dos grandes veículos. Era um trabalho semelhante ao de um jornalista, pois a partir desse material informativo, elaborava aquele trabalho, lia todas as matérias, pegando um viés mais irônico, com certo simbolismo que traduzisse essa situação” (MAGALHÃES, 2007, p. 34).



*Futebol, Parafusos e Papagálias*, que são janelas que se abrem à imaginação, que interagem com quem a elas se conecta e que permitem embarcar numa viagem de cores e formas.

Algumas obras de distintas fases são próximas de ícones conhecidos do grande público, como a série *Astronautas*, de 1969 (Figuras 8 e 9), criada devido ao extraordinário evento da chegada do homem à lua, em 20 de julho de 1969.

**Figura 8:** Claudio Tozzi. *Astronauta*, 1969 [1]



Epóxi e duco sobre Eucatex – 90 x 90 cm.  
Fonte: Tozzi (2018, n.p.).

**Figura 9:** Claudio Tozzi. *Astronauta*, 1969 [2]



Liquitex sobre tela 120 x 175 cm.  
 Fonte: Tozzi (2018, n. p.).

O artista criou também a série *Futebol*, de 1970 (Figura 10), paixão brasileira, no momento em que o Brasil havia se consagrado Tri campeão mundial; e a série *Papagália*, de 1980 (Figuras 11 e 12), uma visão dos trópicos brasileiros que descortina as janelas à imaginação do público e dos profissionais que se dispuserem a seguir viagem, tendo a arte como seu pressuposto.

**Figura 10:** Claudio Tozzi. *Futebol*, 1970



Liquitex sobre tela, 120 x 120 cm.  
 Fonte: Klintowitz (2016, p. 116).



**Figura 11:** Claudio Tozzi. *Papagália*, 1980 [1]



Tinta acrílica sobre tela, 80 x 80 cm.  
Fonte: D'Ambrósio (2005, p. 29).

**Figura 12:** Claudio Tozzi. *Papagália*, 1980 [2]



Tinta acrílica sobre tela – 80 x 120 cm  
Fonte: Klintowitz (2016, p.126).

A série *Parafusos* (1971) possibilita diversas reflexões sobre abordagens gráficas referentes a um mesmo tema, no caso, o parafuso. Além das metáforas que o próprio objeto sugere, como apertar, pressionar e fixar, no contexto de repressão prolongada (MAGALHÃES, 1989), causou as mais diversas reações, reforçando a ideia do artista em deixar sua marca no cenário da cidade e fortalecendo sua proposta de integrar “arte e arquitetura”. À época, o próprio Tozzi declarou: “Assim todos que passarem por lá poderão ver um quadro ao ar livre, sem palavras” (TOZZI apud KIYOMURA; GIOVANNETTI, 2005, p. 31).

No cabedal de Tozzi, somam-se, ainda, diversos recortes focados na paisagem urbana, incidindo principalmente sobre áreas externas, fachadas de prédios, tridimensional/totem, como a obra *Reciclagem* (1996) ou os painéis em vias públicas de grande circulação.

As obras são retratos de seus autores, refletem seu pensar. Seus questionamentos inseridos na sociedade contemporânea propiciam interações nas quais as linguagens “e o uso cada vez mais generalizado delas alteram nossa visão da realidade. Constroem, pouco a pouco, outro mundo” (CAUQUELIN, 2005, p. 64). Nesse universo, as opções de Tozzi foram tecendo territórios culturais e físicos, visto que muitas obras eram públicas, grandiosas, marcadas por sua formação em arquitetura e trafegavam por várias linguagens, indicando a força da mão de quem faz arte e revelando ainda uma visão particular da sociedade e da estética.

Em 1970, o artista plástico construiu outra narrativa análoga à linguagem cinematográfica, realizando alguns filmes experimentais na bitola nanica do filme Super-8, dentre eles *Cinemobilis* (1973), com 8 minutos de duração, colorido, silencioso, fotografado por Júlio Wakahara (SILVA NETO, 2017). Esse filme marca a primeira incursão de Tozzi na esfera das imagens em movimento, com a qual interage no contexto da contemporaneidade.

Mesmo que tais obras estejam ausentes do mercado da indústria cinematográfica e/ou do audiovisual, levaram-no a participar da mostra *Marginália 70 – O Experimentalismo no Super 8 Brasileiro*, ocorrida no Centro Cultural Itaú e em diversas cidades do país (SILVA NETO, 2017). Em parceria com Amélia Toledo, ele expandiu sua experiência com a bitola 16 mm, realizando um filme pelo *Centro de Arte y Comunicación (CAYC)*, na Argentina.

## 1.2 MATERIAIS E TÉCNICAS COMO EXPRESSÃO PLÁSTICA: PASSADO E PRESENTE

Substituir a superfície branca, geralmente fixa, por outra igualmente branca, mas móvel, com possibilidade do uso de lápis para redesenhar determinando a imagem, afigurava-se factível. Isso possibilitava não só aprender, mas reaprender a desenhar, num processo consistente, particular de criação, superando limitações e se transformando em espaço pedagógico de permanente processo de aprendizado individual. “Segundo Tozzi, houve a ruptura com a pintura de cavalete, quando os artistas passaram a trabalhar com mais materiais do dia a dia, realizando pinturas sobre placas, tecidos, plásticos. Também surgiu uma preocupação em fazer um ambiente, as instalações de hoje” (TOZZI apud ROCHA, 2008, p. 1).

Nessa conjuntura, Tozzi foi um dos representantes do processo de ruptura da arte brasileira. O artista empregou materiais e elementos do cotidiano, característicos da arte contemporânea, como metáfora da sociedade de consumo. Isso é destacado em suas obras, sejam elas objetos ou imagens: “sinais de trânsito, bandeiras, letreiros, peças publicitárias, histórias em quadrinhos, retira-os de seu contexto e atribui-lhes novos sentidos” (MAGALHÃES, 1989, p. 2).

Essa estruturação técnica não é privilégio e nem exclusividade de Tozzi, visto que na História da Arte, antes dele outros artistas também já haviam se apropriado de experiências artísticas e de outras linguagens. No período da Arte Renascentista, por exemplo, alguns artistas desenvolveram a técnica da perspectiva, baseada no ponto de fuga, em consonância com o uso da tinta a óleo que, por sua vez, serviu de fonte para as artes grega e romana.

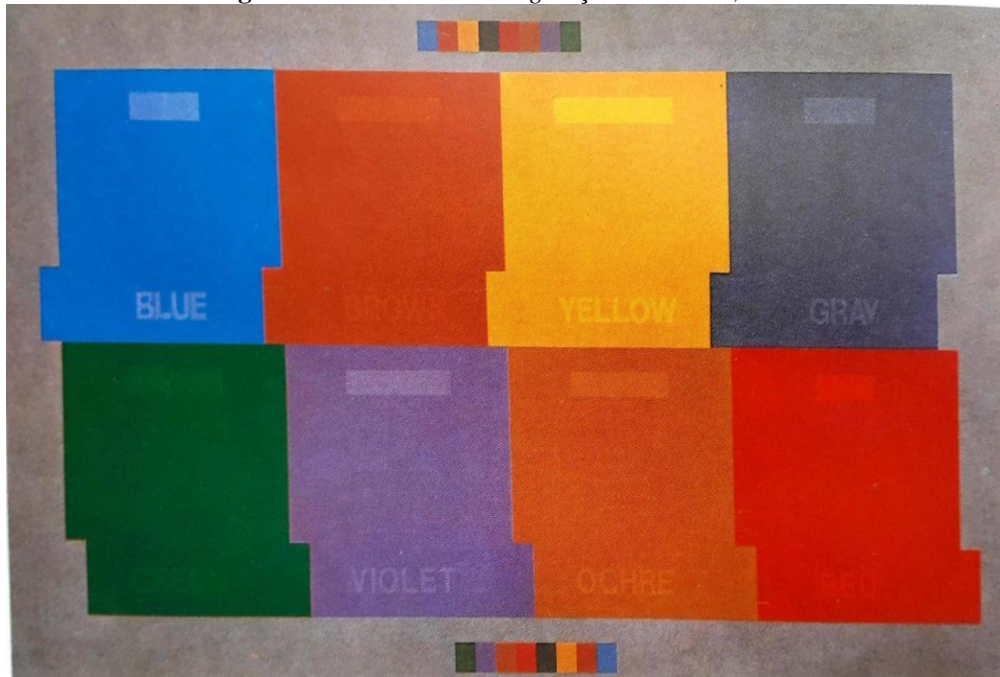
Tozzi experimentou abundantes materiais e formas e prestou tributo à História da Arte quando produziu grandes cenas aos moldes dos afrescos, desafiando as intempéries naturais e ocupando telas, paredes e frontões que dialogam com as pessoas que circulam pelos logradouros onde estão expostas. Isso demonstra mais uma vez a versatilidade estética característica desse inquieto artista plástico paulistano.

Tozzi está sempre à procura de novas ferramentas, novos materiais e novos significados para seu ofício, por meio de instrumentos estéticos que tecem significados em suas concepções de tempo e espaço.

Haroldo de Campos, na década de 1970, buscou na produção de Tozzi uma fonte luminosa de criação para conceber o poema *Claudio Tozzi: cor pigmento luz*. Dessa experiência literária, surgiram trabalhos conceituais que uniam imagens e palavras, presentes em *Figuração*

das Cores, de 1983 (Figura 13) e em *Cor pigmento luz* Haroldo de Campos, de 1974 (Figura 14).

**Figura 13:** Claudio Tozzi. *Figuração das Cores*, 1983



Fonte: Magalhães (2007, p. 56).



Figura 14: Claudio Tozzi. *Cor pigmento luz Haroldo de Campos*, 1974

claudio tozzi: cor pigmento luz

haroldo de campos

■	o quadro negro quadriluz
a cor pensar a cor a cor da cor se transparente e é luz	janela-jaula ■ ■ ■ ■ ■
pensar a luz a luz da luz se fragmenta e é cor	canta a cor enjaulada
a palavra cor na cor a palavra luz na luz	a cor na janela da cor
■ ■	seu respiro é pó de luz
o pó a poeira o pigmento	pigmento
luz em pó cor em pó	e se ouve
cor-luz luz-cor	pulmão de luz
o íris no íris	polem cantante ■ ■ ■ ■ ■
o desarcoíris	a cor geômetra de si mesma ciosa de sua luz
no cinza no quase no branco	funil fusível sol
■ ■ ■	que enfeixa e desenfeixa
jaula negra onde a cor se enquadra	que abre em janela e fecha em jaula
onde a cor	que canta ■ ■ ■ ■ ■
quase-cor no corpo a cor da cor	o olho sabe
se exquadra ■ ■ ■ ■	seu tacto translumina
janela e jaula	



Liquetex sobre tela, 112 x 23 cm.  
Fonte: Magalhães (1989, p. 57).

Magalhães (2006) aponta diversas características das obras de Tozzi, como a preocupação quase científica com a cor, com o pigmento, com as formas geométricas, com os resultados da geometria cromática e com o tratamento gráfico, que são fontes de pesquisas e de atuação do artista.

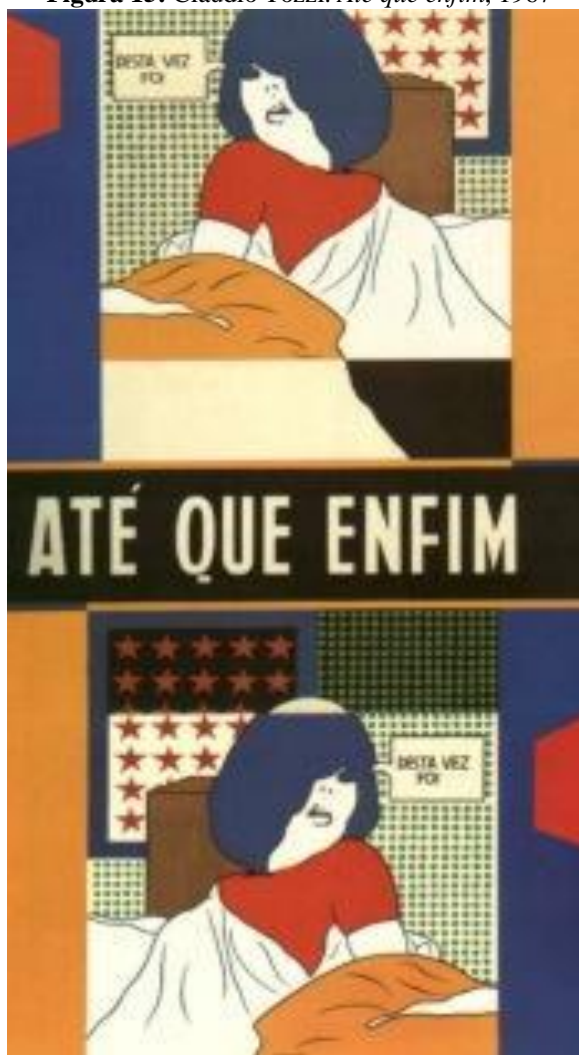
Com os anúncios das décadas de 1970 e 1980, as experimentações cromáticas tornaram-se mais presentes, irrigando sua estética e surgindo o impacto das temáticas sociais. A figuração tornou-se potente, entretanto, a geometrização foi substancial (MAGALHÃES, 1989), o que acentuou o caráter investigativo do artista plástico, com formas e materiais sempre presentes em suas expressões, provavelmente, enfatizadas pela sua formação em arquitetura e urbanismo. Assim, as obras de Tozzi ganharam nova dimensão, possibilitando diversas leituras e abordagens que deram plenitude ao espaço físico da paisagem urbana da cidade de São Paulo.

O artista multifacetário experimentou diversas técnicas e materiais como: o rolo de borracha em superfície reticulada, para incorporar textura e volume; materiais orgânicos e pigmentos, como areia, pedra e materiais naturais; caixas de acrílico e trabalhos conceituais, além do uso de vocábulos e de moldes para esculturas em fibras de vidro transformados em objetos (ROCHA, 2008), atestando, assim, sua amplitude estética e técnica.

Por mais de cinco décadas, Tozzi trabalhou com diversificada produção, desde seus primeiros trabalhos, como *Paz* (1963/64) (Figura 4) e *USA e abUSA* (1966). O artista optou não pela tela, nem pelo óleo, e nem mesmo pela aquarela, mas empregou massa alquídica e resinas, usando a técnica de colagem sobre suporte de madeira, bem como recortes de jornais. Na obra *Até que enfim* (1967) (Figura 15), Tozzi usou tinta em massa e acrílico sobre Eucatex.



**Figura 15:** Claudio Tozzi. *Até que enfim*, 1967



Tinta em massa e acrílico sobre Eucatex, 240 x 120 cm.

Fonte: Klintowitz (2016, p. 105).

No tridimensional *Veja o nú* (1968) (Figura 16), Tozzi acrescentou tecido e ferro aos materiais, demonstrando o alargamento de suas técnicas, elementos e materiais que inspiraram suas criações artísticas.

Nesse sentido, a obra *Veja o nú* (Figura 16), exposta em espaço urbano, primeiramente na cidade de Belém do Pará e, depois, na cidade de São Paulo, é um objeto do qual as pessoas aproximam-se para poder ver a imagem em tamanho reduzido, possível pelo sistema anamorfose<sup>13</sup> (ESPAÇO HUMUS, s.d., 5'44"). Com esse trabalho, Tozzi demonstrou sua vocação para fazer arte nos espaços públicos, num desejo de ampliar cada vez mais a interação com um público, oferecendo-lhe diversas leituras.

<sup>13</sup> O sistema anamorfose consiste na transformação cartográfica espacial, em que a forma dos objetos é distorcida de maneira a realçar o tema proporcional ao seu valor.

**Figura 16:** Claudio Tozzi. *Veja o nú*, 1968



Tinta em massa sobre madeira, tecido e ferro, 78 x 78 x 210 cm.  
 Fonte: D'Ambrosio (2005, p. 13).

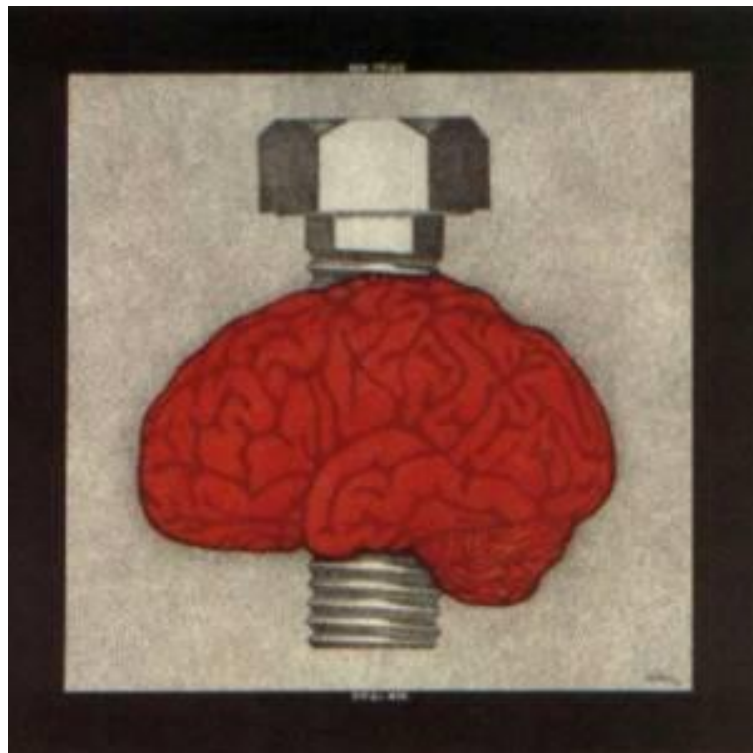
Essa obra exposta na Rua Barão de Itapetininga, no centro de São Paulo, consistia em uma cabine que lembrava muito as barracas de feiras, nas cores vermelha e branca. Um cilindro cromado foi acomodado sob uma superfície com manchas pretas, obrigando o observador a se movimentar para ver o reflexo da imagem de uma mulher nua neste cilindro, demonstrando a preocupação do artista com a imagem da mulher na sociedade e sua objetificação (GOTTI, 2018). A proposta de Tozzi foi instigar a população a ver o mundo pelos olhos da imagem, da arte, e fazê-la refletir, elevando a intensidade de obras públicas.

Na realização da série *Astronautas* (1970) (Figuras 8 e 9), Tozzi experimentou liquitex (tipo de acrílico), com epóxi e duco (pintura automotiva). Na série *Parafuso* (de 1971 a 1998) (Figuras 17, 18 e 19), ele utilizou acrílica sobre tela ou papel; e nas séries *Cor/Pigmento/Luz* e

Areia/Céu/Vegetal (1973), introduziu a fibra de algodão, com pigmento em pó, areia e terra misturados com resina, obtendo densa composição. Mais uma vez, o artista fez uso de materiais próprios do ofício que, comumente, são empregados por pedreiros, mestres de obras, engenheiros e arquitetos, denunciando, assim, seu ‘DNA’. Segundo Walker,

A moda para a arte terra começou com o hábito de atirar quantidades de matéria granulosa nos pisos das galerias de arte. (...) Walter de Maria, em 1968, depositou uma enorme quantidade de terra dentro de uma galeria cobrindo-lhe todo o piso. (...) os artistas dessa escola ficavam livres das restrições de espaço de galerias e estúdios e escaparam momentaneamente do sistema de arte mercadejada como objetos preciosos (WALKER, 1977, p. 38).

**Figura 17:** Claudio Tozzi. Sem título, 1977



Liquitex sobre tela, 80 x 80 cm.  
Fonte: Klintowitz (2016, p. 109).

**Figura 18:** Claudio Tozzi. *Vestígios*, 1998



Acrílico sobre tela, 130 cm x 215 cm.  
Fonte: Tozzi (2018, n.p.).

**Figura 19:** Claudio Tozzi. *Rememorações*, 1998



Acrílico sobre tela, 94 cm x 124 cm.  
Fonte: Tozzi (2018, n.p.).

Em *Cidade com brilho* (1986) (Figura 20), além da tinta acrílica, foram empregadas retículas de espelho, comprovando as pesquisas de Tozzi a respeito de materiais expressivos. Em 1987, ele utilizou acrílica sobre tela, colocando-a em madeira recortada, atribuindo, assim, outro caráter e expressão ao material.



**Figura 20:** Claudio Tozzi. *Cidade com brilho*, 1986



Tinta acrílica e retículas de espelho  
 Fonte: Tozzi (2018, n. p.).

Outro gênero que despertou o interesse de Tozzi, favorecendo inusitada opção estética, foi o do artista francês Georges Seurat<sup>14</sup> (1859-1891) com a técnica do pontilhismo. Seurat o motivou a aplicar a geometrização da cor e a racionalização da luz. Entretanto, sua prática não foi por meio de pontos, pois ele dispensou o uso do pincel, adaptando um rolo de borracha texturizado, produzindo, então, retículas. Outra concepção gráfica da impressão *offset*, como o grão fotográfico, conferiu à obra de Tozzi, textura, recorte e volumetria, sobretudo, um racionalismo cromático (MAGALHÃES, 1989). Segundo Gullar:

A criação artística põe em contato uma experiência individual e única com uma tradição coletiva de muitos séculos. O artista cria a partir de sua inspiração pessoal, de sua visão de mundo, de seu sentimento. Mas qualquer técnica empregada por ele dialoga com uma tradição (GULLAR, 2016, p. 4).

Na série *Passagens* (1985) (Figuras 21 e 22), Tozzi remeteu-se a outro elemento do cotidiano: a escada. Numa sucessão de planos sobrepostos, o artista rompeu com o ângulo reto

---

<sup>14</sup> Tendo como referencial o Impressionismo e a Teoria da Visão Cromática, Georges Seurat criou suas pinturas a partir de pequenas e constantes pinceladas, semelhantes aos mosaicos, com isso a mistura cromática acontece no cérebro (GOMBRICH, 2012).

do suporte, no qual o fundo adquire potência, com base nos moldes arquitetônicos. Nesse período, Tozzi recuperou o pincel, alargando a carga pictórica e valorizando as cores, as linhas e os planos, com formas análogas. Mas, é na cor que a obra se qualifica, seja por múltiplas camadas, seja pela opção de aplicar metais, como pó de cobre, ferro e latão, para atingir texturas táteis (MAGALHÃES, 1989).

**Figura 21:** Claudio Tozzi. *Passagens*, 1985 [1]



Pigmentos metálicos em emulsão acrílica sobre tela.  
Fonte: Tozzi (2018, n.p.).

**Figura 22:** Claudio Tozzi. *Passagens*, 1985 [2]



Acrílico sobre tela, 80 x 80 cm.

Fonte: Tozzi (2018, n.p.).

Segundo Victor Knoll (2005, p. 125), na obra de Tozzi, a figuração da imagem da escada, da série *Passagens* (Figuras 21 e 22), tangencia a abstração. Nessas obras o artista sugere um conjunto cromático de formas geométricas que, posteriormente, pode ser observado em seus painéis urbanos, nas faixas simétricas e paralelas que evocam o deslocamento de um local para outro, como uma construção de rigor formal e estético.

A pintura de Claudio Tozzi, desde a primeira até a mais recente, é cálculo. É o resultado de um conjunto de operações formais, segundo o feliz casamento entre discernimento e sensibilidade. Mão aparentemente ausente porque a sua presença é cálculo. Daí formou o seu estilo (KNOLL, 2005, p. 124 e 125).

A série *Escadas* (1984) (que não chegam a lugar algum), iniciada durante o Regime Militar, em protesto contra o governo do presidente João Baptista de Oliveira Figueiredo<sup>15</sup>

<sup>15</sup> João Baptista de Oliveira Figueiredo (Rio de Janeiro, 1918 – Rio de Janeiro, 1999).

(1979-1985), traz imagens que simbolizam escadas e uma arquitetura fictícia, documentando a fragmentação geométrica do espaço. Ambas as séries *Passagens* e *Escadas* são indícios do propósito de Tozzi em atuar na paisagem urbana pública. Essas representações de escadas ressurgiram até meados de 1995 e questionaram as passagens. Tal abordagem aproxima-se à da obra *Relatividade* (1953)<sup>16</sup>, de M. C. Escher (1898-1972), na qual quatro (4) rampas formam um *loop* contínuo. Nesse trabalho, as arquiteturas imaginárias refletem, simultaneamente, os legados do construtivismo e o da abstração geométrica (GOTTI, 2018, p. 2).

Por sua natureza inquieta, Tozzi, permanentemente, busca novos caminhos, novas experiências, e pesquisa técnicas e materiais, nos quais preserva sua plasticidade e qualidade gráfica, pautados por projetos bem definidos, como se espera da prática de um arquiteto. Uma de suas técnicas, a serigrafia<sup>17</sup> – que significa gravar, escrever, desenhar –, é um processo artesanal de impressão de imagens, que possibilita a reprodução. Possivelmente, tal técnica tenha se originado da impressão por molde vazado, empregada pelos egípcios na Antiguidade (FERREIRA, s.d.).

A obra *Guevara, vivo ou morto...* (Figura 5), feita com acrílica sobre aglomerado, mantém-se viva e ainda causa repercussões, talvez pela decisão do artista de utilizar a serigrafia, reproduzindo-a em larga escala. À época, ele a vendeu a preços módicos em locais públicos. Fato curioso é que tais serigrafias foram vendidas para torcedores no Estádio Pacaembu<sup>18</sup>, local de aglomeração em dias de jogos de futebol que, por simbiose, compreenderam a imagem do revolucionário como expressão de um grito entalado na garganta, desejo de ser expurgado, como a alegria do torcedor diante de um “gol”. Nesse contexto, Cauquelin (2005, p. 118) lembra que “Warhol também vai mostrar objetos comuns não em sua materialidade em três dimensões, mas reproduzidos (serigrafias, fotografias) sem nenhuma intervenção de sua parte para deslocar ou poetizar o motivo”, diferenciando o uso dessa técnica daquela produzida por Tozzi.

A história da reprodução é marcada pelo advento da imprensa, no século XV, pelo alemão Johannes Gutenberg (1396-1468). Ele provocou uma das mais profundas revoluções no mundo, mudando radicalmente a sociedade, principalmente, pelo acesso à informação, pela

---

<sup>16</sup> “(...) é uma das obras mais conhecidas do artista. Medindo 29,1 por 29,4 centímetros, a imagem revela uma escada “impossível”, desenhada em ângulos diferentes, em que pessoas sobem e descem desafiando a lei da gravidade – e criando uma sensação, no mínimo, estranha no espectador” (CARVALHO, 2016, p. 8).

<sup>17</sup> Em 120 d.C. o historiador romano Quintiliano (35-96) relatou meninos em processo de alfabetização, por meio de “modelos de letras feitas em pequenas tábuas de madeira e calcadas com pontos e pó de carvão”. Na França, no final século XIX, surge o *pochoir*, que foi aprimorado e patenteado por Samuel Simon em 1907, técnica de molde vazado, como é conhecido atualmente (FERREIRA, s.d.).

<sup>18</sup> “O interesse do público foi bem maior. Além da saída do Guevara foi muito divulgado no meio estudantil, e até hoje encontro reproduções dessa imagem por mim criada em camisetas, em adesivos de automóveis e até em tatuagens” (TOZZI, 2007, p. 30).



impressão de livros e panfletos, por meio de um processo mecanizado de produção em série. Por outro lado, segundo Walter Benjamin (1994), a arte de alguma forma sempre foi reprodutível. Ele lembra que, na Idade Média, a xilogravura possibilitou tecnicamente que o desenho fosse reproduzível, chegando-se à litogravura. Contudo, se por um lado essa reprodutibilidade técnica aproximou o indivíduo da obra; por outro, ela retirou a “aura” de sua existência única.

### 1.3 POP ART E VANGUARDA NA EUROPA E NOS ESTADOS UNIDOS E A NOVA FIGURAÇÃO NO BRASIL

O termo *Pop Art*<sup>19</sup> foi cunhado por Laurence Alloway (1926-1990), em 1954, na Inglaterra, mas, anteriormente, muitas tendências, correntes e manifestações de arte já vinham apresentando elementos fronteiriços ou aspectos característicos desse movimento, sobretudo no Ocidente. Na Europa, os artistas tinham propósitos de cunho sociológicos, sobressaindo, em cada região, renovado aspecto particular. “A primeira fase da Arte Pop inglesa (1953 a 1958) esteve fortemente ligada a temas de tecnologia, em oposição às ideias pastoris e primitivas do neo-romantismo inglês” (ALLOWAY, 1976, p. 36).

Em Londres, em 1955, observou-se, na exposição do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), a obra *Homem, máquina e movimento*, de Richard Hamilton (1922-2011), que apresentava imagens fotográficas provindas de certo devaneio, relacionando o homem às máquinas.

“Por outro lado, a segunda fase da Arte *Pop* britânica, que tomou corpo entre 1957 e 1961, era abstrata” (ALLOWAY, 1976, p. 52), referência imputada a Richard Smith (1931-2016). Nesse período, muitos artistas eram cinéfilos e, impactados pela colossal dimensão da tela, defendiam a ideia de grandes quadros, representando aproximação estética, alterando a percepção do mundo. Artistas dessa fase tinham como essencial o meio ambiente, pelas cores, luzes dos *mass média*, em oposição aos da primeira fase que utilizavam materiais populares, modificando a imagem do homem até então consagrado. A terceira fase da *Pop* inglesa foi

---

<sup>19</sup> “A chamada Pop Arte (pop de popular). O termo popular, ao menos no sentido que tem na Europa, é impróprio: a *Pop Art* expressa não criatividade do povo, e sim a não-criatividade da massa. É verdade que manifesta, acima de tudo, o desconforto do indivíduo na uniformidade da sociedade de consumo, e por vezes suas inúteis veleidades de rebeldia” (ARGAN, 2013, p. 575).

figurativa, trazendo renovação dessa arte à luz do tempo, oriunda na exposição *Jovens Contemporâneos*, de 1961, composta majoritariamente por artistas do Royal College,

... que relaciona a sua arte com a cidade. Fazem-no não por pintarem chaminés de fábricas (...), mas por usa os produtos e os objetos típicos, incluindo as técnicas do grafitos e a imaginária da comunicação de massas. Para esses artistas, o acto [sic] criador é alimentado pelo ambiente urbano em que sempre viveram (ALLOWAY, 1976, p. 67).

No entanto, apesar de o movimento *Pop Art* ter nascido na Grã-Bretanha, como mencionado, sua referência é os Estados Unidos, visto que se disseminou, em Nova Iorque e em Los Angeles, como produto americano próximo à visão do futuro, muito mais que do passado. As representações visitaram e recolheram a colagem da proposta cubista, tão bem apresentada por Georges Braque (1882-1963) e por Pablo Picasso (1881-1973), além da flexibilização desenvolvida pelo cubismo, entre pinturas e esculturas, como se pode observar na escultura proto-Pop *Um copo de absinto* (1914), de Picasso. Outro aspecto interessante é o incontestável protótipo pop *Par Käte*, de Kurt Schwitters (1887-1948), exibido em 1947, com colagem (reprodução de desenhos de bandas) (LIPPARD, 1976). Tais obras já apontavam os caminhos que a *Pop Art* seguiria.

Na década de 1960, artistas da subcultura *underground* encontraram, em seu público, congruências ideológicas que foram muito determinantes para suas criações, com *posters*, ilustrações de revistas, capas de discos e histórias em quadrinhos - materiais que acentuavam as imagens gráficas, nas quais o conteúdo priorizava a forma, aspirando modificar os estados de consciência. Por vezes, recorriam a soluções pouco recomendáveis, numa tentativa de encontrar resultados preferíveis na mistura do abstrato com o figurativo, valorizando as cores e a decoração, em prol do visual (WALKER, 1977). Talvez o mais potente veículo para disseminar o caráter de *underground* tenham sido as histórias em quadrinhos, das quais Tozzi aproximou-se, produzindo várias obras, tendo como inspiração Roy Lichtenstein (1923-1997), de Nova Iorque, ícone desse estilo nos anos 1960.

Eduardo Paolozzi (1925-2005), integrante do *Independent Group*, foi outro artista com ideias que tangenciavam os princípios da *Pop*. Na exposição *Isto é amanhã* (1956), ele demonstrou intimidade com a cultura popular e com a força de imagens evocativas, pactuadas com ações entre o homem e a máquina.

Entretanto, Duchamp representa uma das maiores rupturas no sistema de arte, muito mais pelo deslocamento que propôs do que pelo questionamento feroz em direção às instituições de arte. Os *ready-mades*, ou seja, os objetos manufaturados provocaram o surgimento de uma nova tendência ao serem oficializados como objetos artísticos e expostos

em uma instituição de arte, apesar de serem uma criação da indústria. Como exemplo destaca-se *A fonte* (1917), pela aderência com a indústria moderna, bem como pela proximidade com a arte publicitária e por encontrar na máquina algo significativo.

Segundo Cauquelin (2005, p. 89), o acontecimento que Duchamp introduziu no campo das artes continua em crescimento e permanece vivo como conceito, como referência para artistas e obras: “E não tanto por causa do conteúdo ‘estético’ de sua obra quanto pela maneira pela qual encarava a relação de seu trabalho com o regime da arte e também a divulgação dele”.

Nesse contexto, não se pode deixar de citar Fernand Léger (1881-1955), pela intervenção direta com os jovens, pois ambos os artistas europeus apresentaram protótipos valiosos para a *Pop Art*. O filme *Ballet Mécanique* (1924), de Léger<sup>20</sup>, foi outro protótipo relevante. Nele, o artista recortou um objeto e o colocou em primeiro plano, dando-lhe personalidade e valor estético, uma das características da *Pop Art*. Léger foi um “idealista, um realista social (...) considerava-se ainda um artista” (LIPPARD, 1976, p. 27).

A cizânia entre prática e teoria, ocorrida nos primórdios dos anos 1960, atribuiu aos artistas, as questões práticas; e, aos críticos, filósofos e historiadores, a teoria. Entretanto, poucos anos depois, artistas ligados ao minimalismo defenderam a ideia de que as bases teóricas deviam ser atribuição deles, inclusive, a função da crítica. Em 1970, com a concepção que a prática vem da fonte teórica, tomaram para si o que seus antecessores propuseram (WALKER, 1977).

Outra manifestação é a *assemblage*<sup>21</sup>, que surgiu na América, em 1958, vinda, em parte, das proposições de Duchamp e dos surrealistas, bem como do *Nouveau Réalisme*, de Pierre Restany (1930-2003), na Europa (LIPPARD, 1976). Essas proposições antecederam a *Pop Norte-americana* e, de alguma forma, contaminaram o pensamento dos artistas, prestes a entrarem no cenário artístico-cultural dos anos 1960.

“Uma corrente preliminar da direção da Arte Pop na Inglaterra manifestou-se em 1949 a 1951, quando Francis Bacon (1909-1992) começou a usar fotografias em suas obras” (LIPPARD, 1976, p. 32). O artista inspirou-se, principalmente, em uma foto do filme de Serguei

---

<sup>20</sup> Ainda muito cedo, artistas como Fernand Léger, Marcel Duchamp e Man Ray escreveram críticas de cinema, fundaram revistas e cineclubes. Léger, logo em seguida, dirigiu filmes. Suas críticas muito contribuíram para o que Louis Dellucc chamou de “beleza cinematográfica”, percurso que eleva o cinema à categoria de “Sétima Arte” (NOTA DO AUTOR).

<sup>21</sup> “*Assemblage* é um termo amplo para a colagem tridimensional ou para a escultura-colagem, usando os objetos em vez dos papéis” (LIPPARD, 1976, p. 78).

Eisenstein (1898-1949), *O Encouraçado Potemkin* (1925)<sup>22</sup>. Contudo, Bacon não pertencia a essa escola. Segundo Lippard (1976), desde o realismo social, na década de 1930, a arte figurativa, oriunda de Francis Bacon, vinha sofrendo grande disposição por matéria-prima comercial, banalismo, menosprezo ao sentimentalismo e ao anedotismo. A *Pop Art* nova-iorquina apropriou-se dessas atitudes, associada ao afastamento do abstracionismo daquele período. “A arte contemporânea é sua imagem. Esse espelho oferecido aos artistas e no qual eles podem perceber o conjunto – o sistema – do mundo artístico contemporâneo reflete a construção de uma realidade um tanto diferente a que existia há algumas décadas” (CAUQUELIN, 2005, p. 80).

“A maior parte da Arte Pop é emblemática na sua conjunção de palavra e imagem” (LIPPARD, 1976, p. 136). Nesse nicho, encontra-se Lichtenstein, artista que se tornou referência para o brasileiro Claudio Tozzi. Nota-se a aproximação entre as obras *Good morning... Darling!* (Bom dia... Querida!) (1964), de Lichtenstein (Figura 23), e *Desta Vez Eu consigo fugir* (1967), de Tozzi (Figura 24).

**Figura 23:** Roy Lichtenstein. *Good morning ... Darling!*, 1964



Litografia *offset* (Página de livro) – 27,94 x 27,94 cm.  
Fonte: Baker (2012, p.1).

<sup>22</sup> Filme manifesto que chacoalha as vanguardas artísticas da época, consagrando em definitivo a montagem cinematográfica, nominada por Eisenstein “montagem de atrações”, consagrando o filme até os dias atuais, como um dos maiores “cultos modernos” do cinema mundial (NOTA DO AUTOR).

**Figura 24:** Claudio Tozzi. *Desta Vez eu Consigo Fugir*, 1967



Tinta em massa e acrílico sobre Eucatex – 95 x 95 cm.  
Fonte: Magalhães (1989, p. 26).

As palavras integram a obra e, ao mesmo tempo, são uma visita às histórias em quadrinhos, aos *storyboards* utilizados no cinema. Talvez, por essas referências, ou até mesmo pela visão, a *Pop* tenha sido amplamente conjecturada a ter vida breve, o que deve ter causado decepção a muitos, uma vez que ela continua respirando, e muito bem. Da mesma forma, Lichtenstein continua sendo referência a ela, especialmente por seu repertório vindo das histórias em quadrinhos – algo tão popular entre os jovens e que alcançou um lugar na História da Arte.

A *Pop Art* opôs-se ao abstracionismo; atraiu muitos jovens; e se identificou com o consumismo exacerbado do território norte-americano. Este último aspecto, na sua origem, motivou as críticas negativas, levando-a a ser mal recebida e até mesmo condenada por muitos críticos e artistas, apesar de, em seu bojo, ter surgido do desejo de um novo humanismo, representado por uma nova arte figurativa, trazendo reflexão crítica sobre o meio ambiente.

Esse imaginário conduziu os artistas a buscarem outros caminhos – um mundo mais positivo, mais próximo à cultura dos adolescentes, que agregava vários públicos e, inclusive, de diversas faixas etárias.

É interessante notar que os artistas nova-iorquinos desconheciam os britânicos que atuavam na mesma tendência (LIPPARD, 1976), apesar de ambos trabalharem com a mesma manifestação, cada qual marcado por questões específicas e distintas.

Lippard (1976) reflete sobre o movimento *Pop Art*, que encontrou nos tecidos norte-americano e inglês territórios férteis para seu desenvolvimento. Contudo, em cada tempo, seus aspectos foram peculiares, como ocorreu no Brasil, com seus adeptos não determinados pelo regionalismo, mas pela intenção de se relacionar com o mundo contemporâneo de forma mais positiva, afirmando a ideia do figurativo.

John Walker (1977), em sua abordagem teórica, trata da arte do século XX, dos artistas, dos conceitos e dos movimentos que a precederam ou que se aproximam dos temas e dos conceitos da *Pop Art*. Este movimento, além do aspecto figurativo, discutia questões relacionadas ao consumo (mercado), à publicidade e ao estilo de vida – aspectos encontrados acentuadamente nos norte-americanos – e que tiveram adesão de outras partes do mundo.

Walker (1977) apresenta vários artistas contemporâneos, suas produções, técnicas, movimentos artísticos e dados históricos, que possibilitam ampliar o entendimento da opção e da produção de cada um deles.

Assim, de um lado, estava Duchamp, que afirmava o poder das instituições de arte, apresentando nas exposições objetos manufaturados de difíceis leituras e compreensão por parte do público; e, de outro, Andy Warhol, que, na contramão, oferecia objetos tão íntimos da sociedade e tão amplamente difundidos pela publicidade, que acabava obtendo grande aceitação.

Talvez, o sucesso de Warhol estivesse no fato de ele ter sido “primeiro, simples desenhista de publicidade; segundo, artista pop reconhecido; e terceiro, empreendedor de negócios” (CAUQUELIN, 2005, p. 108). Em suma, “ele é fabricante de um produto chamado Warhol e o publicitário que transforma o produto em imagem e o vende” (CAUQUELIN, 2005, p. 111). Warhol utilizava objetos de consumo e ficou tão conhecido quanto as imagens das marcas que assinava, tais como Campbell e Coca-Cola e alguns *kitsch*, além de ícones de cinema, como a artista Marilyn Monroe (1926-1962). Segundo Lippard:

A própria sopa *Campbell* pode parecer qualquer outra sopa Campbell, uma vez que não tenha tempo para adquirir caráter, cada filme comercial da TV de certo canal, em dado momento, é o mesmo. (...) A larga e instantânea atração da Arte Pop na América pode na verdade dever-se ao fato de a contaminação pelas imagens populares constituir uma experiência partilhada por todos os americanos (LIPPARD, 1976, p. 86).

Warhol e Lichtenstein selecionavam as imagens que integrariam seus trabalhos. Assim, não se tratava de ser técnica de pintura ou imagens por eles inventadas. O primeiro tornou-se conhecido como pintor das latas de sopa *Campbell* e, o segundo, como pintor da banda desenhada. Curioso que Warhol assinava as latas e as vendia – algo que causava estranheza entre os especialistas. No entanto, em fevereiro de 1962, a *Art News* publicou o artigo de G. R. Swenson favorável ao segmento. Logo a seguir, outras publicações da *Life*, da *Newsweek* e da *Time* também se manifestaram. Assim, pouco tempo depois, a *Pop* foi consagrada na exposição dos Novos Realistas (LIPPARD, 1976).

A *Pop* nova-iorquina, segundo Lippard (1976), reduzia-se a cinco artistas: Andy Warhol (1928-1987), Roy Lichtenstein (1923-1997), Tom Wesselmann (1931-2004), James Rosenquist (1933-2017) e Claes Oldenbrugg (1929-). Ressalta-se que eles não se estabeleciam como manifestantes de grupo. Vale lembrar que, nos Estados Unidos, Warhol e Wesselmann atuavam no campo da ilustração, bem como Oldenburg, que também era *designer*. Rosenquist fazia pintura de cartazes e Lichtenstein trabalhava com modelagem, demonstrando suas preferências e formação técnica.

As metáforas ligadas aos objetos adquiriam relações com o passado (desde quando o objeto era confeccionado, materialmente trazendo em si as marcas do seu tempo e das memórias nele embutidas). Entretanto, a *Pop* desconsidera esse fator, pois os objetos não eram deteriorados e nem abandonados.

Os horrores pós-II Guerra Mundial marcaram diversos artistas e movimentos, durante muito tempo e, principalmente, na Europa. Parte significativa da arte prestou-se a demonstrar a desumanização que a sociedade estava vivendo e Warhol mostrava algo mais positivo, impessoal, embora, diretamente ligado à sua experiência pessoal. O artista simplesmente optou por outra estética, outro caminho.

Inicialmente, em oposição ao Expressionismo Abstrato, as manifestações artísticas do início da década de 1950 tiveram sensibilidade racional. Nesse contexto, encontra-se o pintor norte-americano Jasper Johns (1930-), que reagiu ao Expressionismo Abstrato (WALKER, 1977), cabendo a ele a primeira ação efetiva voltada à *Pop*. A partir de 1955, ele tornou-se forte expoente desse movimento, com a série *Flag*. Lippard<sup>23</sup> (1976, p. 14) afirma que, apesar de não terem precedentes “entre os antepassados americanos, as bandeiras com a forma de cancela, os símbolos comerciais do século XIX, os caprichos e cata-ventos da arte popular fornecem interessantes complementos à Arte Pop”.

---

<sup>23</sup> Lucy R. Lippard é crítica de arte, escritora e curadora norte-americana.

Jasper Johns tinha uma relação próxima com Duchamp e, talvez por essa razão, seus trabalhos fossem carregados de ironia pictórica. Ele empregava características da arte abstrata alinhada à sua percepção, como: a “superfície abstrato-expressionista, a composição simplificada da arte não relacionada ou emblemática e a *assemblage* pós-surrealista” (LIPPARD, 1976, p. 78). Essas eram as características da arte abstrata percebidas por ele.

A *Pop Art* chegou ao Brasil na década de 1960, porém, já vinha repercutindo na Europa e nos EUA há quase uma década, como mencionado. Pouco antes de a *Pop Art* entrar no Brasil, o Expressionismo Abstrato, movimento radicado fortemente na Europa e nos Estados Unidos, vinculado à filosofia existencialista, recebeu adesão de muitos artistas, particularmente na segunda metade de 1950.

Iberê Camargo (1914-1994), brasileiro do Rio Grande do Sul, que até 1958 navegava pela representação, logo se configurou “entre os principais artistas brasileiros da abstração gestual” (ZANINI, 1983, p. 702), bem como Anna Bella Geiger (1933-), gravadora e desenhista que se aproximou da arte conceitual, mas estava presente, de forma singular, no Expressionismo Abstrato à época. Zanini afirma que:

O que se verifica, depois de um decênio de percepção não-figurativa, é, sobretudo, a abertura a uma ordenação realista do mundo. Um alto coeficiente das gerações jovens locais passa a absorver nos EUA e Europa as figurações da *pop-art* introjetando nesses irreverentes universos de equivalências simbólicas da sociedade de massa os próprios conteúdos (ZANINI, 1983, p. 728).

O Expressionismo Abstrato também estava presente no Japão, em fins de 1940, fato que pode ter influenciado sua introdução no Brasil, por meio dos pintores nipo-brasileiros, como Manabu Mabe (1924-1997) que, em 1957, assumiu a abstração informal, apesar do longo período de figuração expressiva. Tomie Ohtake (1913-2015), com seu processo informalista, com ordenação livre das formas, e Flávio-Shiró (1928-), com a dramaticidade exibida nos traços aguçados do movimento, foram outros artistas de destaque (ZANINI, 1983).

A oposição ao abstracionismo é a figuração. Nesse âmbito está a *Pop*, com imagens antes menosprezadas pelo *status* “arte”, tais como ilustrações, arte publicitária, revistas, mobiliário, anedotas de jornais, vestuário, alimentos e estrelas de cinema. A *Pop* abriu espaço nesse campo, valendo-se do fato que a grande maioria dos artistas dessa época flertava com a arte comercial. “A *Pop Art* foi a tendência mais decisiva no quadro das vertentes figurativas da década de 1960” (PECCININI, 2007, p. 208).

Entre os anos 1960 e 1970, o Brasil foi marcado por interferências estrangeiras. A oposição a essas interferências foi representada pela arte conceitual, a arte como ideia. Nesse período, diversos artistas imigraram para o Brasil, por exemplo, Frans Krajcberg (1921-2017),



vindo da Polônia, cujas imagens expressionistas, ligadas à natureza, demonstravam sua sensibilidade e seu apreço pelo Brasil e pelas suas riquezas naturais.

Embora no vernáculo pátrio, *Pop Art* sugira ‘popular’, segundo Argan (2013, p. 575), este é um termo impróprio, visto que “a *Pop Art* expressa não a criatividade do povo, e sim a não-criatividade da massa. (...) Manifesta, acima de tudo, o desconforto do indivíduo na uniformidade da sociedade de consumo”. Ou seja, a *Pop Art* tem relação com a publicidade e com o mercado de consumo, em oposição ao abstracionismo. O que importa não é o formato, nem o tamanho do material usado, mas a ideia criativa do autor.

No Brasil, a *Pop Art* adquiriu características de contestação, encontradas em muitas obras do paulistano Claudio Tozzi, que foi o grande expoente desse movimento, ao qual ele denominou “Nova Figuração”<sup>24</sup>.

No mesmo período, São Paulo e Rio de Janeiro aproximavam-se das metrópoles internacionais, ligadas ao consumo e às imagens por ele geradas, oriundas da comunicação de massa. Entre 1963 e 1964, ocorreram importantes experiências nessas cidades. Entretanto, as produções da década de 1950 foram decisivas para muitos artistas, dentre eles, Wesley Duke Lee (1931-2010), que absorveu a essência da *Pop Art*.

Destacam-se as mostras *Opinião 65* (1965) e *Opinião 66* (1966) que reuniram artistas nacionais e internacionais, marcando a presença dos novos figurativos. *Opinião 65* aproximou artistas como Hélio Oiticica<sup>25</sup> (1937-1980) e a relação com a Tropicália (Figura 25), Roberto Aguiar (1941-) e Waldemar Cordeiro (1925-1973). O evento contou ainda com a participação do crítico Mario Schenberg (1914-1990) que, no catálogo, afirmou que a produção brasileira do novo realismo conectava-se com o movimento internacional, mas com aspectos brasileiros (ZANINI, 1983). Sob tais circunstâncias, as obras discutiram e transcenderam a bidimensionalidade da pintura.

---

<sup>24</sup> “A Nova Figuração era diferente das manifestações figurativas anteriores, porque não era representativa, mas alusiva e expressiva, podendo ter caráter fantástico ou grotesco. No espelhamento da realidade social urbana e industrializada, absorve desde objetos e coisas produzidas pelo sistema, que são deslocadas de seu contexto e funcionalidade” (PECCININI, 2007, p. 210).

<sup>25</sup> “Uma experiência importante, que fizemos em 1968, foi a exposição de bandeiras, realizada em São Paulo, (...). Nessa ocasião, fiz o desenho da bandeira do Hélio Oiticica a partir de uma foto por ele escolhida. (...). Minha bandeira era um desenho do Che, que está na foto mostrada pelo Oiticica em cima da árvore” (MAGALHÃES, 2007, p. 26 e 27).

**Figura 25:** Claudio Tozzi. Hélio Oiticica e a bandeira Guevara, 1968



Serigrafia sobre tecido.

Fonte: Magalhães (2016, p. 28).

### 1.3.1 Tozzi e a *Pop Art*

Largas foram as fronteiras por onde disseminaram os artistas entre as décadas de 1960 e de 1970. O espírito da *Pop Art* lançou luz sobre suas opções de trabalho, na aurora das primeiras expressões. Walter Zanini (1983), em suas reflexões, lembra as tendências de grupos ou as manifestações individuais que se expressavam, mas, nas metrópoles na década de 1970, o ideal residia na busca tanto pela independência frente às vanguardas quanto por novos caminhos. Segundo ele, “A *pop-art*, linguagem ligada profundamente à antropologia urbana, alcançava receptividade dos pintores do Rio e São Paulo modificando inclusive a atitude de artistas consolidados nas soluções não representativas da década anterior” (ZANINI, 1983, p. 739).

Para Tozzi, a década de 1960 trouxe grandes rupturas, entre elas a *pop-art* norte-americana que dirigiu sua temática para imagens de consumo pré-existentes, em busca de

glamour. Como mencionado, ele preferiu o termo “Nova Figuração” devido à conotação do seu trabalho, voltado ao conteúdo diretamente relacionado à cultura do país e à conjuntura política daquele momento. Segundo ele:

(...) uma característica bastante grande de todo o meu trabalho, desde os primeiros, dentro da Nova Figuração, (...) é um processo sempre construído. Quer dizer, eu nunca pego um campo e vou colocando coisas. (...) Tem sempre um pensamento, sempre uma estrutura para que o resultado visual seja bastante... Tem uma certa pureza de construção; tem uma estrutura que apoie bem todas as imagens colocadas. (...) Em alguns casos, as imagens são apropriações mesmo de figuras dos meios de comunicação de massa, como os astronautas, as histórias em quadrinhos. Algumas outras são de fotos que eu produzi durante as passeatas, durante as aglomerações mais públicas, de protesto; depois eu trabalhei com sonorização, com alguns processos de Xerox, depois, com papel vegetal, trabalhei em cima. Mas sempre a questão foi a organização desse campo. E os trabalhos mais recentes, e principalmente os trabalhos urbanos, essa estrutura se mantém, só que, agora, eu trabalho com formas mais específicas (TOZZI, comunicação informal, 2021).

As referências chegadas ao Brasil foram determinantes, pois o país vivia um momento político muito tenso, de difícil condição de expressão, pela opressão dos atos derivados da ditadura. Os jovens estudantes viviam com os nervos expostos, à flor da pele. Subverter estava em pauta, principalmente, pelas vias das manifestações públicas. A sensibilidade dos artistas daquele período, inclusive de Tozzi, foi contaminada pela estética que a *Pop* propunha: eram ações porosas entre o político e o estético, que resultavam em produtos finais de muitos artistas e em suas obras. Peccinini afirma que:

A arte de jovens brasileiros promove uma transformação radical, novas técnicas e imaginários cotidianos e atual. Um repertório extremamente rico da cultura híbrida ou mestiça, brasileira, nos maiores centros urbanos. (...) A linguagem do artista é constituída por uma multidão de imagens artificiais e híbridas, entre a naturalidade e a estilização gráfica do design da comunicação visual, entremeadas às qualidades estéticas e semânticas, isto é, a arte torna-se muito mais comunicação, desejosa de assumir um papel comunicacional atuante na sociedade, de mesclar-se à vida da massa, por meio de signos facilmente reconhecíveis (PECCININI, 2007, p. 209-210).

Os painéis de Tozzi, devido aos materiais e às dimensões, trazem em seu DNA recursos tecnológicos pertinentes com o seu período, ratificando a parceria entre tecnologia e arte. Soma-se a isso a *Pop Art*, movimento artístico relevante em determinado momento da trajetória do artista. Suas metáforas e questões sociais definem seu processo criativo e a história da arte brasileira.

O trabalho de Tozzi tomou forma de resistência. Existiam preocupações com relação à linguagem, à apropriação de imagens urbanas e às histórias em quadrinhos, mas também se pensava em subverter e em criar mensagens novas (MAGALHÃES, 2007, p. 21). Cauquelin afirma:

A ideia, por exemplo, de uma continuidade ao longo de uma cadeia temporal marcada pela inovação: a velha noção de progresso, que, embora em geral conteste no domínio

da arte, prossegue perseverantemente seu caminho (como prova: as vanguardas, a noção de progressão), a ideia de arte em ruptura com o poder instituído (o artista contra o burguês, os valores da recusa, da revolta, o exilado da sociedade), a ideia de um valor em si da obra, valendo para todos (a autonomia da arte, desinteressada, suspensa nas nuvens do idealismo), a ideia de comunicabilidade universal das obras baseadas na intuição sensível (a questão do gosto, ao qual todos têm acesso), a ideia do “sentido” (CAUQUELIN, 2005, p. 18).

A necessidade de aproximação com o público, não como mera contemplação, saiu das páginas dos jornais e dos relatos do cotidiano. Os primeiros trabalhos de Tozzi proporcionaram leituras de mensagens transgressoras, mas com elaboração formal, com imagens estruturadas, que instituíam o diálogo entre elas, e uma experiência com o conceito de apropriação de Duchamp, demonstrado também nos trabalhos de Lichtenstein (MAGALHÃES, 2007). Isso interessava muito a Tozzi e o influenciava, mas sem que perdesse o sentido brasileiro, das questões políticas da época. “A maior parte dos artistas pop inseriu anedotas visuais (...) ou observações verbais divertidas numa altura ou outra, mas o humor nunca é primordial na sua obra, como não é também na de Lichtenstein” (LIPPARD, 1976, p. 97).

Diversas obras de Tozzi foram reconhecidas pela crítica como pertinentes ao movimento *Art Pop*, tendo sofrido influência de diversos outros artistas, dentre eles Roy Lichtenstein. No entanto, sua incessante busca o levou a encontrar um caminho pessoal, tanto para o seu trabalho quanto para “a *Art Pop* brasileira, recriando e procurando novos conceitos dentro do panorama político e social que o Brasil atravessava” (KIYOMURA; GIOVANNETTI, 2005, p. 24). Em seu trabalho, Tozzi recorreu a outras possibilidades expressivas, reformulando suas experiências em busca de novos caminhos, flertando com temas oferecidos pelas notícias do cotidiano, recolhendo seu conteúdo e o adaptando à formatação dos quadrinhos – linguagem de grande entrosamento com a comunicação de massa, resultando na realização de obras como *Eu bebo chopp ela pensa em casamento*<sup>26</sup> (1968) (Figura 26), em flerte direto com o movimento musical tropicalista de grande aceitação na cultura juvenil do país.

---

<sup>26</sup> (...) “fiz um objeto chamado *Eu bebo chopp, ela pensa em casamento*, em alusão à música do Caetano Veloso, que dizia: “Eu bebo Coca-Cola, ela pensa em casamento”. Era uma caneca de chope sendo enchida por uma torneira; um ventilador embaixo, permanentemente ligado, fazia a espuma do chope se mexer. Esse trabalho é exposto na mostra Brasil Século XX” (MAGALHÃES, 2007, p. 33).

**Figura 26:** Claudio Tozzi. *Eu bebo chopp ela pensa em casamento II*, 1968



Tinta alquídica sobre madeira e espuma de nylon.  
Fonte: Magalhães (2007, p. 64).

Em meio aos acontecimentos do seu tempo, a opção pelo percurso sedimentava-se pelos conhecimentos vindos da Europa e da *Pop Art* dos Estados Unidos, em especial do movimento dos artistas nova-iorquinos, com suas obras que empregavam elementos já produzidos pela indústria de bens de consumo; da mesma forma, valiam-se de figuras conhecidas dos meios culturais, das artes do entretenimento, especialmente do cinema, da televisão, da música e do rádio. Sua identificação inspiradora encontrava eco nas obras de Roy Lichtenstein, como mencionado.

Na realização de seus trabalhos, os resultados deram margem à reflexão sobre a realidade que o cercava e sedimentava o emprego de bens materiais consumidos pelo grande público. Eram produtos de fácil reprodução, podendo ser impressos, que dialogavam diretamente com o público, embora isso causasse estranheza. Notadamente, nesse período, as

revistas especializadas eram responsáveis pelo reconhecimento de novas expressões artísticas, mesmo antes dos museus e dos críticos (LIPPARD, 1976), o que hoje pode ser extensivo a curadores e ao corpo gestor dessas instituições.

Tozzi trabalhava com imagens menos críticas ao consumismo. Ele mantinha uma postura mais engajada com o momento histórico pelo qual o país estava passando, não se prendendo a nenhuma técnica, movimento ou determinado material. Seu espírito revelava o homem inquieto; provocava seu público com diálogos por meio de temas e de um olhar crítico, refletindo, pesquisando e empregando a arte como ferramenta para expressar a sua vontade, cuja investigação conduzia a caminhos a serem desvendados. Seus trabalhos, invariavelmente, apresentavam símbolos que para ele ligavam-se ao seu modo de pensar e ao ato de fazer.

A série *Parafuso* (1971) percorreu grande período da trajetória de Tozzi, interrogando-o e instigando-o. Nesta série, ele explorou inúmeras formas, objetos e imagens (vertical ou horizontalmente), explicitando o conceito, o material e as cores que marcavam sua produção. Sua preocupação ultrapassava os anseios do jovem arquiteto dos anos de 1960, na época ao lado de Sérgio Ferro e de Flávio Império, ambos formados em arquitetura. Na pintura, Tozzi trouxe força social e política, mesmo sob influência de Lichtenstein. Ele “produziu trabalhos que são gestos de denúncia, aplicando-se ainda em séries de episódios cotidianos extraídos dos meios de comunicação de massa” (ZANINI, 1983, p. 748).

Nesse período, ocorreu no Brasil um fenômeno no sistema geográfico das artes, que apresentava novo perfil, com a transferência do centro de referência do Rio de Janeiro para São Paulo, em decorrência do crescimento econômico e do aumento do número de bens culturais. Esses aspectos apontam para o aumento de galerias que impulsionavam o setor. “Setores de empresariado, enriquecidos no processo de modernização econômica do país, constituíam importante fatia do mercado de arte que se desenvolvia rapidamente” (BULHÕES, 2007, p. 272). A expansão das galerias, em consonância com o desenvolvimento do mercado e a circulação da arte, não foi suficiente para cessar o elitismo tão tradicional. Apesar do aumento de compradores e do subsequente aumento de lucros, o sistema manteve-se valorizando a unicidade da obra e a assinatura do artista (BULHÕES, 2007). Nesse contexto, Tozzi questionava as questões sociais, mas acabou por ser incluído no circuito das galerias de arte.

## 2. ARTE CIDADE: ESPAÇOS DE PRODUÇÃO E MOVIMENTO

‘Arte cidade’, ou ‘arte urbana’<sup>27</sup>, é um movimento, uma intervenção em espaços públicos, em interação direta com a população (AIDAR, s.d.). A ‘arte cidade’ está atrelada a expressões estéticas expostas nos espaços públicos, ou seja, ela propõe e oportuniza obras a céu aberto, em ambientes continuamente ao ar livre, expostas à população, diferentemente dos consagrados espaços fechados de exposições, como museus, galerias, teatros, auditórios, cinemas, bibliotecas e outros.

‘Arte cidade’, ou ‘arte urbana’, é a arte pública, no sentido de ser acessível a todos. Refere-se a pinturas em murais<sup>28</sup>, a afrescos<sup>29</sup> e às suas diversas produções em locais de livre acesso, amplamente difundidas e contempladas pela população. Pode-se entender arte cidade como intervenções que transcendem as locações, no sentido de remeter aos espaços da cidade novos desdobramentos e novas reconfigurações econômicas, culturais e políticas, congruentes às questões estéticas. “Toda intervenção na cidade é necessariamente plural. É urbanística, arquitetônica, política, cultural e artística. (...) As ações não são vistas isoladamente” (PEIXOTO, 2012, p. 14). Similar é a “arte urbana” que está impressa na cidade, nas ruas; são criações que se expandem, construindo identidades locais e valorizando a cultura regional.

Nesse sentido, é importante lembrar que os murais são expressões artísticas oriundas do tempo das cavernas, com desenhos e pinturas rupestres, presentes em toda a História da Arte e da Humanidade, desde a antiguidade até a contemporaneidade, como um símbolo das sociedades modernas, aproximando a sociedade, ao mesmo tempo em que oportuniza, democraticamente, a fruição da arte.

---

<sup>27</sup> “Arte urbana é toda manifestação artística realizada nas ruas (...). Essas manifestações acontecem em ambientes públicos (edifícios, casas, túneis, viadutos...) e interagem diretamente com o público passante. (...). O propósito é (...) trazer acessibilidade, visibilidade e contemplação de uma arte que antes era apenas expressa em lugares ditos “consagrados” como teatros, cinemas, bibliotecas e museus e, portanto, restrito à apenas uma parcela da população. (...) Por meio da arte urbana, é possível despertar reflexões no público passante, bem como, comunicar lutas, protestos e denúncias que abrangem questões sociais e políticas” (INSON, 2022, n.p.).

<sup>28</sup> Importante lembrar que o termo similar “muralismo” “refere-se à pintura mexicana da primeira metade do século XX, de feição realista e caráter monumental. (...) Murais de grandes dimensões estão diretamente ligados aos contextos social e político do país, marcado pela Revolução Mexicana de 1910-1920” (ITAÚ CULTURAL, 2016, n.p.).

<sup>29</sup> Afresco é uma técnica artística executada em tetos e paredes, que vem de longa data, presente na Grécia e na Roma antiga, dentre outras manifestações, mas está presente até os dias atuais.

“Técnica das mais antigas, de conhecimento de remotas civilizações, consiste na aplicação de pigmentos moídos e misturados com água sobre um fundo constituído de cal e areia. Absorvidos pela camada de fino reboco os pigmentos se fundem intimamente com esta superfície formando um fundo permanente, sólido e de grande durabilidade. Ao contrário da maior parte das técnicas pictóricas nas quais o pigmento fica na superfície, no afresco o pigmento torna-se parte integrante da parede, tornando assim o afresco uma das técnicas mais duráveis” (UFRGS/NAPEAD/SEAD, s.d., n.p.).

A ideia de arte cidade, às vezes, representa modelos dominantes da sociedade – mesmo que a arte na cidade não seja concepção exclusiva do poder vigente. Isto porque o território urbano é construção oriunda das vivências dos cidadãos que impregnam suas singularidades por meio de suas apropriações simbólicas e identitárias. O território urbano é imbuído de significados a serem fruídos por seus usuários ou visitantes (ECKERT, 2020). “Na prática, a arte urbana representa o encontro da vida com a arte, pois essa união se dá naturalmente enquanto o ser humano vive e se desloca pela cidade” (AIDAR, s.d., p. 1).

Os painéis urbanos são, normalmente, de média e grande dimensão, e revestem paredes inteiras ou parte delas, interagindo com a obra arquitetônica ou com o monumento do qual eles fazem parte (ITAÚ CULTURAL, 2017). Os painéis urbanos compõem a paisagem da cidade e se tornam obras vivas, dada a sua conseqüente perenidade não só no cotidiano, devido ao seu valor estético e social, como também nas páginas da história, pelos registros fotográficos, videográficos e literários. Essas obras relacionam-se com outras linguagens, movimentos e processos criativos, recebem o olhar e dialogam com os transeuntes que as referendam e as autenticam.

A cidade é um organismo vivo. Os espaços públicos são locais de movimentação e de interação entre os povos. Como na linguagem da música, os intervalos silenciosos associados às notas criam harmonia e os espaços vazios complementam-se. Peixoto afirma:

A cidade é cheia de vazios: essas lacunas monumentais são vestígios de possibilidades abandonadas de futuros. Nesses intervalos abertos na paisagem urbana, nesse tempo interrompido, é que algo pode acontecer: a emergência de um tempo e de um espaço mais amplos. Lugares capazes de estender o tempo na direção do futuro distante (pós-história) e do distante passado (pré-história) possibilitam a percepção do passado e do futuro extremos (PEIXOTO, 2012, p. 113-114).

A cidade, assim como a arte, é um produto resultante da intervenção do homem, sendo por si mesma uma hipotética obra de arte que pode ser vista em uma fotografia, em uma tela ou mesmo em um cartão postal. Ela pode ser explorada em suas vias externas e internas diante de tantas fronteiras entre arte e vida. As cidades, independentemente de seu porte, necessitam de gestão e de determinação para garantir um crescimento mais ordenado, harmonioso, visto que o conflito está sempre presente, incorporando a diversidade e oportunizando possíveis transformações orgânicas vivas. Organizar, preservar e difundir a memória são ações permanentes, não só pelo poder público, mas também pela sociedade e por muitos artistas.

A cidade é composta não só por um conjunto de materiais físicos e climáticos, relevos, ambientes, flora, fauna e intervenções da natureza modificadas pela ação do homem, como também por casas, muros, edificações, logradouros, parques, ruas, vielas, praças e jardins



planejados e circundados por espaços arquitetônicos identificados e reconhecidos por quem deles faz uso. Segundo Aragão:

A cidade é composta por seus elementos físico-geográficos (relevo, hidrografia, clima), por elementos biológicos (flora e fauna) e por elementos antrópicos (construídos ou modificados pelo homem, como as casas, os edifícios, as pontes, ruas e avenidas, os parques e os jardins). Natureza e construção aparecem mescladas na cidade, conformando paisagens urbanas (ARAGÃO, 2010, p. 358).

As ruas e os espaços públicos são ambientes utilizados para diversos tipos de práticas socioculturais e por expressões artísticas, intervenções que fazem parte da rotina dos grandes conglomerados urbanos, como os grafites nos muros, nas paredes e nas fachadas de prédios, usualmente produzidos com *sprays*; o estêncil, técnica que recorta um papel como molde de ilustrações e desenhos, para depois ser preenchido com tinta, comum nas ruas e nas paredes; e o *sticker art*, “termo em inglês para a arte em adesivos” (AIDAR, s.d., p. 5). O cartaz também é outro tipo de intervenção urbana; os “cartazes lambe-lambe” são bastante disseminados, comumente reproduzidos em grandes escalas e manualmente dispostos.

Um fato interessante é “pensar [que o] desenho urbano é a substituição do conceito de ‘fazer plano’ localizado no *site specific* – de consertar o existente, com suas deficiências e desgastes pelas transformações e mudanças de uso” (KIYOMURA; GIOVANNETTI, 2005, p. 203). Essas questões estão ligadas à sistematização, aos espaços de construir a poética urbana e ao seu sistema único de promoção do homem e de seus vínculos sociais com a natureza.

Nos espaços públicos, as intervenções artísticas decorrem a partir de várias questões que pavimentam o desenvolvimento civilizatório da cidade, seu tecido territorial como ferramenta de criação dos artistas, mas, sobretudo, como diálogo cultural, sustentação identitária de uma sociedade, similar às imagens construídas das experiências que os ambientes oportunizam, seja no acaso espontâneo, seja no planejado. Isso, sem dúvida, enriquece e fortalece os centros urbanos.

O local da cidade onde a obra está estabelecida é germinado por ela, transformando-o e sendo transformado pelo entorno, anunciando intrínseca afinidade com seu meio e, assim, consolidando o diálogo com a paisagem. É natural que o primeiro contato com a obra no cenário urbano possa ser silencioso, mas, é preciso organizar as informações para futuramente conferir significado (ABRAÇOS, 2010).

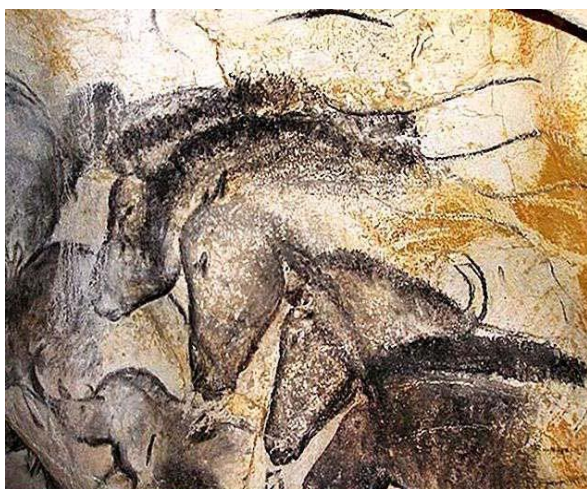
Como parte da História da Arte, a arte cidade, ou seja, a arte a céu aberto, ocorre em muitas civilizações, sendo manifestações socioculturais. Segundo Eckert, “Desde a primeira impressão na parede, na pedra, na terra, no barro, na areia, a arte vibra na memória coletiva, desvenda o passado e constrói o futuro, resguarda o afeto e descreve o conflito, evoca crenças,

ideologias e reúne energias para constante imaginação” (ECKERT, 2020, p.1). No entanto, nem sempre é compreendida, respeitada e valorizada.

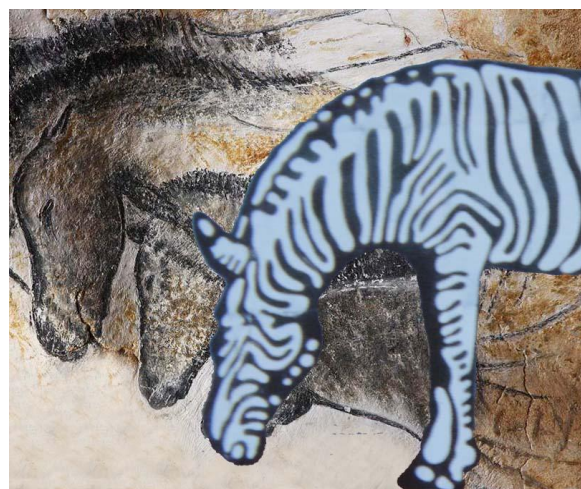
Salienta-se que essas manifestações, mesmo sendo reconhecidas no universo da arte contemporânea, têm origem na antiguidade, confirmando que na História da Arte, a representação sempre esteve presente e que muitas técnicas empregadas por artistas modernos e/ou contemporâneos originaram-se em tempos remotos. Pintar nas paredes – internas ou externas – é prática que vem ocorrendo desde os tempos pré-históricos, a exemplo da Caverna de Lascaux, na França, com touros, bisões, cavalos e outros animais. As imagens desta caverna são registros testemunhais dos feitos heroicos do homem pré-histórico, do seu desejo de representar a passagem pela vida, além de prováveis demonstrações dos costumes, rituais ou cerimônias da época.

Outro exemplo é a Caverna de Chauvet (Figuras 27 e 28), no sul da França, recentemente descoberta, que data, provavelmente, de 30 mil a 40 mil anos atrás. Apesar de oriundas do homem paleolítico, Lascaux e Chauvet mostram o alto nível das representações pictóricas, com sombreamento, esfumaçamento, intensa força cromática e geométrica e técnicas rebuscadas, testemunhos de uma época.<sup>30</sup>

**Figura 27:** *Caverna de Chauvet*, 30 a 40 mil anos atrás [1]



**Figura 28:** *Caverna de Chauvet*, 30 a 40 mil anos atrás [2]



Fonte: Revista Veja (2014, n.p., montagem do autor).

<sup>30</sup> As imagens são tão impressionantes que, logo após a descoberta de Chauvet, o cineasta alemão Werner Herzog (1942-) realizou, em 2010, o filme *Caverna dos Sonhos Esquecidos*<sup>30</sup>, em 3D, numa parceria entre França, Canadá, Estados Unidos, Reino Unido e Alemanha (PINTO, s.d.).

Na antiguidade, era comum entre os gregos não só pujantes construções arquitetônicas, esculturas de deuses e de atletas notórios, como também apresentações de música, teatro e dança. Os centros urbanos e os espaços públicos eram palcos dessas manifestações.

A população da Grécia Antiga, por exemplo, costumava visitar as esculturas dos deuses. Orações e sacrifícios eram-lhes ofertados por milhares de pessoas, idólatras repletos de esperança em seus ídolos e deuses. Nos textos bíblicos, encontram-se citações de adoração a ídolos, tidas hoje, como ações pagãs.

Cabe destacar a Acrópole, localizada na parte mais alta de Atenas, na Grécia, que pode ser visualizada de praticamente qualquer ponto da cidade. Nesse local, no século V a.C., foi construído o Parthenon, planejado pelo arquiteto Ictino, juntamente com o escultor Fídias (490 a.C.-430 a.C.), por solicitação de Péricles (490-429 a.C.). Esse templo e suas esculturas eram considerados divinos e atraíam (e até hoje ainda atraem) multidões. O Parthenon tornou-se um espaço público dedicado à devoção e à fé, mas, na realidade, tratava-se de uma fortificação, um santuário e um centro político.

Esse exemplo arquitetônico assinala o quão importante e significativo eram (e ainda são) as obras em locais públicos, por representarem a cultura e a identidade de um povo e por serem exemplos de desenvolvimento tecnológico, cultural, social e religioso de uma sociedade. Elas constituem-se como interferências artísticas que marcam a estrutura territorial da cidade. Segundo Leite:

A tecnologia impôs novo tempo, literalmente falando, ao cotidiano do ser humano. Profundas transformações econômicas e sociais marcaram a Europa ocidental, durante o século XIX, e a sociedade brasileira, reflexamente, sofre várias transformações e, em especial, o incremento da vida urbana que vai se dinamizar, especialmente, no início do século XX (LEITE, 2011, p. 55).

Outro exemplo de riqueza artística pública e de arte urbana é a cidade de Pompeia, na Itália, soterrada pela erupção do vulcão Vesúvio em 79 d.C. Infelizmente, muito se perdeu, restando muito pouco após as escavações, mas que permitem constatar a presença de afrescos e mosaicos, que se tornaram referências significativas desse tipo de arte. Segundo Gombrich:

quase todas as casas e *villas* nessa cidade tinham pinturas murais, colunatas e galerias ilustradas. (...) Os decoradores de interiores de Pompeia e cidades vizinhas como Herculaneum e Stabiae desenhavam livremente, apoiando-se, é claro, no acervo de invenções dos grandes artistas helênicos (GOMBRICH, 2012, p. 112).

Os temas da vida cotidiana eram motivações para os artistas da época. Alguns exemplos de pinturas murais são: *Donzela colhendo flores*, do século I d.C. e *Cabeça de um fauno*<sup>31</sup>, século II a.C. (GOMBRICH, 2012). Esses murais continuam vivos, não apenas em função do material utilizado, mas pelo valor simbólico, histórico e artístico que representam. Eles mostram a vida e o pensamento dos moradores que ali viveram, pelo olhar dos artistas e artesãos que imprimiram àquelas imagens, formas e cores compatíveis com o seu meio social. Pompeia foi celeiro dessa expressão artística e ainda guarda muitos mosaicos.

A palavra ‘mosaico’, de origem grega, significa “obra de musas”. Desde a antiguidade, a técnica integra o ofício de vários artistas. A técnica consiste em montar fragmentos de pedras e/ou vidros sobre uma superfície, registrando normalmente representações da vida social de determinada localidade. O *Estandarte de Ur*, de 3.500 a.C., na cidade homônima, na Mesopotâmia, é um dos artefatos tumulares mais antigo, constituído em placa de madeira com figuras incrustadas, arenito avermelhado, lápis lazuli e conchas, o que mostra que a técnica do mosaico esteve presente em sarcófagos e em paredes, no antigo Egito; e em pisos na Grécia antiga e em Roma e que foi utilizada por volta do século I a.C. em murais e pisos.

No século XIX, ela já havia perdido força, no entanto, com o aperfeiçoamento das técnicas arquitetônicas e com os desdobramentos da Revolução Industrial, voltou como mercadoria. Um dos exemplos de artista que a utilizou foi Antonio Gaudí (1852-1926), arquiteto espanhol que empregou o mosaico de forma inovadora, presente no Parque Güell, na Casa Milá e na Casa Batlló, em Barcelona.

Porém, o maior mosaico do mundo é de autoria do arquiteto e pintor Juan O’Gorman (1905-1982). Foi construído na cidade do México, entre 1949 e 1951, e mede 4.000 m<sup>2</sup>. Ele reveste o edifício da Biblioteca Central da *Universidad Nacional Autónoma de México* – UNAM.

Na antiga arte egípcia, os artistas estavam ligados à religião, principalmente a desenvolvida nos túmulos e nas pirâmides, devido à crença na vida eterna. Os artistas egípcios empregavam a “Lei da Frontalidade”<sup>32</sup>, uma vez que era necessário sedimentar a ideia de plenitude, de vida após a morte. Devido à ausência de modelos, eles recorriam à memória para desenhar, com o máximo de elementos, visto que era importante registrar imagens que pudessem dar significado ao tema.

---

<sup>31</sup> A obra “*Donzela colhendo flores*” foi realizada em Stabiae e “*Cabeça de um fauno*” em Herculaneum. Atualmente, ambas estão no Museo Archeologico Nazionale di Napoli (GOMBRICH, 2012, p. 112 e 113).

<sup>32</sup> Segundo os critérios artísticos, a “Lei da Frontalidade” é um padrão egípcio de registro de divindades ou de personalidades, de configuração bem rígida, no qual são retratados de perfil a cabeça, os braços e os pés, enquanto os ombros e o tronco ficavam de frente, mistura híbrida de visão frontal e lateral (JAMILLE, 2017).

“O artista egípcio iniciava seu trabalho desenhando uma rede de linhas retas na parede, e distribuía as suas figuras com grande cuidado ao longo das linhas” (GOMBRICH, 2012, p. 64). O método era muito geométrico, contudo, a natureza era precisa. As paredes eram grandes painéis coloridos, repletos de imagens e hieróglifos (escrita pictográfica), muitas delas repetiam-se como padrões. A apreciação era restrita a uma pequena parcela da sociedade, a concepção era “além-vida”.

As representações pictográficas nas paredes das pirâmides, referentes à religiosidade, aparecem também em ambientes litúrgicos, como nas celebrações funerárias. “Os primeiros artistas chamados para pintar imagens em lugares cristãos de sepultamentos – as catacumbas romanas – agiram segundo um espírito análogo” (GOMBRICH, 2012, p. 128), como o mural *Três homens na fornalha ardente*, do século III d. C., na Catacumba Priscilla, em Roma. A tendência de utilizar obras de artes nesses locais permanece viva até os dias atuais.

O emprego de pedras e vidros na construção de imagens retratadas nas paredes era recorrente em edificações religiosas (nas basílicas<sup>33</sup> monoteístas), que não se alinhavam à ideia de estatuários na construção, devido à proximidade politeísta de deuses pagãos (Grécia e Roma).

Todavia, o mesmo não aconteceu com as pinturas, que eram indispensáveis por facilitarem os ensinamentos sagrados, sobretudo, no Ocidente, no século VI. Essa premissa pode ser encontrada nas ações do papa Gregório Magno (540-604 d.C.), que defendia as representações como recursos didáticos. Segundo ele, as imagens auxiliavam a população não alfabetizada a compreender as passagens bíblicas. “As imagens são úteis para ensinar a palavra sagrada aos leigos. O Papa Magno afirma: ‘A pintura pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz pelos que sabem ler’. Assim, a arte apela para métodos narrativos, explicando os episódios da história bíblica” (ITAÚ CULTURAL, 2017, p. 1).

O mosaico de Santo Apolinário, intitulado *O Milagre dos Pães e dos Peixes*, c. 521 d.C., na Basílica de Ravena, na Itália, é um exemplar dessa arte. Ele foi elaborado com cubos de pedras e de vidros coloridos, em fundo translúcido dourado, transcendendo a defesa do papa e se tornando objeto estético.

---

<sup>33</sup> “Historicamente, uma basílica era apenas uma grande construção retangular, bastante comum na Roma Antiga, com uma abóboda semicircular no topo. A abóboda era tradicionalmente o lugar onde um juiz ou imperador romano se sentaria. Na verdade, o termo “basílica” tem uma razão política: em grego, “*basileos*” significa rei. A basílica é, então, o lugar do soberano, onde o soberano se senta, fala e governa. Os cristãos adaptaram esse estilo de construção pública para o lugar onde o sacrifício da Missa é celebrado, associando-o ao Reino de Jesus” (KOSLOSKI, 2017, p.1).

No que tange ao emprego de afrescos, o pintor italiano Giotto di Bondone (1266-1337) destaca-se, por ser autor das obras mais famosas. Ele foi responsável pelos afrescos na *Cappella dell’Arena*, em Pádua, na Itália, entre 1302 e 1305. Seus trabalhos levam o olho humano a ver algo que, de fato, não é real, mas criam a ilusão de profundidade de campo em superfície plana (GOMBRICH, 2012). Tal técnica de “enganar o olho” (denominada *trompe-l’oeil*) cria nas obras efeito de ilusão, de movimento e profundidade, ampliando a perspectiva do apreciador, atributo da arte de sair do plano óbvio e de se introduzir no imaginário, no debate estético, terreno das ideias. Essa característica de criar ilusão, profundidade e movimento foi, posteriormente, desenvolvida na linguagem cinematográfica. Segundo Cauquelin:

Tornar crível uma ilusão não tem sido a grande questão da arte desde a Antiguidade? Mas essa busca da ilusão não é exercida da mesma maneira nem a respeito dos mesmos objetos. Imitar os temas da natureza ou o processo dela, como a luz ou da construção do visível, coloca o artista em uma situação de ter de responder a um destino imposto de fora (CAUQUELIN, 2005, p. 120).

As obras de Giotto dialogam com as de seus contemporâneos, mas suas imagens, profundamente inspiradoras e eloquentes, conservam-se vivas, tal como concebidas. A arte é uma forma de expressão que algumas vezes pereniza, não pelo material ou pela técnica empregada, mas pelo fato de ir além de seus limites a partir de diversas leituras ao longo da história.

O afresco de Masaccio (1401-1428), intitulado *A Santíssima Trindade com a Virgem, S. João e doadores* (c. 1425-8), pertencente à Igreja de Santa Maria Novella, em Florença, é um mural no qual o artista desenvolveu uma técnica que, na época, deixou perplexa a comunidade florentina. Apesar de ser bidimensional, a obra dá a sensação de estar em um buraco. Ela foi encomendada pela igreja e, por isso, foi concebida com motivos religiosos, mas atinge outros horizontes, sendo admirada, suscitando fruição e se elevando a objeto de arte.

*A última ceia* (1495-1498), afresco de Leonardo Da Vinci (1452-1519), por exemplo, é uma das obras mais reproduzidas nos quatro cantos do planeta utilizando têmpera<sup>34</sup>. Elaborada no refeitório dos monges, no mosteiro de *Santa Maria delle Grazie* (1497), em Milão, a obra está envolta em fidedigna realidade. O tema amplamente conhecido é tratado de modo singular,

---

<sup>34</sup> “A têmpera é um método de pintura na qual aos pigmentos de terra são misturados uma emulsão de água e gemas de ovo ou ovos inteiros (às vezes também se usa cola ou leite). A têmpera foi largamente utilizada desde a antiguidade, sendo conhecida dos egípcios e fazendo parte de todas as fontes clássicas da história da pintura. Alcançou destaque na arte italiana nos séculos XIV e XV, em paredes ou painéis de madeira, preparados com gesso. As cores da têmpera são brilhantes e translúcidas. Por ter um tempo de secagem muito rápido, a graduação de tons se torna dificultada. Daí a técnica utilizada para tal fim é o acréscimo de pontos ou linhas mais claras ou mais escuras na pintura já seca. Pode-se também trabalhar com o verniz sobre a tinta, realçando o brilho e a cor. Diz-se têmpera forte aquela na qual o pigmento é menos diluído” (UFRGS/NAPEAD/SEAD, s.d., p. 1).

diferenciando-se de outras representações e de outros artistas (GOMBRICH, 2012). Provavelmente, em cada momento de refeição dos monges, essa obra daria margem a leituras distintas, uma vez que esse é o poder da arte. Mesmo com o decorrer do tempo, essa obra ainda permanece aberta, em movimentado diálogo. O mesmo ocorre com os murais, painéis em vias públicas que a cada momento provocam um olhar inusitado e uma nova reflexão.

Muitas dessas obras públicas tornaram-se patrimônios culturais, como símbolo da identidade de determinada região, como o Parthenon, os murais de Pompeia e diversas outras. Essas manifestações são partes concernentes à cidade, tornando-se impossível pensar nessas regiões sem esses patrimônios<sup>35</sup> artísticos que sobrevivem há séculos (BABELON; CHASTEL, 1994). Na contemporaneidade, são muitas as expressões artísticas que desenham e configuram a planta de centros urbanos. Mesmo que oficialmente não tenham recebido a chancela de “patrimônio”, são traços que constroem memórias e edificam o território urbano das cidades.

Nota-se, portanto, que obras a céu aberto não são novidade da contemporaneidade, mas ratificam a ideia de seu poder imagético e de seu diálogo com o povo. As ruas e os centros sociais compartilhados são ambientes poderosos de criação estética. Atualmente, essas manifestações parecem que estão cada vez mais resistentes. Muitas obras têm a particularidade de serem efêmeras, dinâmicas, por isso, muitas vezes, o que resta são apenas os registros fotográficos.

Oportuno realçar que, durante séculos, a arte pictórica e a escultórica estiveram conectadas diretamente com o naturalismo, representando a natureza. Contudo, em meados do século XIX, rupturas ligadas à Revolução Industrial apontaram para a grande novidade: a fotografia, expressão artística ligada diretamente à máquina fotográfica, ao seu olho mecânico. Os pintores, com suas destrezas, precisam recorrer a técnicas e a diversas temáticas para darem continuidade aos seus ofícios. A arte ligada à tecnologia e à ciência e essas, por sua vez, aliadas ao emprego de novos materiais, abre espaços para diferentes linguagens e formas de ver o mundo, tal como o cinema depende da eletricidade (ARGAN, 2013). Essa mesma tecnologia associada à indústria e à comunicação de massa foi responsável pela visibilidade de vários artistas e suas linguagens.

Muitas manifestações que aparecem nas superfícies da cidade são recebidas por olhares diversos dos habitantes, nem sempre compreendidas e nem mesmo aceitas socialmente, mas

---

<sup>35</sup> “A palavra ‘patrimônio’ está associada à noção de sagrado ou à noção de herança, de memória do indivíduo, de bens de família. O termo patrimônio, em inglês *heritage*, em espanhol *herencia*, implica a ideia de algo a ser deixado ou transmitido a gerações futuras. A ideia de um patrimônio comum a um grupo social, definidor de sua identidade e, enquanto tal, merecedor de proteção nasceu no final do século XVIII. Com a visão moderna de história e de cidade” (LEITE, 2011, p. 53).



assim mesmo tratadas como arte, por exemplo, o grafite, sobretudo pelo seu caráter irreverente de desobediência civil e pela ruptura que carrega (ECKERT, 2020). As autoridades públicas antagonizam e têm resistência e, por vezes, fazem uso de seu poder, enquanto gestor público temporário, praticando o que denominam de ‘higienização’, por meio de apagamentos (ECKERT, 2020). Contudo, essa questão vem mudando e muitas obras e artistas são reconhecidos por seus trabalhos.

Esse recorte na paisagem visual urbana na contemporaneidade, composta por múltiplas expressões pictóricas e estéticas são narrativas que dialogam e contrastam com os conjuntos arquitetônicos e com os monumentos. Embora muitas vezes tenham sido julgadas como ato de vandalismo ou de cunho estético desprovido de valor artístico e cultural, atualmente muitos artistas urbanos tornaram-se famosos e suas obras são consideradas de extremo valor artístico, alcançando valores de mercado imensuráveis.

## 2.1 O PROJETO ARTE/CIDADE (1993)

O Projeto Arte/Cidade (1993), da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, é um exemplo de ação que interfere e constrói novas perspectivas para um logradouro. Ele envolveu diversas linguagens, artistas, curadores, críticos, coreógrafos e profissionais cênicos, referendado por conceitos teóricos. Sob a liderança de Nelson Brissac, filósofo, professor universitário e teórico de arte, houve uma negociação junto a grandes empresários, proprietários e funcionários públicos para concretização desse projeto (OHTAKE, 2012).

De caráter multidisciplinar, o Projeto Arte/Cidade atuou em processos urbanos e em apropriações de espaços em transição. “Os lugares deixaram de ser entendidos como dados e passaram a ser entendidos como atividades” (OHTAKE, 2012, p. 9), proporcionando não só intervenções coletivas, motivadas demandas de políticas públicas, mas também iniciativas individuais.

Constituído em 3 etapas, o projeto compreendeu que “toda intervenção na cidade é necessariamente plural. É urbanística, arquitetônica, política, cultural e artística” (PEIXOTO, 2012, p. 15).

A primeira etapa do projeto ocorreu no antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana, do século XIX, próximo ao Parque Ibirapuera, desativado em 1927. Em 1992, o então Prefeito, Jânio Quadros, autorizado pela municipalidade paulistana, destinou o local para sediar a

Cinemateca Brasileira<sup>36</sup>, arquivo de referência mundial do cinema brasileiro e um dos maiores acervos cinematográficos da América Latina.

A intervenção no Matadouro foi um projeto híbrido, composto pela construção histórica com tecnologia e com recursos de ponta contemporâneos. Ele foi realizado com o patrocínio da Ensic S.A. e da Cinemídia. A construção é um oásis numa região repleta de torres e de arranha-céus. Ela reorganizou a paisagem urbana e arregimentou um coletivo de profissionais e de colaboradores, dentre eles, artistas, como Carmela Gross (1946-), cineastas, como Eliane Caffé (1961-), Guilherme de Almeida Prado (1954-), Rudá de Andrade (1930-2009) e Tânia Savietto (1947–1998), e fotógrafos, como Tomas Farkas (1924-2011).

A segunda etapa foi em torno do Viaduto do Chá, resultando em um *CD Room*, com mecanismos de projeção, comunicação, sistemas interativos, em territórios de grande circulação. A terceira, concretizada em 1997, foi a estação de trem que circula em regiões outrora abandonadas. Segundo Peixoto:

A mecânica ferroviária introduz a questão de aceleração, permitindo às metrópoles expulsar sistematicamente seus habitantes para as periferias (...). Com o trem, os indivíduos têm o primeiro dispositivo industrial de desterritorialização, a experiência da dissolução da paisagem que a arte moderna levaria ao limite. As redes ferroviárias foram pontos de fuga inscritos na paisagem urbana, vetores cortando os antigos labirintos de ruas. (...) A estrada de ferro é o caminho por onde as coisas vieram e partiram, se perderam. (...) A ferrovia, contudo, é também um mundo de coisas que se opõem ao movimento, que oferecem resistência. (...) Apagadas do mapa da cidade, não guardam a memória. (...). Nesses lugares, passado e futuro são colocados no presente (PEIXOTO, 2012, p. 107-108).

Na linha férrea Júlio Prestes, antiga Estação Barra Funda, encontra-se o Moinho Central e as ruínas das Indústrias Matarazzo. O trem, com manobras em ziguezague, alterava completamente a percepção da cidade. “O movimento errático desse trem, as contínuas variações de direção, a diferenciada velocidade expande [expandia] horizontalmente o espaço, configuram [configuravam] as grandes extensões que são [eram] características da metrópole” (PEIXOTO, 2012, p. 130). Trechos de variações, num trajeto multidirecional junto às redes de comunicação, simbiose entre o mecânico e o eletrônico, o trem compunha o processo

---

<sup>36</sup> Surgida das atividades dos cineclubes, a Cinemateca Brasileira preserva arquivos fílmicos que datam desde 1897 até os dias atuais. São aproximadamente 42 mil títulos da cinematografia nacional e da produção audiovisual recente. Em 1988, a Prefeitura de São Paulo destinou à Cinemateca as antigas instalações do Matadouro Municipal. Essa adaptação consumiu 9 anos. Tempos depois, a Cinemateca foi considerada a 4ª melhor instituição mundial do setor e adquiriu os méritos e deméritos de acervo único do país. Em julho de 2021, um incêndio no depósito da Vila Leopoldina, destruiu parte significativa do acervo de filmes e principalmente documentos, sendo os mais importantes os referentes à Empresa Brasileira de Filmes – EMBRAFILME (NOTA DO AUTOR).

experimental invertido, no qual o vetor de fluídos não tinha nem velocidade, nem tão pouco direções fixas.

## 2.2 DA IDEIA À PRODUÇÃO: O OLHAR DE TOZZI PELO ESPAÇO URBANO

Carvalho<sup>37</sup> (2020) questiona qual a importância das obras públicas numa cidade como São Paulo. Ele afirma que as obras públicas nas grandes cidades ultrapassam os famosos grafites – tão comuns nas metrópoles –, assim como as obras de artistas que normalmente se encontram em locais tradicionais, como em museus e galerias. Ele aponta que essas manifestações presentes na cidade, além da questão estética, são um aliado para o turismo urbano, construindo roteiros de obras públicas da cidade acessíveis à população.

Carvalho (2020) argumenta que a cidade paulistana oferece em suas paredes, ou na linha do olhar, obras de artistas renomados internacionalmente, como Candido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Burle Marx, Claudio Tozzi e outros, indicando que o diálogo da cidade com a população, por meio de obras de artes é longo e recorrente.

Di Cavalcanti (1897-1976), por exemplo, deixou sua marca no edifício Montreal, projeto de Oscar Niemeyer (1907-2012), localizado na confluência das Avenidas Ipiranga com Cásper Líbero. Trata-se de um mosaico abstrato, executado em 1954, período das comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, quando foram construídos símbolos municipais, exaltando figuras proeminentes que enaltecem a pujança da terra paulistana.

Portinari (1903-1962) também deixou sua marca em outro projeto de Niemeyer, entre as ruas Dom José de Barros e Barão de Itapetininga, local onde se encontra um painel geométrico, de 250 metros, composto por pastilhas pretas e cinzas.

Na Galeria R. Monteiro, na interligação da rua 24 de Maio com a rua Barão de Itapetininga há uma cerâmica do artista Burle Marx (1909-1994), consagrado como paisagista (CARVALHO, 2020).

Carvalho (2020) destaca ainda a Galeria do Rock (1963), no coração da cidade, inaugurada como Centro Comercial Grandes Galerias, local onde, no andar térreo, há um painel em cerâmica, do artista italiano Bramante Buffoni (1912-), feito pela Casa Conrado.

Segundo Carvalho (2020), Tozzi também dialoga com a cidade e com suas respectivas edificações, projetando espaços em parceria com equipes multidisciplinares. O olhar particular de Tozzi e suas diversas leituras da cidade são marcas preponderantes na criação de suas obras,

---

<sup>37</sup> Laercio Cardoso de Carvalho é guia turístico cadastrado desde 1983, responsável por criar roteiros temáticos.

que se apresentam atentas ao contexto social e à aproximação com a população e transitam entre conceitos e processos criativos arraigados em sua produção. Suas interferências visuais privilegiam a pesquisa, o desejo e as manifestações do público.

Tozzi demonstra a aproximação de seu ofício com a população e com o espaço urbano, no sentido de incentivar novas mensagens, resultando num trabalho ancorado na força das imagens gráficas, criando laços com a comunicação de massa e incitando a interação do público.

Desde o início de sua trajetória, Tozzi vem demonstrando interesse por manifestações de ruas, talvez, pelo momento político em que viveu ou ainda por sua identidade brasileira ligada aos estádios de futebol, às praças e às ruas. Tozzi afirma:

(...) realizar um trabalho num espaço urbano exige uma série de questões que você tem que pensar. Primeiro, por exemplo, como aquela obra se relaciona com o edifício, ou, se for uma praça, como essa praça se relaciona com a cidade. Então é um pensamento que vem do geral para o particular. (...) você tem que fazer todo um pensamento de toda essa relação que existe, no projeto do urbanismo e da arquitetura, com a obra que você vai fazer. Então, é uma relação quase que interdisciplinar, (...), que envolve o artista plástico, envolve o arquiteto, envolve o próprio designer, o próprio paisagista que desenha a cidade. Então, nunca é um trabalho isolado (TOZZI, comunicação informal, 2021).

Segundo Tozzi, todo artista deseja que seu trabalho seja apreciado por diversas pessoas: um trabalho de ateliê ou em um museu é mais restrito. Ele acredita ser estimulante andar pela cidade e se deparar com obras de arte. Ohtake relata:

A alegria de um artista é ver sua obra na rua, no meio das pessoas. Parece que o trabalho ganha uma dimensão diferente. Fica mais vivo. (...) A obra de Claudio Tozzi também tem esta preocupação de conversar com a cidade. A arte pública depende desta comunicação. Gosto de observar a reação das pessoas. Ouvir opiniões e especialmente as críticas. Tozzi também ouve a cidade. E trabalha muito por ela. Está nas praças, nas estações de metrô, no alto dos prédios (OHTAKE, 2005, p. 173).

Tozzi realiza obras para a apreciação e o diálogo voltadas à sociedade, principalmente as localizadas na cidade, em avenidas e fachadas de prédios. A relação de Tozzi com o espaço urbano e com arte cidade pode ter origem em sua formação em arquitetura e urbanismo, seja pelo olhar estético que debruça sobre o local onde vive, e vem produzindo há décadas, seja pelo canteiro das obras em muros, paredes, postes e fachadas de edifícios e pela oportunidade de a população apreciá-las e com elas dialogar e interagir. Assim, Tozzi vem contribuindo e proporcionando aos munícipes, aos visitantes da megalópole paulistana, um museu a céu aberto que dialoga com os transeuntes e os convida para um contato direto com arte no território urbano.

Ao optar pela arquitetura, Tozzi, possivelmente teve a intenção de usá-la como suporte para os seus trabalhos diretamente em logradouros da cidade, nas fachadas de prédios e em

grandes espaços públicos, por meio de painéis, em contato direto com a população. Segundo ele:

Eu tenho uma formação muito grande, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, que é muito ligada à questão do projeto. Então, quando vou trabalhar um quadro, em geral, existe uma questão do pensamento, quer dizer, tudo o que vai ser colocado no quadro. Existe um projeto inicial; existe um pensamento, no qual eu trabalho com as próprias relações das formas, com as linhas, com as cores. Todas as questões da pintura são resolvidas mais ou menos por um processo de pré-pensamento (TOZZI, comunicação informal, 2021).

Da mesma forma que o homem paleolítico registrou sua visão de mundo, Tozzi fez o mesmo com seus temas e materiais. Os painéis de Tozzi situam-se em vários logradouros da cidade São Paulo, alguns deles a céu aberto, em fachadas de edifícios, em estações do metrô, em instituições financeiras, em instituições privadas e públicas. A *Zebra*<sup>38</sup> (1972) (Figuras 29 e 30) foi a primeira experiência de Tozzi com a arte cidade e deu início a um conjunto de várias outras intervenções consideradas partes da sociedade paulistana, como *Colcha de retalhos* (1979), o painel no *Campus* da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH/USP Leste) e outras (CARVALHO, 2020).

A obra *Zebra* está localizada em um edifício comercial, na Avenida Ipiranga, 172, na Praça da República, São Paulo. Trata-se de um painel de 800 cm x 800 cm composto por 16 placas de zinco, de 2 x 2 metros, pintadas com tinta poliuretano e esmalte sintético.

---

<sup>38</sup> Com objetivo de impactar o público por meio do humor, Tozzi, referendado pela loteria esportiva e o termo “deu zebra”, empregou o símbolo. Mas, após o falecimento de Guper, seus herdeiros retiraram o painel em 2014, alegando a venda do prédio e o restauro da obra. Tozzi, pelo que consta, não ficou feliz com esse desfecho (BERTONI, 2014).

**Figura 29:** Claudio Tozzi. *Zebra*, 1972



Poliuretano sobre zinco, 800 x 800 cm.  
 Fonte: Magalhães, 2007, p. 53.

**Figura 30:** Claudio Tozzi. Detalhe da obra *Zebra*, 1972



Poliuretano sobre zinco, 800 x 800 cm.  
 Fonte: Magalhães, 2007, p. 53.

A proposta para a realização desse painel partiu de Milton Guper, colecionador de arte, que o encomendou<sup>39</sup> para o prédio de sua propriedade. É interessante destacar que, mesmo depois de milênios, o tema animal ainda causa impacto ao homem contemporâneo, numa situação homogênea ao contato de pesquisadores e arqueólogos ao se depararem com as

<sup>39</sup> “A decisão da ‘encomenda’ se reduz a um desejo de comunicar uma imagem (...) que possa provocar uma apreciação lisonjeira do presumido comanditário (...). “É necessário criar alguma coisa artística, portanto é preciso encomendar alguma coisa aos artistas, uma vez que são os artistas que produzem arte” (CAUQUELIN, 2005, p. 163).

representações de cavalos na Caverna de Chauvet (Figuras 27 e 28), seja pela descoberta, seja pela técnica, pelo material ou pela força simbólica que os animais representam. Os cavalos estão no interior da caverna; a zebra, em praça pública. Tozzi relata:

Era muito engraçado porque era uma zebra, e a zebra estava numa posição como se ela estivesse comendo, como se a Praça da República fosse o alimento verde dela, como se ela estivesse num pasto comendo. E muita gente olhava assim e pensava que era uma publicidade de loteria esportiva, que tinha, na época, e todo mundo falava: "Deu zebra, deu zebra". Então falava: "Aqui vai ter uma grande loteria esportiva". E com o tempo foram descobrindo: "Poxa, não tem loteria nenhuma". Depois foi assimilando como sendo uma obra. Então é muito interessante essa relação do público, que vai descobrindo a obra, vai descobrindo a sua intenção, porque que você fez aquilo. Existe essa fruição, essa interação entre a imagem visual e quem a contempla, quem pensa, quem vê (TOZZI, comunicação informal, 2021).

A montagem desse painel contrapôs “ de modo pioneiro a implantação de uma obra de arte num espaço que até então era utilizado unicamente pela publicidade” (MAGALHÃES, 2007, p. 11). Tozzi afirma que a imagem “era uma obra de arte e não era um *outdoor*. Por que com o *outdoor*, o que acontece? Depois de um tempo troca-se a imagem; a obra permanece (...). A *Zebra* saiu da praça e foi restaurada pela equipe da Pinacoteca, e eu acho que já tá pronta” (TOZZI, comunicação informal, 2021).

Murais e painéis, como formas de expressão, atravessam o tempo e a história. Os instalados em espaços urbanos, como os de Claudio Tozzi, são como cartografias que arejam o imaginário, polifonias cromáticas, como se pode apreciar na obra *Colcha de Retalhos* (1979) (Figuras 31 e 32), realizada no frontal de saída da Estação Sé do Metrô, estação mais movimentada da cidade de São Paulo, convidando o público que por ali passa a dialogar com suas infinitas possibilidades. Tozzi relata:

E eu quis fazer uma experiência, (...) eu fiz três maquetes com três soluções bastante variadas (...) primeiro um astronauta, um conjunto de astronautas, que era a intenção de pegar um elemento do espaço, um astronauta, que flutua, colocar num espaço submerso na Terra, dentro de um metrô, onde os movimentos das pessoas são absolutamente rápidos, estão correndo para pegar o trem. (...) Outra solução, que seria um espelhamento da silhueta das pessoas que andavam. (...) Silhuetas que se superpunham, e a relação das sombras mudava de cor e dava um painel bastante interessante. (...) A terceira solução: eu peguei uma colcha de retalhos, que é um elemento que se faz na periferia de São Paulo, com restos de tecidos costurados e emendados, que é a produção artística de qualquer pessoa que mora na periferia: pega um resto de tecido, borda para cá, borda para lá e cria alguma obra. (...) A partir dessa escolha, que foi minha e também do público, a gente elaborou um projeto para aquele espaço, que tinha todas as relações de cores, a gente utilizou pequenas pastilhas, que, de certa forma, tinha a ver com a costura no espaço mais íntimo da colcha de retalhos, produzida nas periferias, e resultou naquele painel (TOZZI, comunicação informal, 2021).



**Figura 31:** Claudio Tozzi. *Colcha de Retalhos*, 1979



Painel na Estação Sé do Metrô, São Paulo.  
Mosaico construído com pastilhas de vidro 3 x 10,5 m.  
Crédito da foto: ©Diogo Gomes dos Santos, 2021.  
Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.

**Figura 32:** Claudio Tozzi. Detalhe da obra *Colcha de Retalhos*, 1979



Detalhe do painel na Estação Sé do Metrô, São Paulo.  
Mosaico construído com pastilhas de vidro 3 x 10,5 m.  
Crédito da foto: © Joseane Alves Ferreira (2021).  
Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.

Essa obra de padrão multicolorido lembra um quebra-cabeça vibrante (Figuras 31 e 22), desafia os transeuntes a decifrarem outras leituras que a colcha de retalhos, tradicional manifestação na cultura popular, possa sugerir. Trata-se de uma intervenção urbana, no formato de mosaico, construída com pastilhas de vidro (FIORAVANTE, 2013). A técnica empregada por Tozzi não era novidade, visto que o mosaico foi importante na Antiguidade e na Idade Média. Mas, apesar de ter sido uma técnica germinada naquele período, ela ainda se mantém viva na atualidade; na contemporaneidade, indica eficácia e suporte segmental (D'AMBROSIO, 2005). “A arte contemporânea é sua imagem. Esse espelho oferecido aos artistas e no qual eles podem perceber o conjunto – o sistema – do mundo artístico contemporâneo que reflete a construção de uma realidade um tanto diferente da que existia há algumas décadas” (CAUQUELIN, 2005, p. 81).

Outra obra que exemplifica a arte cidade é o *Painel Campus USP/Leste* (2012), mosaico de vidro sobre alvenaria (Figura 33), feito pela Vidrotel. “Devido às suas bordas irregulares teve como particularidade a aplicação de um perfil metálico em suas extremidades por questões técnicas de dilatação e para que fosse intensificada a relação entre figura e fundo” (MOSAICO PAULISTA, 2020, p. 1).

**Figura 33:** Claudio Tozzi. *Painel Campus USP/Leste*, 2012



Mosaico de vidro sobre alvenaria – 1496 x 954 cm.  
Crédito da foto: © Diogo Gomes dos Santos, 2021.  
Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.

Portanto, tais obras exercem influência sobre o imaginário das pessoas que transitam por tais locais, além de fazerem parte do roteiro turístico da cidade. Dessa forma, estão permanentemente acessíveis, o que fez com que não sofressem limitação de visualização em virtude do isolamento devido à pandemia sanitária da Covid-19 que assolou o planeta, diferentemente das obras abrigadas em museus. Magalhães afirma:

Claudio Tozzi vive na grande metrópole de São Paulo atento ao crescimento desordenado e assimétrico da urbe, sensível à visualidade agressiva dela, aos acertos e desacertos da paisagem construída, à arrogância e simplicidade dos edifícios. No entanto, a sua pintura atual é racional e se contrapõe ao caos e à violência existente na cidade. O artista é hoje construtor de novos territórios. O protagonista de sua pintura é o espaço, trabalhando a partir de um rico relacionamento de linhas, de planos e de cores – utopia de lugares, de moradias (MAGALHÃES, 2007, p. 12).

Pelo fato de a obra de Tozzi evidenciar sua formação em arquitetura e urbanismo, como mencionado, ela está ligada à questão do planejamento que demanda propósito de pensamento, tais como o material de composição e seu projeto inicial. O artista trabalha com as relações das formas, linhas e cores. Nota-se o uso de cores matizadas e puras, nas quais os pigmentos e a luz surgem como vibração. Esses elementos proporcionam um ambiente vivo sob a superfície, o equilíbrio do tratamento cromático, com suave contraste, promovendo ritmo e forma harmônica que, em simbiose com as linhas, incorporam a sensação de tempo e espaço. “Nem tudo é pura geometria – com força poética sua pintura transpira humanidade” (MAGALHÃES, 2007).

De certa maneira, suas soluções de trabalho passam por um processo de pré-pensamento. Posteriormente, na fase de execução, ocorre a interferência do ato do fazer, que impõe distintas soluções e envolve a cor e as formas. É, sem reticências, um processo híbrido entre o pensar e o fazer, uma elaboração ligada ao projeto e ao espaço. “Embora uma pintura seja plana, ela tem questões espaciais, questões de fundo, de figura, de relações entre as formas” (TOZZI, comunicação informal, 2021).

Esse contexto aprofunda a ideia da relação com o espaço urbano, no qual a escala é fundamental, devido à dimensão ocupacional que exige resoluções junto a técnicos especializados, como a questão do local da obra. Deve haver uma intimidade entre o pensar, o fazer e o espaço, que tem a função de fluir com o observador, o transeunte, numa relação de interação dos sentidos (TOZZI, comunicação informal, 2021).

O trabalho de Claudio Tozzi demonstra seu interesse por uma produção que extrapola a pintura, estabelecendo laços consistentes com a cidade e com os lugares nela contidos. As obras numa cidade, principalmente na megalópole paulistana, exigem planificação e delineamento. Mesmo quando está em seu ateliê, o objetivo de Tozzi é oferecer uma leitura espacial, com

possibilidades de deslocamento e de potencialização da relação com a arquitetura nas construções de espaços pictóricos, horizontes e movimento diversos.

A relação com o ambiente no qual está inserida, além das questões estéticas e criativas do artista, é “quase que interdisciplinar, (...) envolve o artista plástico, envolve o arquiteto, envolve o próprio *designer*, o próprio paisagista que desenha a cidade” (TOZZI, comunicação informal, 2021). Tozzi tem consciência de que se trata de um trabalho colaborativo, de uma operação coletiva.

Evidentemente, projetos com a dimensão e com os materiais, como os de Tozzi, necessitam de equipe especializada, além de financiamento. Esses fatores somam-se ao fato de que a cidade de São Paulo tem um turismo de negócios potente, ampliando, exponencialmente, o mercado ligado à arte e seus diversos desdobramentos.

Tozzi deseja fazer arte para o grande público, como reflexão de suas pesquisas. Suas intervenções possibilitam o contato com o universo urbano; elas propõem “objetos e signos que se integrem na conceituação ampla do espaço urbano” (MAGALHÃES, 2007, p. 47). Sua proposta desloca as obras dos lugares tradicionais, tais como, museus e galerias e as introduz na cidade.

Em outra experiência por meio da obra cinematográfica, *O bandido da luz vermelha*, Tozzi aproximou-se da população ratificando essa tendência. Esse painel, mesmo não sendo figurativo, proporciona interação com o coletivo. Inicialmente, isso se deu pela dimensão e, posteriormente, pela atuação do corpo e do olhar instigados para que a composição se completasse.

Assim como diversas obras realizadas no passado resistiram ao tempo, Tozzi também tem um desejo similar quanto aos seus painéis públicos. Espiritualmente, a arte preenche uma necessidade do indivíduo, independentemente do local ou da região onde está instalada, de incertezas, de conceitos e de pensamentos.

A antropóloga Maria da Conceição de Almeida, ao refletir sobre ética, perpassa por questões dialógicas de troca entre o indivíduo e o homem. Ela afirma:

Pensar uma ética da cumplicidade, da complexidade e da (com)paixão é deixar-se mover por uma estética do pensamento que abre mão dos limites confortáveis da ciência – reino último da palavra, para lançar-se na errância da criação, outra forma de dizer da condição humana. A obsessão pela predileção e controle, que encarcerou as ideias de homem e de mundo em conceitos contaminados pela racionalidade fechada, abre-se hoje uma nova e bem-vinda obsessão: a compreensão poética das coisas (ALMEIDA, 1998, p. 19).



Questiona-se, então, como obras com essa força, dimensão e potência criativa sobrevivem? Essa resposta não é simples, nem tão pouco fácil. Contudo, a arte, a cidade e Tozzi persistem, afinal a estética sempre está presente.

Nesse contexto, outras questões emergem à luz do tempo, evidenciando a ideia de registrar imagens em paredes e a relação com o receptor. Historicamente, desde as imagens nas cavernas até meados do século XIX, o apreciador e a imagem mantiveram-se estáticos. Nos murais de Tozzi, tanto o observador como a imagem sugerem sensação de movimento, pelo deslocamento corporal de quem a vê. Inicialmente, é necessário ir até aquele espaço, depois, diante da obra, movimentar-se, sistema que difere da apreciação de quadros expostos em museus, galerias ou espaços privados.

De certo modo, o público identifica-se com a arte figurativa. A grande massa tem dificuldade em dialogar com o abstracionismo, mesmo o geométrico, e com a arte conceitual, mas obras em espaços públicos vêm se tornando referência. As pessoas, ao se depararem com elas, tecem estreitos laços, mesmo com a ausência da figuração, como evidenciado nos painéis de Tozzi. Segundo Cauquelin,

Não se trata aqui de pretender que as obras reflitam uma realidade social determinada nem que o aspecto econômico seja o grande determinante, mas tão-somente que a circulação das obras, os lugares ocupados pelos diferentes atores do campo artístico e a recepção das obras pelo público estão ligados, por um lado, à imagem da arte e dos artistas que é reconhecida como válida em um dado momento e, por outro, aos mecanismos que colocam essa imagem em circulação, que a propagam e tornam eficaz (CAUQUELIN, 2005, p. 28).

A opção por formas geométricas, num ritmo estruturado de tons, linhas, planos e paralelismo em grande escala, vislumbra elementos fragmentados. Porém, a montagem proporciona unidade. Klintowitz afirma:

Para Claudio o objeto de estudo é a densidade do espaço, a correspondência entre corpos e planos, a densidade do mundo que, [...] se espessa e concretiza. A estrutura geométrica é este espessamento. [...] a aparência não é a realidade da arte, ao contrário, a arte desvenda essa ilusão (KLINTOWITZ, 2016, p. 9).

Às vezes, no primeiro contato com a obra, as pessoas não têm consciência do que estão vendo. Pensam: “Puxa, mas aquilo não é uma publicidade, aquilo é uma obra” (TOZZI, comunicação informal, 2021). É muito gratificante ter uma obra que atinja mais que a elite frequentadora de museus – o trabalho torna-se mais democrático. Na Europa, esse tipo de projeto sempre tem a parceria de um artista, enquanto, no Brasil, é preciso “(...) fazer com que essa forma de pensar a cidade seja utilizada mais junto com os artistas plásticos, junto com os *designers*, para fazer com que a cidade fique mais bela e mais gostosa de ser fruída” (TOZZI, comunicação informal, 2021). Minami relata:

O modo de se pensar em cidade, de oferecer novas propostas, imagens em consonância com o que já está inserido nos espaços, oportunizando novos protagonismos é um processo em desenvolvimento crescente ligado às questões culturais, atreladas às relações espaciais. ‘Anseios, valores, ritos, enfim, suas emoções urbanas mesclam-se de imagens públicas e privadas onde as artes plásticas integram-se nesta nova metodologia de ver e pensar a cidade’ (MINAMI, 2005, p. 143).

Agregando arquitetura à criação, o artista testemunha e se insere na história da cidade. Para Aguilar (2005, p. 197), “a arte de Claudio Tozzi e São Paulo têm um casamento perfeito”.

O caráter público dos painéis de Tozzi, realizados tanto em espaços comunitários como expostos em locais privados (como nos saguões de hotéis ou noutros), tem estabelecido relações com a indústria cultural, de lazer, de negócios, de comércio imobiliário e até mesmo turística. O efeito desses painéis grafados em muros, fachadas de prédios ou ao ar livre caracteriza a abordagem e a visão de Tozzi, com sua concepção oriunda do desenvolvimento tecnológico, no qual ciência e arte definem novos conceitos de arte cidade. Mas, sem dúvida, também o mercado traz força e vigor a essas intervenções na paisagem da cidade.

A dedicação de Tozzi em dialogar com a cidade de São Paulo, lugar de seu nascimento, vivências e trabalho, é visível em suas intervenções, nas formas, cores e linhas que desenham os cenários urbanos. Segundo Gombrich (2012), ele é, de fato, um artista que pensa na cidade.

Nada existe realmente a que se possa dar o nome de arte. O que existe são os artistas – isto é, homens e mulheres favorecidos pelo maravilhoso dom de equilibrar formas e cores até ficarem “corretas” e, mais raro ainda, que possuem aquela integridade de caráter que jamais se contenta com meias soluções, e se dispõe a abandonar todos os efeitos fáceis, os êxitos superficiais, em nome do esforço, da angústia e do tormento do trabalho sincero (GOMBRICH, 2012, p. 596).

A cidade de São Paulo é o território privilegiado de Tozzi, lugar de suas andanças, vivências, desencontros, encontros, espaço da espiritualidade, criação e comunicação mútua com o outro. Em meio à massa cinzenta, sua sensibilidade artística manifesta-se nesse *habitat*; seus traços, cores e formas ressaltam as histórias e as memórias dessa megalópole.

As obras de Tozzi instigam a percepção do espectador, no sentido de encontrar na cidade, motivações e possibilidades de interação, provocações diversas e pontos de vista distintos, mesmo porque cidades globais, como São Paulo, ao mesmo tempo em que promovem encontro com multidões, em contrapartida, também geram solidão. Nesse contexto, a fruição estética é como um oásis que oferece alívio, vitalidade e energia. Subirats afirma:

As novas cidades foram concebidas como desertos de asfalto e cimento, coalhados de formas poliédricas, sem plasticidade nem expressão, sem valores nem emoções, nem símbolos espirituais ou poéticos. Depois, esses mesmos páramos da arquitetura industrial sofrem os efeitos de uma sórdida decomposição. A umidade tropical atinge os cimentos de moderníssimas arquiteturas de São Paulo com tons plúmbeos que, nas

horas do crepúsculo conferem a essa cidade uma inconfundível atmosfera tenebrosa (SUBIRATS, 1988, p. 24).

O olhar do espectador, ao apreciar e dialogar com o artista e suas obras, aguça os sentidos, seja em movimentos panorâmicos<sup>40</sup> ou de *traveling*<sup>41</sup>, em diversos ângulos e não ao acaso, pois são obras projetadas e pensadas pelo autor, justamente para instigar reação crítica no público. No entanto, é inegável que a recepção é subjetiva e, mesmo em ambientes não favoráveis, a fruição é uma das perspectivas possíveis.

O ser humano precisa de arte e ao encontrá-la pelas ruas e muros tornam-se um elixir. “O homem moderno fica angustiado com o potencial destrutivo que, cada dia, aumenta o seu conhecimento, (...) sente perder o sentido estético sobre a sua cultura e a sua existência” (SUBIRATS, 1988, p. 24-25). Encontrar tempo para contemplar obras dessa natureza pelos labirintos da cidade é uma das motivações do autor e de sua obra.

Democratizando o acesso à arte, Tozzi, com suas obras nas ruas e avenidas, oferece oportunidade para que todos vivenciem a experiência de se deslocar diante de imagens para observar obras bidimensionais que, para o olhar mais esmerado, projetam movimento. A visão, característica do ser humano, iguala todos os homens enquanto sujeitos, ao mesmo tempo em que também os individualiza (KUPERMAN, 1994). Numa superfície plana, na tela ou no muro, a percepção da visão processa, significativamente, as informações das imagens.

Tozzi favorece ao observador o diálogo que suscita o acesso a seu repertório pessoal, ressignificando as informações das imagens que lhe afetam. Normalmente, obras de grandes dimensões pedem que sejam observadas de um ponto a outro, definindo uma trajetória, traçando um caminho para o olhar, pois, não obstante, múltiplos detalhes são revelados: formas geométricas, cores, nuances e recorte do espaço urbano. Mesmo imóvel, o espectador atua; basta um piscar de olhos e a sensação de velocidade acontece. O olhar percorre a obra, mas é capaz de fixar um foco; a obra torna-se plena em sua totalidade, instante em que ela provoca emoções gravadas na mente e impressa nos corações. Ela pereniza nos olhares do espectador.

O trabalho de Tozzi é fruto de uma sociedade industrial, celeiro de produção em profunda transformação, com novas estruturas e materiais na paisagem paulistana.

Claudio Tozzi está tratando da cena urbana; nela nada é signo de autoctonia ou pertencimento, e a existência é um labirinto. O labirinto de Creta, constituído por Dédalo, e traçado com medidas rigorosas, controle e precisão. Ao pensá-lo com o Minotauro, o arquiteto privilegiou a figura abstrata de um espaço móvel, percurso sem

<sup>40</sup> “O movimento pode se prolongar de um plano para outro (...) Obtém-se um ritmo cuja fluência vai levando o espectador, que fica com a impressão de assistir a um fluxo contínuo e não se dá conta de estar vendo uma sucessão de planos que duram pouco mais que segundos” (BERNARDET, 2001, p. 42).

<sup>41</sup> ‘*Traveling*’ é o movimento de aproximação ou de afastamento da câmera (NOTA DO AUTOR).



erro e sem divagações; através de movimentos alternativos da direita para a esquerda se expressa a ideia do labirinto ao revés, quando já se desfaz e desvanece com a morte do Minotauro. O labirinto de Claudio é histórico, não preexiste àquele que vai decifrar o percurso. Agora é o homem que, errante e sem eternidade garantida, constrói um labirinto. Paisagens e personagens parecem intransitivas quando o tempo figurado é o da simultaneidade e não o da sucessão (MATOS, 2005, p. 104).

### 3. DIÁLOGO ENTRE CONCEPÇÃO, PRODUÇÃO E FRUIÇÃO NOS PAINÉIS E MURAIIS URBANOS DE TOZZI

Para compreender como se estabelece o diálogo entre concepção, produção e fruição dos murais e painéis urbanos de Claudio Tozzi, como parte da paisagem da cidade de São Paulo e da ideia de movimento que tais obras proporcionam pelo deslocamento dos observadores e transeuntes, foram selecionadas para esta pesquisa, cinco obras do artista, todas localizadas em espaços públicos urbanos, a saber: três murais, o do *Viaduto Tutóia* (2004), localizado na Avenida 23 de maio; o da *Avenida dos Bandeirantes – Aeroporto de Congonhas* (2004), no final da extensão da mesma avenida; e o da *Avenida dos Bandeirantes/Imigrantes* (2004), na interligação dessa avenida com a Rodovia dos Imigrantes; e dois painéis, o da fachada do Edifício Comercial *Exclusive* (2003), na Avenida Angélica, nº 2016; e o do Edifício *Luminus Jardins* (2021), na esquina da Rua José Maria Lisboa com a Avenida Nove de Julho. Tais obras foram pensadas e analisadas dentro do escopo do espaço urbano.

Em decorrência da Revolução Industrial, as cidades receberam uma avalanche de imigrantes, oriundos dos mais diversos pontos, impulsionando o crescimento acelerado dos centros urbanos, exigindo visão criativa diversificada. Questões sócio-políticas e conflitos foram se concentrando e ampliando os desafios, em busca de soluções para os problemas decorrentes (AJZENBERG, 2010). Essas questões emergem no trabalho de artistas que têm como perspectiva dialogar esteticamente com a cidade; Claudio Tozzi é um deles. Segundo Ajzenberg,

O século XX é marcado por grandes e rápidas revoluções políticas, sociais, culturais e artísticas e, particularmente, por transformações urbanas. É o século “líquido”. Palco desses acontecimentos, a cidade passa a exigir dos pesquisadores e artistas uma tomada de posição e adoção de novos princípios. À medida que cresce em proporções físicas e inviabiliza as possibilidades de entendimento de seus habitantes, a cidade torna-se com velocidade espantosa metrópole, megalópole e, em alguns casos, a expressão máxima da complexidade da condição humana e urbana (AJZENBERG, 2010, p. 15).

Tozzi, em entrevista concedida a Fábio Magalhães (2007), afirmou seu interesse em produzir obras para o grande público, em espaços urbanos, no sentido de deslocar a obra dos espaços tradicionais para a cidade, sempre com uma ideia inicial e um projeto, em função de sua formação em arquitetura e *design* urbano. “Penso que o artista plástico deva ter uma atitude de intervir no espaço da cidade, propor objetos e signos que se integrem na conceitualização ampla do espaço urbano” (MAGALHÃES, 2007, p. 47). Para o artista as intervenções devem

ser caracterizadas por elementos visuais em determinadas áreas da cidade, definindo sua identidade. A estrutura da linguagem do artista atua de forma impactante, com elementos no contexto sociocultural, procurando interação com situações reais. Características relevantes de Tozzi estão no fato de ele ser reflexivo e metódico; a opção pelos espaços públicos é mais uma garantia de acessibilidade para a população (MAGALHÃES, 1989).

### 3.1 MURAI DE TOZZI NA CIDADE DE SÃO PAULO

Os conjuntos dos três grandes murais selecionados: o do *Viaduto Tutóia/Avenida 23 de Maio*, o da *Avenida dos Bandeirantes/Aeroporto de Congonhas* e o da *Avenida dos Bandeirantes/Imigrantes* estavam localizados em dois grandes eixos viários: Avenida 23 de Maio e Avenida dos Bandeirantes e suas interligações com o Aeroporto de Congonhas e o prosseguimento para a Rodovia do Imigrantes. Essa via de deslocamento para outro município, inclusive, amplia o sentido geral das obras e dos projetos urbanos, conjugando deslocamentos, circulação, movimento e fruição dos ambientes da cidade.

Esses murais com formas geométricas são evidências da transição do figurativo para o abstracionismo de Tozzi, presentes no movimento construtivista. Motivado pelas capitais europeias, o construtivismo atingiu países da América Latina, onde as localidades encontraram suas determinadas soluções. Em 1960 e 1970, o movimento chegou à evolução no Brasil, em São Paulo, devido às experiências com artistas internacionais, como Waldemar Cordeiro<sup>42</sup> (1925-1973), que se destacou por seus conhecimentos teóricos sobre arte, temperamento radical, o que contribuiu para colocá-lo como líder do movimento concretista no Brasil. “Cordeiro era um estudioso dos conceitos teóricos da pura visualidade e isto ele transmitia aos seus colegas” (ZANINI, 1983, p. 655). Nota-se que essa questão da não figuração e das formas geométricas foi tendência e objeto de reflexão.

A pintura desses três murais foi uma iniciativa junto à empresa Dovar-Lukscolor, inserida no projeto de Arte Urbana, iniciativa da Prefeitura de São Paulo com o projeto “Operação Beleza<sup>43</sup>”. Este projeto foi criado na gestão de Marta Suplicy (2000-2004), com

---

<sup>42</sup> As obras de integrantes do futuro movimento concretista participassem da Bienal de 1951. Em 1952, ele definiu-se por ações do evento “Ruptura”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), com manifestos, princípios rígidos e radicais de representação não figurativas, assinado por Cordeiro, defendendo a utilidade da intuição e a importância intelectual da arte (ZANINI, 1983).

<sup>43</sup> “Desde 30 de julho, a Prefeitura de São Paulo implantou a megaoperação Beleza, cujo objetivo é garantir a manutenção de 25 grandes avenidas e 74 ruas da cidade. (...) A megaoperação Beleza, que dá continuidade à Operação Beleza, criada no início da gestão de Marta Suplicy (PT), previa, entre outros serviços de limpeza, capinagem e manutenção, justamente a remoção de entulho” (COTES, 2001, p. 1).

adesão da Secretaria das Subprefeituras de São Paulo, e foi iniciado em julho de 2004, buscando fomentar e promover a limpeza de monumentos e muros. A administração da Prefeita Marta Suplicy, com certa inclinação progressista, incentivou projetos culturais dessa natureza, contribuindo para humanizar a cidade, deixando-a um pouco mais alegre.

O vultoso trabalho utilizou 22 mil litros de tinta. A empresa estimou que essas obras tivessem um custo da ordem de R\$ 500 mil reais<sup>44</sup>, manutenção prevista até dezembro de 2005, acordada em termos contratuais junto à Prefeitura. Na ocasião, a sócia-diretora da empresa, Cristina Potomati Fiuza, declarou que não seria colocada a marca da empresa patrocinadora (Davor-Lukscolor), para não interferir na obra de Tozzi (MORAES, 2004).

Nesses três conjuntos de murais de Tozzi, era possível observar a potência da cor, visto que o princípio cromático era fundamental. Segundo Kandinsky (1996), é plausível a propriedade da luz na cura do corpo (cromoterapia). No entanto, ele afirma que não se observa o mesmo com animais e plantas – uma vez que não se tem conhecimento profundo da força da cor, mas se abordam semelhanças entre cor e sonoridade. Segundo ele:

Não é possível contentar-se com a associação para explicar a ação da cor sobre a alma. A cor, não obstante, é um meio de exercer sobre ela uma influência direta. A cor é a tecla. O olho, o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas. Quanto ao artista, é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa (KANDINSKY, 1996, p. 68).

Cada um dos murais foi pintado com uma cor. O verde foi a cor apropriada para a intervenção da Avenida 23 de Maio, por ser o trajeto que segue até o Parque Ibirapuera – local de grande visualidade e é área arborizada da cidade. O amarelo foi a cor adotada para o Aeroporto de Congonhas devido à sinalização do mesmo. O azul da Rodovia dos Imigrantes ganhou dimensão metafórica: a coloração da rodovia liga a urbe ao litoral, tanto pela linha horizontal celeste, como pela chegada ao mar. Aumont explica:

Assim como o sentimento de luminosidade provém das reações do sistema visual à luminância dos objetos, o sentimento de cor provém de suas reações ao comprimento de onda das luzes emitidas ou refletidas por esses objetivos: contrariamente à nossa impressão espontânea, a cor – bem como a luminosidade – não está “nos objetos”, mas “em” nossa percepção (AUMONT, 2014, p. 19).

No seu processo de criação, esses painéis consideraram a incidência da luz como elemento fundamental. Essa incidência converge ao encontro do público transeunte. A iluminação natural ou artificial delinea o território urbano.

---

<sup>44</sup> Seria equivalente a aproximadamente US\$ 178.571,42, considerando-se o câmbio do dólar entre 2000 e 2004 variável de 2,8619 a 2,8627.

Segundo Tozzi, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP) existe um aparelho que mensura a intensidade de luz, o luxímetro, de uso constante nos museus – algo essencial em obras dessa dimensão, mesmo porque elas ficavam ao ar livre, ao sabor do tempo e da natureza. “Pena que [essas obras] não existem mais” (TOZZI, comunicação informal, 2021). Atualmente, só é possível apreciá-las e pesquisá-las por meio de registros.

Apesar do sucesso dessa operação, esses três conjuntos de murais públicos de Tozzi não existem mais, ficando registrados em fotos e na memória dos transeuntes que por lá passavam naquela época. Os murais foram criados em muros tidos como bens próprios da municipalidade, com prazo determinado de tempo de exposição e com previsão de manutenção até o final da gestão da então prefeita. Findo este período, eles foram extintos. No entanto, não foi possível determinar exatamente quem emitiu a ordem do apagamento, isso porque, no período da pesquisa, a Subprefeitura responsável pelos muros onde se encontravam as obras atendia a população somente *online*, e em casos emergenciais, principalmente os relacionados com a questão da pandemia da COVID-19. Independentemente disso, fato irrevogável é que tais obras não mais existem.

O apagamento não consiste em um caso isolado, visto que algumas obras de outros artistas que também elevam o nome do país no exterior, como Osgêmeos e Eduardo Kobra, também foram apagadas pelo poder público, apesar de esses artistas ultrapassarem fronteiras geográficas e projetarem a arte brasileira no cenário mundial.

Tozzi lamenta que esses três conjuntos de murais não estejam mais nos locais para os quais foram projetados, deixando a cidade mais cinza, mais branca... Exceções são algumas partes da Avenida 23 de Maio, que se tornaram jardins verticais, com diversas vegetações (Figura 37) e, ironicamente, outras simplesmente foram pintadas de verde. Entretanto, é triste não ter a experiência de sentir o movimento das faixas verticais, que dialogavam esteticamente com a cidade. Afinal, “a arte, a partir de um determinado momento, se torna independente do artista, tem sua própria história” (SCHENBERG, 2005, p. 55) e a memória de uma cidade está diretamente ligada à identidade cultural e artística.

A olho nu, os murais de Tozzi proporcionavam numa fração de segundo, “a sensação de uma montagem, de relação cinética com as formas pintadas” (MAGALHÃES, 2007). Devido à extensão da obra, o andar dos pedestres nas calçadas e os automóveis que circulavam em velocidade superior à dos transeuntes proporcionavam sensação de movimento, desde que o pedestre não parasse de se deslocar.

A solução utilizada foi a pluralidade de percepção, equivalente à película de um filme, quando projetado em 24 quadros por segundo, dando a ilusão de movimentação, mas com o atenuante de que quem se movimentava era o observador e não a imagem do painel.

Ao ser exibido um filme, ele percorre um caminho, espécie de canal no qual a película passa dentro do projetor, uma máquina movida à eletricidade, cheia de engrenagens, dando, assim, a sensação de movimento contínuo. Quando a película entra nas engrenagens do projetor, a lente é composta por uma inversão ótica, na qual as imagens são ampliadas ao serem projetadas na tela. Daí, a película encaixa-se na outra bobina receptora, na qual o filme é novamente armazenado em rolos/bobinas.

### 3.1.1 O Mural do Viaduto Tutóia (2004)

O mural do *Viaduto Tutóia* (Figuras 34, 35, 36 e 37) estava localizado na Avenida 23 de Maio, região movimentada da cidade, num logradouro que integra diversos trajetos por São Paulo. O conjunto estava nos muros que ladeiam a avenida, sobre toda a sua extensão (no viaduto e nas laterais), como componentes visuais do sistema. Tratava-se de uma obra muito ampla, com aproximadamente 400 metros, composta por elementos visuais próprios que definiam sua identidade, quase como um *site specific*<sup>45</sup>.

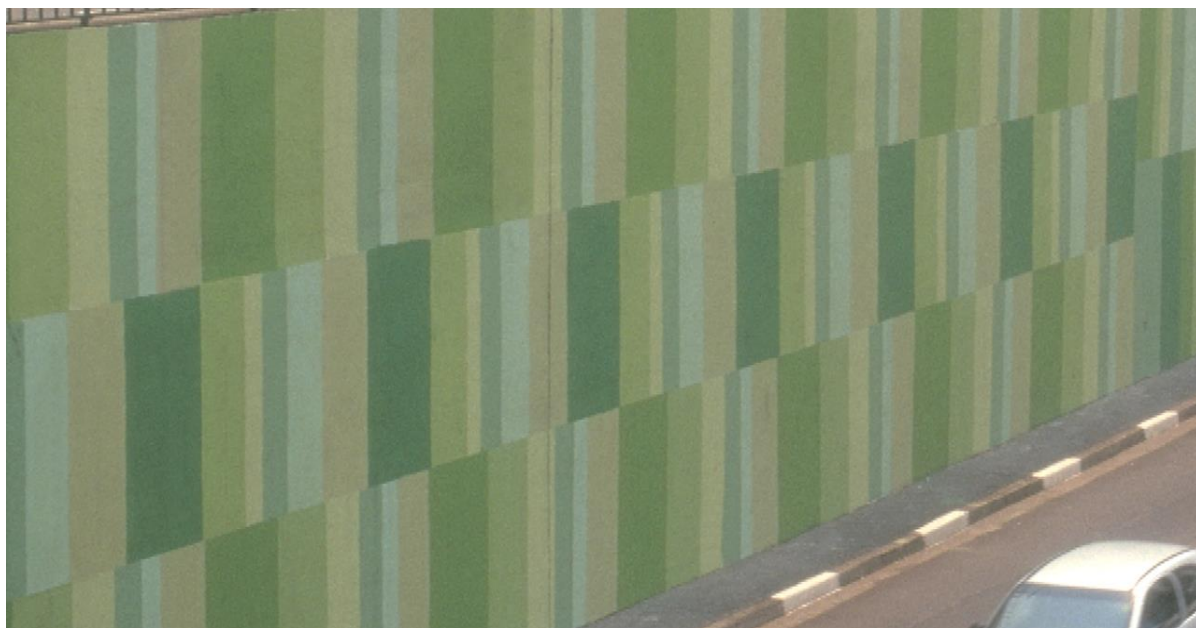
Em todos os muros tinham sido aplicadas tintas especiais produzidas pela empresa Dovac-Luckscolor. No caso desse painel, foram empregados aproximadamente trinta tons de verde, em padrões que se repetiam em três faixas ao longo de todo o painel (Figura 35 e 36). À frente do viaduto está toda a exuberância do Parque do Ibirapuera, coração da cidade, com árvores centenárias. A serenidade verdejante do parque levava a refletir sobre as duas cores primárias: o azul e o amarelo e sua junção, resultando no verde. Conclui-se, então, como questões cromáticas são poderosas.

A percepção da cor é devida à atividade de três variedades de cones retinianos, em que cada um é sensível a um comprimento de onda diferente (para uma pessoa normal, não daltônica, esses comprimentos de onda são de 0,440, 0,535 e 0,565, correspondentes respectivamente a azul-violeta, verde-azul e verde-amarelo) (...) certos agrupamentos de células, da retina ao córtex, são especializados na percepção da cor (AUMONT, 2014, p. 21).

---

<sup>45</sup> *Site specific*, em português, “sítio específico”, faz menção às obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Nesse sentido, a noção de *site specific* liga-se à ideia e sinaliza a tendência da produção contemporânea (ITAÚ CULTURAL, 2020).

**Figura 34:** Detalhe do *Mural do Viaduto Tutóia, Avenida 23 de Maio, 2004*



Tinta Lukscolor sobre alvenaria.  
Fonte: Magalhães (2007, p. 36).

Ao percorrer a extensa área do Viaduto Tutóia e da Avenida 23 de Maio acontecia uma alteração da programação de cores. A ideia surgiu dos elementos daquele ambiente, como as faixas de travessia de pedestres e as pinturas das guias do meio fio, em harmonia com a localidade (Figuras 35 e 36). Ao caminhar diante da obra, notava-se a mudança de programação cromática de um local para outro (MAGALHÃES, 2007).

O conjunto da 23 de Maio, no viaduto Tutóia (...), tem cerca de 400 metros. Parte de elementos visuais que se encontram ao longo das vias – as faixas zebreadas da travessia de pedestres, as áreas quadriculadas que indicam para não parar nos cruzamentos, a pintura intermitente das guias do meio fio e de mais elementos da sinalização urbana. Devido à amplitude de leitura, do pedestre das calçadas ao automóvel que circula em velocidade, propus uma solução que permita essa velocidade de percepção. É semelhante a um filme, onde a velocidade de projeção dos 24 quadros da película constroem o movimento (MAGALHÃES, 2007, p. 47 e 49).



**Figura 35:** Claudio Tozzi. *Mural do Viaduto Tutóia, Avenida 23 de Maio, 2004* [1]



Tinta Lukscolor sobre alvenaria.  
Fonte: Magalhães (2007, p. 36).

**Figura 36:** Claudio Tozzi. *Mural do Viaduto Tutóia, Avenida 23 de Maio, 2004* [2]



Fonte: D'Ambrosio, (2006, p. 12).

No mural do Viaduto Tutóia existia uma variação entre dois e três eixos. Conforme a velocidade dos automóveis, tinha-se a sensação da leitura de uma película cinematográfica em movimento. Por ser uma pintura, mantinha-se estática, mas o espectador movia-se em relação ao painel, dando a mesma sensação de um filme. São paralelas com cores que dialogavam com o espaço, que propunham interação a partir de faixas intercaladas - algo semelhante à película e ao fenômeno da retenção da imagem na retina do olho, processo que proporciona a ideia de movimentação. Tozzi explica:

(...) é [era] um painel que ia ser visto tanto por pessoas que circulavam a pé como pessoas que circulavam de automóvel, de ônibus, de qualquer veículo que tivesse uma velocidade superior ao andar. Então, eu pensei que, além dessa relação estática (de você olhar um painel), você tinha que ter uma relação também com o movimento. Então, logo veio a ideia do cinema, dos 24 quadros. Então, no painel da 23, eu coloquei três eixos, que, às vezes, há dois, às vezes há três, e, conforme o movimento do carro, ele vai lendo como se fosse uma película que tivesse se movimentando, só que é o espectador que se movimenta em relação ao painel, então dá essa sensação mesmo de ser um filme (TOZZI, comunicação informal, 2021).

Atualmente, a pintura deste mural não existe mais. No local, em 2017, foi instalado um jardim vertical, que faz parte do Projeto Corredor Verde na Avenida 23 de Maio, da Prefeitura de São Paulo, conforme se pode observar na Figura 37. A ideia do Jardim Vertical, em todo o trecho da avenida onde se encontrava o mural de Tozzi, não se estabeleceu e os mesmos foram pintados de verde. As árvores que fazem parte da paisagem local já se encontravam lá, antes mesmo da instalação do mural. O projeto faz parte de um Termo de Compromisso Ambiental (TCA) assinado pela Prefeitura de São Paulo e pela empresa Tishman Speyer.

Diante da escassez de registros, como apontado, pode-se intuir que ocorreu insensibilidade civilizatória, resultando em tal decisão. Eventualmente, algum espírito limitado poderia ter argumentado que um muro pintado de verde é tão artístico, como a obra de Tozzi, em vários tons de verde. Na ausência da transparência democrática, permanece a incógnita, o que é lamentável.

Essa paisagem impactou o visível, conferiu uma estética ao paisagismo local, que oportunizou ao transeunte o encantamento pela cidade em que vive, vinculando-a às grandezas artísticas.

**Figura 37:** Jardim vertical e muros do Viaduto Tutóia, Avenida 23 de Maio, 2021



Crédito da foto: © Diogo Gomes dos Santos, 2021.  
Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.



### 3.1.2 O Mural da Avenida dos Bandeirantes/Aeroporto de Congonhas (2004)

Assim como o mural do Viaduto Tutóia, o da Avenida dos Bandeirantes/Aeroporto de Congonhas também estava localizado em uma área de grande circulação, integrando pontos de movimentação, sobretudo de automóveis. Transitando pela Avenida dos Bandeirantes, ao passar por baixo do Viaduto Santa Generosa, que faz a ligação com o Aeroporto de Congonhas, é possível visualizar a pista de pouso e de decolagem dos aviões, local escolhido para a construção desta obra. O mural foi concebido com imagens amareladas, mescladas com o branco, com certa oscilação luminosa, provocando uma sensação de movimento, de alegria e de conforto visual, que chamava a atenção (Figura 38). Ao observar a imagem desta obra, era possível notar o diálogo estabelecido com a pista e sua sinalização (Figura 39).

A obra consistia em um conjunto que envolvia a parede na parte inferior e lateral da cabeceira de pouso, em frente a um muro baixo de proteção, amarelo, que chegava até a Avenida dos Bandeirantes, no sentido da Rodovia dos Imigrantes. Do lado oposto da pista, na alça do Viaduto Santa Generosa existia outra parte desse mural (Figura 39 e 40). O aeroporto possuía uma pequena área verde, com gramado e algumas árvores, além dos jardins próximos, oportunizando a combinação dos tons amarelos com a vegetação verde. Outro dado interessante é que, nesse conjunto, Tozzi utilizou também formas curvas, no viaduto e no muro de proteção, diferenciando das outras obras, que só tinham linhas retas (Figura 39).

**Figura 38:** Claudio Tozzi. Detalhe do *Mural da Avenida dos Bandeirantes/Aeroporto de Congonhas*, 2004



Tinta Lukscolor sobre alvenaria.

Fonte: Acervo pessoal de Claudio Tozzi.

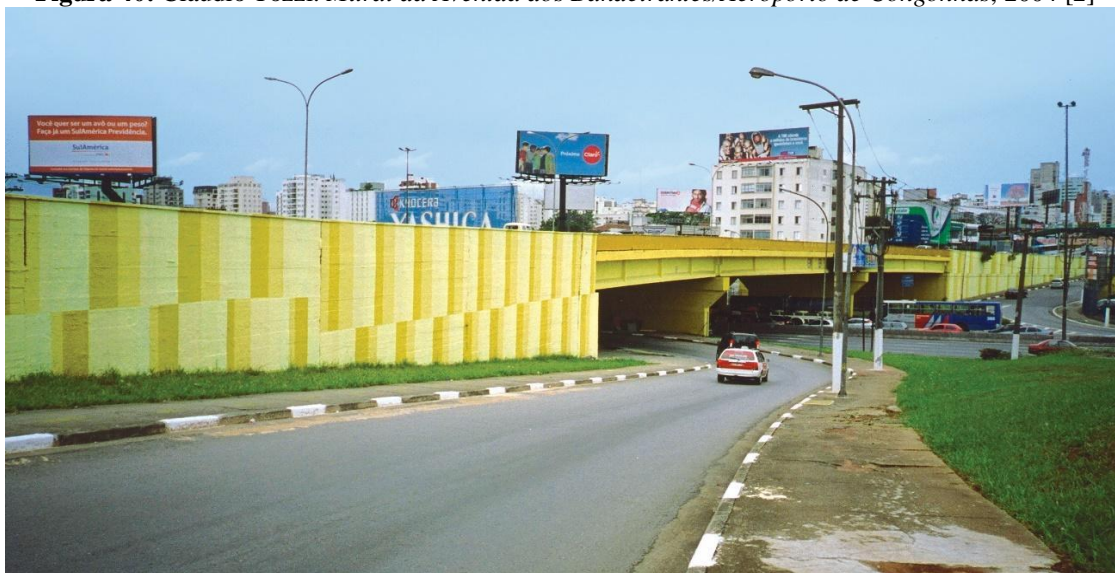
**Figura 39:** Claudio Tozzi. *Mural da Avenida dos Bandeirantes/Aeroporto de Congonhas*, 2004 [1]



Tinta Lukscolor sobre alvenaria.

Fonte: D'AMBROSIO, 2006, p.12.

**Figura 40:** Claudio Tozzi. *Mural da Avenida dos Bandeirantes/Aeroporto de Congonhas*, 2004 [2]



Tinta Lukscolor sobre alvenaria.

Fonte: Acervo pessoal de Claudio Tozzi.

A plasticidade das cores, o amarelo do painel de Tozzi (Figuras 38, 39 e 40), em diálogo com o laranja da sinalização do Aeroporto de Congonhas (Figuras 39 e 41), conectava-se com o pouso dos aviões, num sucessivo vai e vem das aeronaves, dos automóveis e dos pedestres. Essa circulação ocorria tanto na pista de pouso como no ambiente externo do aeroporto. A vista aérea dos painéis, visualizada de dentro do avião ao aterrissar, ampliava a leitura da obra, num piscar de olhos, a partir das nuances das cores propostas, preenchendo lacunas. “As ligações com os eixos também tinham intervenções nos viadutos, nos parapeitos laterais, sempre tinha um desenho que remetia a esses grandes painéis, e você percebia essa solução de cores” (TOZZI, comunicação informal, 2021).

Goethe (2013), ao se referir à cor amarela, explica:

Amarelo é a cor mais próxima da luz. Surge à mais leve moderação desta, quer através de meios turvos, quer através de reflexos de superfícies brancas. Nos experimentos

prismáticos somente se expande numa ampla extensão de espaço iluminado; o amarelo pode ser visto aí na sua máxima pureza, quando ambos os polos permanecem separados um do outro, antes de se misturar com o azul para formar o verde (GOETHE, 2013, p. 166-167).

**Figura 41:** Cabeceira da pista do Aeroporto de Congonhas, 2021



Crédito da foto: © Diogo Gomes dos Santos, 2021.  
Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.

Observar esses espaços, sem a presença da arte de Tozzi, ratifica o dito “cidade de pedra”, como se pode observar nas Figuras 41 e 42, num período em que a beleza é chamada a fazer parte do cotidiano da metrópole paulistana. Segundo Subirats:

(...) o significado da arte emerge num panorama histórico em que a degradação das condições naturais, econômicas e político-social está pondo dramaticamente em questão a própria possibilidade humana de governar racionalmente seu destino individual e histórico e em que o império da feiura e sua continua expansão aparece precisamente como um dos aspectos constitutivos desse mesmo processo de destruição (SUBIRATS, 1988, p. 27).

Como se pode observar na Figura 42, o espaço onde antes havia a obra de Tozzi, atualmente existem apenas construções frias em cimento, eventualmente com pintura neutra (branco), sem cor ou texturas, em meio a edifícios que pouca sensação estética proporcionam. Tozzi, com seu trabalho, provocava o olhar diferenciado para o local, tornando a região mais poética, intuindo a sensibilidade de quem entrasse em contato com a vibração das cores quentes que utilizou, deixando o ambiente mais acolhedor. Pode-se intuir também ter sido um ponto de vista político, ideológico e até mesmo econômico, em contraposição ao taciturno avanço do



progresso desenfreado da cidade, sem planejamento estético e sem acesso democrático aos bens culturais, que contribuem para reflexão e repertório pessoal da população.

**Figura 42:** Avenida dos Bandeirantes/região do Aeroporto de Congonhas, 2021



Crédito da foto: © Diogo Gomes dos Santos, 2021.  
Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.

### 3.1.3 O Mural da Avenida dos Bandeirantes/Rodovia dos Imigrantes (2004).

O conjunto dessa obra estava localizado nos dois sentidos da Avenida dos Bandeirantes, sob o Viaduto Dante Delmanto, que liga o bairro São Judas ao Conceição, no sentido do litoral (Rodovia dos Imigrantes). Tanto os muros como o viaduto foram concebidos em tons de azuis, predominantemente verticais, com exceção do próprio viaduto e do muro de proteção e seu corrimão. Abaixo dos muros de sustentação havia um jardim no centro, dividindo a avenida e a marginal que também compunham a obra. Um pouco à frente, havia outro muro no mesmo sentido (Figura 43).

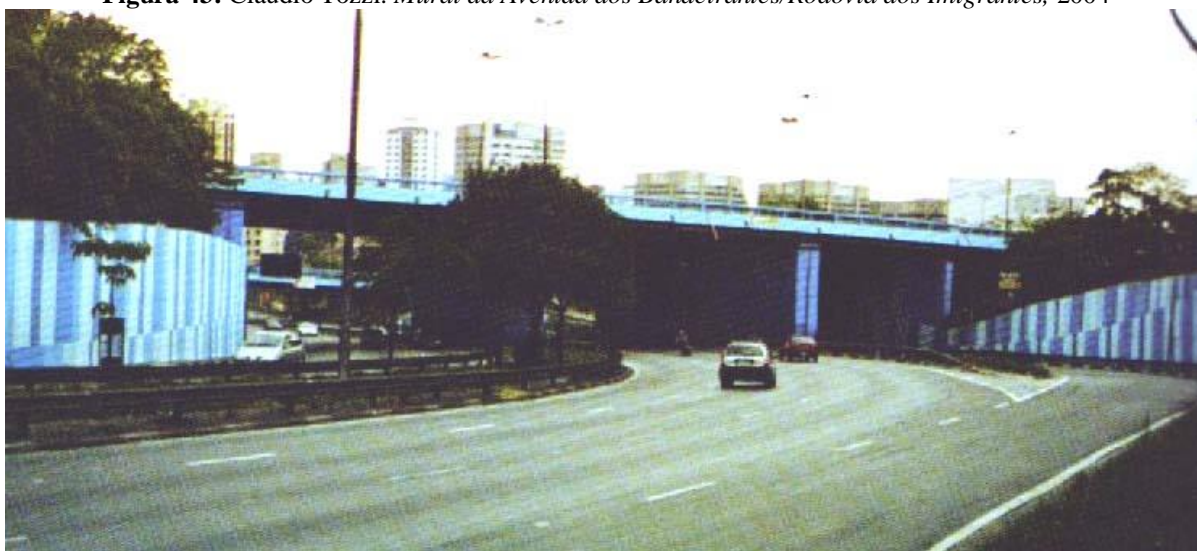
Na Avenida dos Bandeirantes, no sentido da Rodovia dos Imigrantes, a obra completava-se nos muros espelhados, sempre com tons de azuis, em completa harmonia com o céu, e a projeção futura de se chegar ao mar, da mesma cor. Apesar das linhas e das formas geométricas verticais, a obra iniciava-se em uma curva, propiciando ainda mais a sensação de movimento, similar às telas côncavas de cinema (Figuras 44 e 45).

Segundo Kandinsky, o azul provoca profundidade, em movimento, de maneira teórica, distancia-se do homem. A tendência dessa cor é ser mais profunda quanto mais intensa for a

tonalidade, e quando isso “ocorre atrai o homem para o infinito, desperta nele o desejo de pureza (...). É a cor do céu tal como se apresenta desde o instante em que ouvimos a palavra ‘céu’. ‘O azul é a cor tipicamente celeste’” (1996, p. 92).

No período em que a obra foi executada, e enquanto sobreviveu, os tons de azuis, as texturas visuais e o fato de envolver o viaduto e seus muros, era possível ter a sensação de passar por um túnel, um portal, que levaria até o mar azul. Era quase como uma metáfora, ao mesmo tempo em que com o deslocar do automóvel a sensação de movimento das imagens era sensorial.

**Figura 43:** Claudio Tozzi. *Mural da Avenida dos Bandeirantes/Rodovia dos Imigrantes, 2004*



Fonte: Magalhães (2007, p. 36).

**Figura 44:** Claudio Tozzi. *Mural da Avenida dos Bandeirantes/Rodovia dos Imigrantes, 2004* [1]



Tinta Lukscolor sobre alvenaria.

Fonte: Acervo pessoal de Claudio Tozzi.



**Figura 45:** Claudio Tozzi. *Mural da Avenida dos Bandeirantes/ Rodovia dos Imigrantes*, 2004 [2]



Pintura sobre alvenaria, por volta de 400 m.  
Fonte: Acervo pessoal de Claudio Tozzi.

Na terceira ou na quarta vez que por lá se passava, mantinha-se o carro na pista da direita, a uma certa velocidade e, assim, a sensação de enorme fotograma sendo projetado naquele muro, ocupava o espaço imaginário – parecendo a visão de um filme, a representação de um filme impressa nas retinas. Essa experiência deixava o espectador mais atento a esse tipo de intervenção presente nas ruas, alamedas e avenidas da urbe. Um breve passar de tempo e espaço, como numa passagem prolongada de tempo, de uma cena para outra. O filme imaginado até então, ressurgia, com outra cor: azul e em suas tonalidades mescladas, a caminho do mar.

Atualmente, essa localidade perdeu a cor azul e suas tonalidades e, de certa forma, também sua identidade e a relação com o mar que a avenida conduz. Resta apenas o cinza, cor do cimento natural das construções (Figura 46). Em alguns locais sofreu, inclusive, a intervenção de pichações e ilustrações, sem nenhuma conexão com a obra anterior de Tozzi. O viaduto que se destacava pela cor está num pálido cinza; somente as árvores garantem a presença orgânica do local e certa singularidade. As imagens dos muros são desordenadas, às vezes umas sobrepostas as outras e sem conservação; sofrem com as intempéries do tempo e não mais se caracterizam como um conjunto, uma unidade.

**Figura 46:** Avenida dos Bandeirantes/Rodovia dos Imigrantes, 2021



Crédito da foto: © Diogo Gomes dos Santos, 2021.  
Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.

### 3.2 PAINÉIS NAS FACHADAS DE EDIFÍCIOS

A cidade de São Paulo é um canteiro, muitas vezes sem identidade, com ângulos, planos, curvas, ruas, avenidas, escadas, pontes, passarelas, conjuntos arquitetônicos e outros, nem sempre pensados urbanisticamente, apenas edificações foram sendo aglomeradas. Elementos naturais como rios, riachos e cachoeiras foram encobertos pelas mãos do homem, em nome do progresso, deixando escoriações e privilegiando o progresso vertical, aparentemente sufocando a atmosfera, onde o vento e a brisa parecem não encontrar espaço para circular, levar e trazer sensações.

Desde o início de sua trajetória, Tozzi vem contribuindo para mudar a paisagem da cidade de São Paulo. Seu trabalho a céu aberto alinha-se à pluralidade da cidade e instiga a população a concluir as intervenções, obras construídas e estruturadas, trabalhos ícones que permanecem encantando as pessoas comuns.

Tozzi vem lidando com a instabilidade do movimento. Ele estuda e explora a capacidade gráfica e escultórica das retas, das curvas e dos ângulos, mantendo os contrastes cromáticos e estudando os pigmentos (D'AMBROSIO, s.d., p. 2). Para realizar a obra na fachada do Edifício

Comercial *Exclusive*, em 2003, Tozzi recorreu ao mosaico, técnica icônica da História da Arte, e a materiais como pedras e vidros. Em 2021, para realizar a obra em “L” na fachada do Edifício *Luminus Jardins*, ele recorreu ao aluzinco. Ambas as obras refletem a vocação contemporânea do artista.

### 3.2.1 O Painel na Fachada do Edifício Comercial *Exclusive*

O painel na fachada do *Edifício Comercial Exclusive* (2003) (Figuras 47 e 48), localizado na Avenida Angélica, nº 2.016, próximo à Rua Goiás, no bairro de Higienópolis, na área central da cidade de São Paulo, é um imponente mosaico mural de tésseiras<sup>46</sup> de vidro sobre alvenaria, massa elástica e junta de dilatação de alumínio. Pelo fato de estar posicionado em uma edificação arquitetônica, sobre uma estrutura de alvenaria, diversas questões vêm à tona e devem ser levadas em consideração quanto ao processo estético.

**Figura 47:** Vista frontal da fachada do Edifício Comercial *Exclusive*, 2003



Mosaico vidroso, 600 m<sup>2</sup>.

Crédito das fotos: © Diogo Gomes dos Santos, 2021.

Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.

---

<sup>46</sup> Tésseira é um termo de origem grega. “Nome, que se dava aos objetos, que serviam de senha, entre os primitivos cristãos. \* Cubo ou dado, com marcas em todas as seis faces. \* Tabuleta quadrada, em que os chefes militares traçavam as suas ordens, para que um subalterno, o tesserário, as transmitisse às tropas” (LÉXICO, 2018, n.p.).



Vale lembrar que Higienópolis, bairro onde o edifício está localizado, é oriundo do loteamento dos alemães Martinho Bouchard e Victor Nothmann, que desejavam atrair a elite paulistana para uma região propícia ao estabelecimento de famílias nobres. O bairro foi um dos primeiros de São Paulo a ser organizado na concepção de metrópole (Figura 48), apresentando crescimento infraestrutural com iluminação, água, esgoto, transporte público via bondes e ônibus elétricos (na época), ruas largas e arborizadas, destinado a abrigar iniciativas empresariais, principalmente as da elite paulista abonada financeiramente pelo café<sup>47</sup>. Essa região é marcada por casarões e palacetes, criando identidade visual singular. Em 1895, foi denominada Boulevard Bouchard e, posteriormente, prevaleceu o nome Higienópolis, devido ao saneamento básico, um primor estrutural que a região lograra (CIDADE.CO, 2017).

**Figura 48:** Vista da região onde está localizado o Edifício *Exclusive*, 2003



Crédito da foto: © Diogo Gomes dos Santos, 2021.

Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.

Uma característica peculiar do bairro é nomear suas ruas com nomes de antigos moradores, homenageando-os, sobretudo as mulheres, por exemplo: Rua Dona Veridiana (Veridiana da Silva Prado), Rua Maria Antônia (Maria Antônia da Silva Ramos), Avenida

---

<sup>47</sup> Com o advento da República no Brasil, a elite cafeeira procurou a qualquer custo superar o passado colonial, num projeto capitalista selvagem para poucos, ignorando uma modernidade inclusiva. Para diferenciarem, optaram por padrões sofisticados, luxo importado presente no consumo, na moda, na arquitetura e que ainda podem ser vistos em alguns casarões dos bairros de Higienópolis, Campos Elíseos e Pacaembu, momento em que o país passava por significativas transformações que impulsionaram o surgimento de sua modernidade, a partir da segunda década do século XX (HAAG, 2009).

Angélica (Maria Angélica de Sousa Queirós, filha do barão Sousa Queirós, que além da devoção às artes e à filantropia, teve projeção no século XIX) e outras.

No século XX, figuras como o Ex-Presidente da República Fernando Henrique Cardoso; os artistas Jô Soares e Rita Lee; o arquiteto Vilanova Artigas (1915-1985) e outros que residiram na localidade, atribuíram personalidade à região, conferindo-lhe identidade modernista (CIDADES.CO, 2017).

Essa região de São Paulo é um conglomerado de moradias, edifícios comerciais e espaços de lazer. Algumas de suas ruas serviram de inspiração para o compositor e cantor tropicalista Tom Zé, compor a música: Augusta, Angélica e Consolação, do CD *Todos os Olhos* (1973), ratificando a importância dessa área paulistana para a população e para os artistas. O compositor apresenta a localização da Avenida Angélica, próxima à Rua Augusta e à Rua da Consolação, chamando a atenção para a avenida que, por questões econômicas, estava ligada a profissionais liberais, que lá instalavam seus consultórios e seus laboratórios médicos. A região ganhou relevância na letra da música transcrita a seguir:

Augusta, graças a deus,  
 Graças a deus,  
 Entre você e a Angélica  
 Eu encontrei a Consolação  
 Que veio olhar por mim  
 E me deu a mão.  
 Augusta, que saudade,  
 Você era vaidosa,  
 Que saudade,  
 E gastava o meu dinheiro,  
 Que saudade,  
 Com roupas importadas  
 E outras bobagens.  
 Angélica, que maldade,  
 Você sempre me deu bolo,  
 Que maldade,  
 E até andava com a roupa,  
 Que maldade,  
 Cheirando a consultório médico,  
 Angélica.  
 Augusta, graças a deus,  
 Entre você e a Angélica  
 Eu encontrei a Consolação  
 Que veio olhar por mim  
 E me deu a mão.  
 Quando eu vi  
 Que o Largo dos Aflitos  
 Não era bastante largo  
 Pra caber minha aflição,

Eu fui morar na estação da luz,  
 Porque estava tudo escuro  
 Dentro do meu coração (MARTINS - conhecido como TOM ZÉ<sup>48</sup>,  
 1973).

Esse contexto evidencia que a obra de Tozzi na Avenida Angélica não parece estar ali por acaso, visto que o bairro tradicionalmente recolheu, ao longo de sua história, projetos que valorizaram a paisagem e a cultura local.

A execução da obra foi viabilizada por meio de edital público de abrangência nacional, Prêmio Quota de Arte<sup>49</sup>, e contou também com empresas e profissionais que garantiram a sua efetivação. Araújo explica:

Para ampliar e transportar a criação de Tozzi em papel tamanho A2 para o painel de 600m<sup>2</sup> no Edifício Comercial Exclusive, a Quota contou com o trabalho de duas empresas especializadas no assunto: a Mosaico Objeto de Arte e a Oficina de Mosaicos. "Foi um processo cuidadoso em que a obra foi impressa em escala original, sendo dividida em partes para que cada pastilha fosse colada manualmente no suporte. Depois, todas estas subdivisões foram numeradas, colocadas em caixas e levadas para a construção, onde foram aplicadas ao painel de acordo com a concepção idealizada pelo artista", lembra o arquiteto da Quota um dos responsáveis pela idealização do Prêmio na empresa, Silvio Yamamura (ARAÚJO, 2003, p. 2).

Tozzi participou de um concurso e, por ter sido vendedor, recebeu R\$ 40 mil<sup>50</sup> de prêmio, além do valor para a execução da obra, que chegou em torno de R\$ 300 mil<sup>51</sup>. Para a execução, cinco empresas estavam concorrendo, mas quem venceu foram as arquitetas Sônia Lorenz e Isabel Ruas, da Oficina de Mosaicos, então com 15 anos de experiência. Isabel Ruas escreveu sua "dissertação de mestrado na USP [que] versou sobre os painéis na cidade de São Paulo entre 1945 e 1964" (GOUGON, 2009, p. 2). Devido à sua afinidade com a pintura e com o mosaico, síntese de cores e vibração, as arquitetas contaram com a parceria empresarial da Mosaico Objeto de Arte<sup>52</sup>, cujo proprietário é o arquiteto Sérgio Secches.

<sup>48</sup> Antônio José Santana Martins é conhecido como Tom Zé.

<sup>49</sup> "A escolha foi feita por meio do Prêmio Quota de Arte, concurso nacional realizado no ano passado [2002], sob curadoria do crítico de arte Jacob Klintowitz. O projeto de Tozzi foi o vencedor entre os 506 inscritos – dentre eles, importantes artistas plásticos do cenário nacional como Carlos Vergara, César Romero, Ivald Granato, Rubens Gerchman – apresentando superfícies espelhadas com "formas que se multiplicam em reflexos que parecem infinitos", conforme define Klintowitz. Ele acrescenta que "a dupla promessa da Quota foi integralmente cumprida. Conferiu inteira liberdade de ação à organização do concurso e viabilizou tecnicamente, em padrão internacional, este mural de tão sutis relações internas". Para o crítico, o acesso à arte faz parte da qualidade de vida e desperta a sensibilidade do público, o que ressalta a importância do mural, disponível para a fruição de todos" (ARAÚJO, 2003, p. 1.).

<sup>50</sup> Seria o equivalente a aproximadamente US\$ 14.000, considerando-se o câmbio do dólar a R\$ 2,861.

<sup>51</sup> Seria o equivalente a aproximadamente US\$ 105.0000, considerando-se o câmbio do dólar a R\$ 2,861.

<sup>52</sup> A empresa Mosaico Objeto de Arte está localizada na Grande São Paulo, na cidade de São Bernardo do Campo, e foi responsável pela execução das laterais.

Segundo Secches, a presença do artista nas reuniões e sua intimidade com o material garantiram unidade e qualidade à obra. “Além disso, a pintura do Tozzi tem a linguagem do mosaico; pode-se dizer que ele é um mosaicista na pintura” (ALBUQUERQUE, 2006, p. 1). É um estilo de cubismo geométrico e oferece um belo jogo de transparência que compõe a construção dessas suas obras. Desde a década de 1980, Tozzi vem fazendo uso dessas pastilhas de vidro, em seus trabalhos públicos em São Paulo. De acordo com Gougou,

É preciso realçar ainda que toda essa opção de Tozzi por revestimentos vítreos empresta uma luz diferenciada às suas obras de caráter público nas últimas três décadas. E incendeia de emoções suas mensagens construtivistas, reinventando a geometria dos espaços arquitetônicos. O artista não é mágico, mas suas peças proporcionam um clima de alegria, surpresa, espanto e encantamento, que alteram o humor de quem se defronta com seu domínio das cores e com a organização das pastilhas. Coisas de gênio (GOUGON, 2009, p. 4).

A técnica de mosaico empregada por Tozzi (Figuras 49 e 50) intui o pedestre a transitar no espaço em diferentes sentidos; é uma interação corporal, afinal, o pedestre movimenta-se até a imagem que está exposta seja na vertical ou na horizontal. Segundo Araújo (2003, p. 2), "o olho do espectador 'fabrica' a cor, o brilho e a luminosidade de acordo com o ângulo e distância, permitindo novas leituras a cada visualização".

**Figura 49:** Montagem das tésseras do *Edifício Exclusive*, 2003 [1]



Fonte: Moreno (2002, p. 1).



**Figura 50:** Montagem das tésseras do *Edifício Exclusive*, 2003 [2]



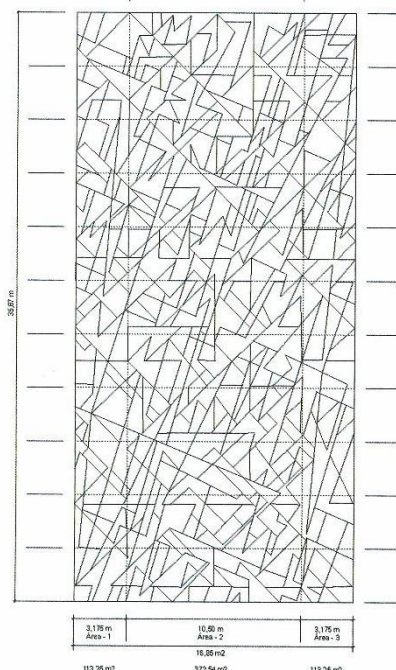
Fonte: Kiyomura; Giovannetti (2005, p. 139).

Para execução de uma obra, é necessário realizar pesquisas e projeto (Figuras 51 e 52). Nesse sentido, efetivamente, esse trabalho ultrapassou questões estéticas, exigindo do artista planejamento, recursos arquitetônicos e urbanísticos oriundos de sua formação.

**Figura 51:** Maquete do *Edifício Exclusive*, 2003



Fonte: Acervo pessoal de Claudio Tozzi.

**Figura 52:** Estrutural do *Edifício Exclusive*, 2003

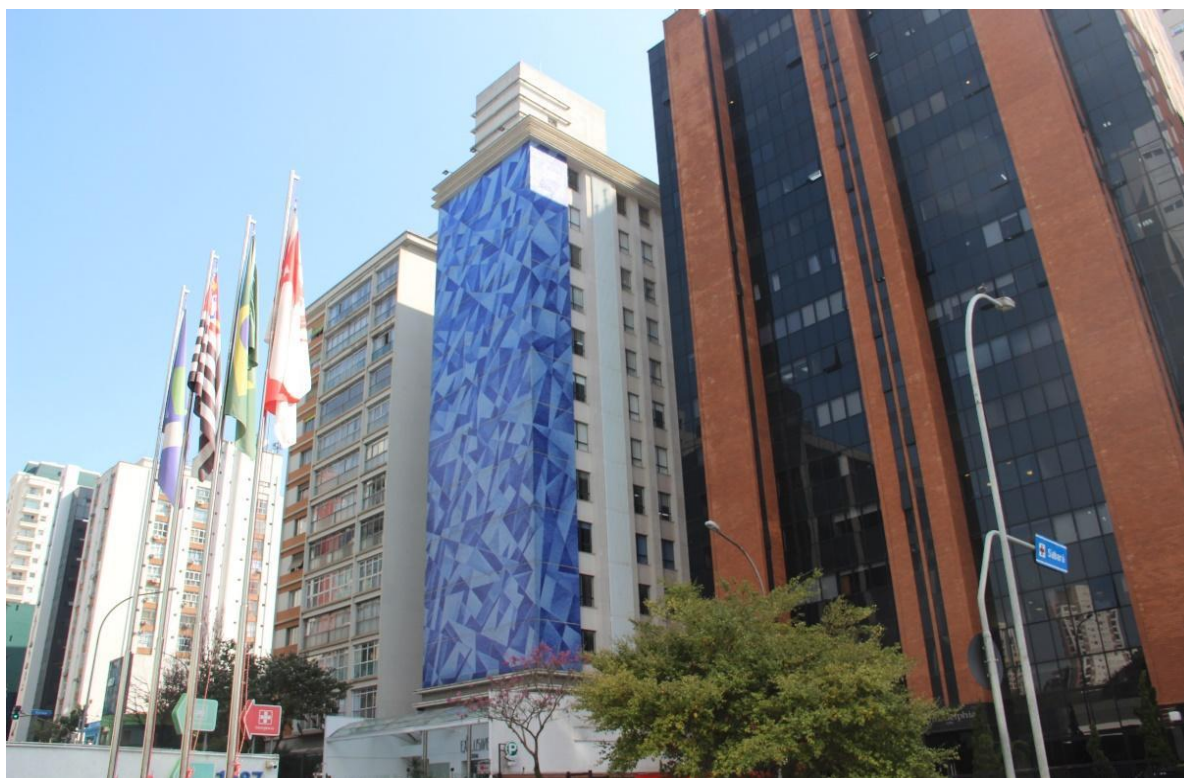
Fonte: Acervo pessoal de Claudio Tozzi.

O projeto de arte e arquitetura de Tozzi consistiu em oferecer aos transeuntes diversas leituras, variando conforme o ponto de vista, o movimento e o deslocamento do observador, e a incidência de luz sobre o mosaico, o que exigiu o auxílio de cinco fornecedores de pastilhas vítreas. “Tozzi uniu a criatividade do artista ao construtivismo do ofício para perceber que o azul proporcionava o equilíbrio ambiental e cromático entre os prédios vizinhos” (GOUGON, 2009, p. 3). Segundo ele, a cor incorporava-se ao céu, transmitindo vibração, traços do construtivismo e da abstração geométrica.

Outro aspecto técnico fundamental é a incidência de luz sobre as pastilhas – obviamente porque não é possível uma cidade sem luz, sem o sol, cabendo considerar o comportamento do vidro em relação à luminosidade e ao calor. A incidência de luz é menor devido ao material na superfície, refletindo no conjunto de tons azuis, conforme o movimento do sol durante o dia, o que provoca variações de opacidade, brilho e reflexão diferentes dos edifícios próximos.

O painel em “mosaico vidroso” (D’AMBROSIO, 2006) do Edifício Comercial *Exclusive* foi imaginado como uma cápsula, um revestimento que envolve a fachada frontal e parte das duas laterais da construção, dando a impressão de envelopamento do prédio (Figura 53). O envelopamento de mosaico é um processo construtivo que avalia a dimensão, o espaço e a estrutura da cidade em simetria com o urbanismo local para que seja possível a fruição da obra e a sua relação com os outros prédios do entorno.

**Figura 53:** Fachadas frontal e lateral do Edifício Comercial *Exclusive*, 2003



600 m<sup>2</sup> de dimensão, pastilhas de vidro, com cerca de 20 tonalidades de azul.

Crédito da foto: © Diogo Gomes dos Santos, 2021.

Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.

Tozzi teve que se ater ao material utilizado e ao concreto, pois são elementos que sofrem dilatação e alteração de forma diferentemente das pastilhas de vidro: “um é de 10 a menos cinco e o outro é de 10 a menos sete. Então, tem essa diferença de 10 a menos dois que, conforme o sol incide, e o frio também, sobre a superfície, eles trabalham de uma forma diferente” (TOZZI, comunicação informal, 2021). Essas variações incorrem na possibilidade de rachaduras e de descolamentos das peças. A solução foi, portanto, o emprego de massa elástica, que absorve esse tipo de movimento. Outra técnica foi a utilização de juntas de dilatação, por absorverem e permitirem que a obra como um todo atue sem desintegrar ou soltar as pastilhas, o que exigiu, necessariamente, a adoção de uma estratégica técnica permitindo fazer o elo direto do suporte com o material.

O painel é o maior da cidade de São Paulo com 36 metros de altura e 600 m<sup>2</sup>. Para sua realização, foram utilizadas cerca de 1,5 milhão de pastilhas de vidro, de 20 tonalidades de azul, que tiveram como referência a pалheta cromática do entorno. “Seria a criação de um marco, de um edifício-signo que, ao se integrar no espaço já existente, daria uma identidade visual específica para o edifício” (MAGALHÃES, 2007, p. 50) (Figuras 54 e 55).



**Figura 54:** Tésseas do *Edifício Exclusive*, 2003



Crédito da foto: © Diogo Gomes dos Santos, 2021.  
Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.

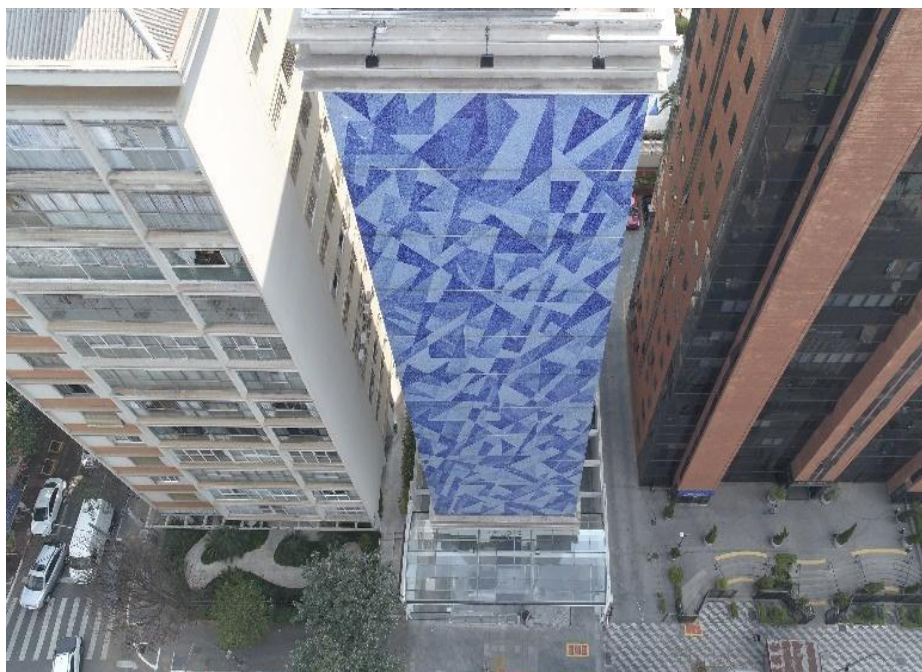
O vidro não possui uniformidade de cor (Figuras 54, 55 e 56), devido à temperatura de queima no processo de construção e a variação da concentração do pigmento. A tésseira de vidro é fundida em temperaturas muito elevadas e a ela são adicionados os pigmentos, num processo manual, sem a utilização de maquinário, impossibilitando a regularidade. Além disso, as fornadas são distintas. Ocorre, então, uma conexão entre sua pintura com esses meios tons das pastilhas, ratificando questões relativas ao conceito por ele desenvolvido nos quadros e em suas obras na cidade, apesar das diferenças técnicas e das proposições similares (TOZZI, comunicação informal, 2021). O fato de Tozzi tratar o seu mosaico como uma pintura, como uma “obra de arte”, é realçado pelo fato de ele ter assinado a obra (Figura 55).

**Figura 55:** Assinatura do artista na fachada do *Edifício Exclusive*, 2003



Crédito da foto: © Diogo Gomes dos Santos, 2021.  
Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.

**Figura 56:** Vista de cima para baixo do Edifício Comercial *Exclusive*, 2003



Mosaico vidroso, 600 m<sup>2</sup>.  
Crédito das fotos: © Diogo Gomes dos Santos, 2021.  
Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.

Essa obra é visível quando se passa de automóvel pela Avenida Paulista, e também desta avenida em direção à Praça Marechal Deodoro, possibilitando várias leituras. Essa abordagem é muito significativa, visto que “até para fotografar a obra, é necessário observar a melhor hora pois, dependendo da intensidade da luz, ocorre muito reflexo. O oposto também deve ser

observado, em dias nublados a luz é difusa alterando a imagem e as tonalidades das cores” (TOZZI, comunicação informal, 2021).

O mosaico da Avenida Angélica, segundo Tozzi, proporciona dois pontos de vistas: o dos observadores que andam a pé e conseguem circundar o prédio e o dos motoristas que têm visão à distância das laterais, ratificando a preocupação do artista plástico com a arte pública.

Nessa obra, Tozzi usou a técnica do mosaico de pastilha, elemento de duração prolongada, quase permanente, e fez com que a mesma ficasse integrada ao ambiente onde está localizada (ALBUQUERQUE, 2006). O diálogo ficou evidente na triangulação entre obra, ambiente e espectador.

Aspectos relevantes dessa obra são, sem dúvida, o movimento e a luz, já abordados. Contudo, o tratamento empregado por Tozzi corroborou as experiências do artista no cinema, já que a arte cinematografia é por excelência a escrita da luz. No fundo, são imagens estáticas que, por meio mecânico dão a ilusão de movimento, que surge pelo deslocamento do espectador. A luz é natural e não artificial.

Dependendo da dimensão, a obra pede aproximação, afastamento e até deslocamentos laterais – similares ao movimento de *traveling*<sup>53</sup>. De qualquer forma, a participação do observador está presente. A leitura é individual e depende do repertório de cada pessoa, de sua sensibilidade, do seu contexto social, econômico e cultural; um acervo pessoal que habilita na imagem a resposta que ele procura ou deseja. “A qualidade de uma obra depende da trajetória que descreve na paisagem cultural. Ela elabora um encadeamento entre formas, signos, imagens” (BOURRIAUD, 2009, p. 42).

### 3.2.2 O Painel na Fachada do Edifício *Luminus Jardins*

A cidade de São Paulo, apesar de ser, predominantemente, de concreto cinzento, possui alguns oásis, que saciam a necessidade do ser humano: sensibilidade estética. Nesse contexto, a fachada do Edifício *Luminus Jardins* (Figura 57) é água que refresca e alimenta a alma, pois não se vive sem arte.

---

<sup>53</sup> O movimento de *traveling* é a aproximação ou o afastamento da câmera (NOTA DO AUTOR).

**Figura 57:** Conjunto do *Edifício Luminus Jardins*, confeccionado em alumínio moldado, 2021



Crédito da foto: © Diogo Gomes dos Santos, 2021.  
Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.

O Edifício *Luminus Jardins*, localizado na esquina da Rua José Maria Lisboa com a Avenida Nove de Julho, é um projeto da Mar Incorporações. Em seu quadro de colaboradores consta a curadora Bruna Bailune, da Galeria Aura, que considera importante ter obras de arte nessa edificação, pois é uma maneira moderna de lhe conferir personalidade. O prédio possui três áreas com obras artísticas: a fachada, o saguão de entrada e o estacionamento.

Segundo Paula Cruz (2021), arquiteta responsável pelo projeto do edifício, a fachada é a obra de arte mais impactante da empresa e ficou sob responsabilidade de Claudio Tozzi. Segundo ela, trata-se de uma obra de arte arrojada que incentiva os pedestres não só a apreciarem-na, como também torna o passeio mais agradável, pois propicia a interação deste em consonância com o entorno. “A obra de arte acaba sendo uma referência aqui do prédio, começa a chamar a atenção, e aí as pessoas começam a citar o prédio como aquele da obra de arte: Ah, o prédio que tem aquela obra de arte em L” (CRUZ, comunicação informal, 2021) (Figura 58). Assim, o edifício tornou-se um atrativo pela dimensão e pelo movimento percebido pelo deslocamento do transeunte. Conforme o observador vai mudando de posição, as formas vão se alterando pela variação e incidência de luz solar sobre as mesmas. Segundo Cruz,



“conforme a luz do sol vai batendo nela, ela dá um movimento na nossa fachada” (CRUZ, comunicação informal, 2021).

**Figura 58:** *Edifício Luminus Jardins*, 2021



Metal sobre alvenaria 126 m.

Crédito da foto: © Diogo Gomes dos Santos, 2021.

Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.

Segundo a arquiteta, a obra agrega valor inestimável ao edifício, conferindo-lhe certa sofisticação. As pessoas que por ali circulam, apreciam-na como se fosse um museu a céu aberto, o que contribui com o *marketing*, reforça o empreendedorismo e aumenta as vendas, sendo excelente para o investimento nesse tipo de negócios. “É como se você tivesse um quadro mesmo na sua área comum” (CRUZ, comunicação informal, 2021).

Ratificando a importância da arte e do artista no contexto urbano, a corretora *123 Imóveis*, ao anunciar a venda dos apartamentos no Edifício *Luminus Jardins*, mencionou a obra de Tozzi agregando-lhe valor.

A verdadeira arte de viver bem (...) eleva o conforto a um nível totalmente diferente e exclusivo (...). Um prédio incomparável. Com todos os requisitos desejados. Projetado pelo renomado escritório Candusso Arquitetos<sup>54</sup>, com uma surpreendente fachada do artista Claudio Tozzi (123 IMÓVEIS, 2022, s.d.).

---

<sup>54</sup> A empresa MAR Incorporações realizou as obras, mas o projeto arquitetônico foi elaborado pelo escritório Candusso Arquitetos.

O painel em forma de “L”, em referência ao nome *Luminus*, foi instalado no frontal, na lastre básica do edifício de dezenove andares, numa composição harmônica com seu entorno, e pode ser observado a distância, pelo olhar humano, ou pela lente *zoom* de uma câmera fotográfica ou cinematográfica, dentro do tecido urbano.

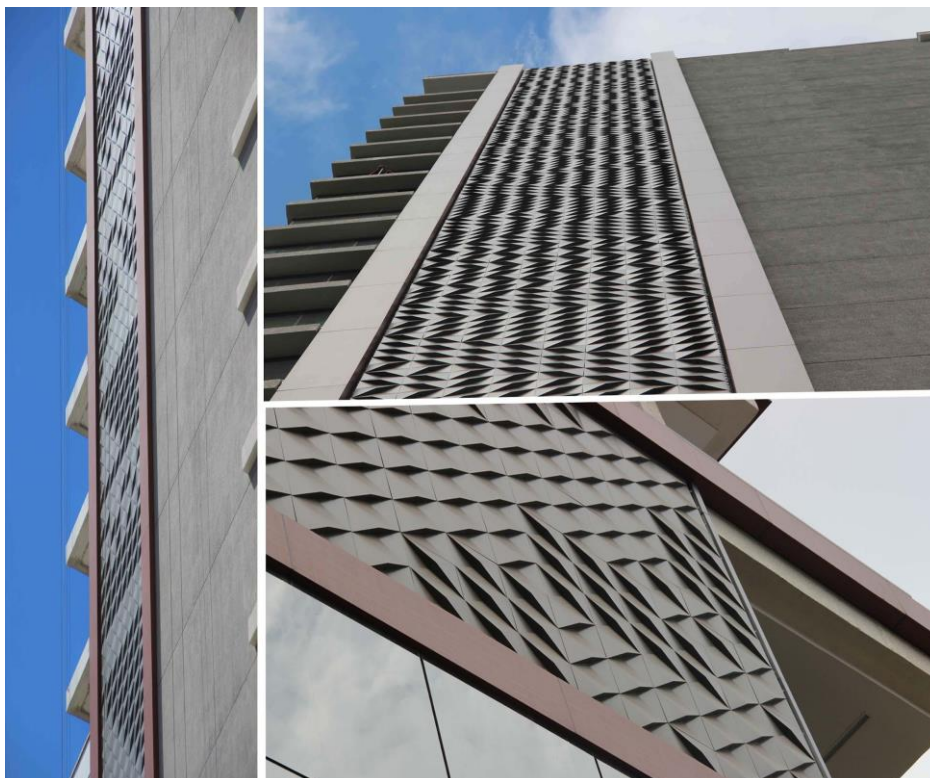
O painel foi confeccionado com placas quadradas de aluzinco moldado (Figuras 61, 62 e 63). Trata-se da matéria-prima *Aluzinco*<sup>55</sup>, tinta automotiva e pigmentos reflexivos *Porsche*, que têm longa duração, sem prazo de validade, segundo o fornecedor Hunter Douglas (CRUZ, comunicação informal, 2021). Esse material requer manutenção uma vez por ano, em média, e a limpeza é executada apenas com pano comum limpo, levemente umedecido, que exige apenas um funcionário no balancim, para limpar peça por peça. A ação é segura e muito rápida, pois a propriedade dessa matéria-prima não permite que a poluição fique impregnada entre as cavas das peças, evitando escurecer a fachada.

Essas placas foram devidamente encaixadas e incrustadas na fachada, utilizando-se o recurso de ancoragem, por meio de dentes nas laterais que fazem parte da peça, revestidos nas extremidades por placas envoltas por uma moldura na cor vermelha (Figuras 59, 60 e 61).

---

<sup>55</sup> “GALVALUME ou ALUZINCO (GL): a matéria-prima de base é uma bobine de aço de baixo teor em carbono, laminada a frio ou a quente, com as mais variadas espessuras e resistências. Através de um processo contínuo são imersas numa Liga de Alumínio (55%), Zinco (43,4%) e Sílica (1,6%) fundida, sendo revestidas em ambos os lados pela referida liga, ficando com excelentes propriedades anticorrosivas, superiores às obtidas no processo de Galvanização por imersão em Zinco. Este tratamento pode ser aplicado numa vasta gama de aços, desde os aços para deformar a frio até aços estruturais” (ANGOSOR, s.d., p. 1).

**Figuras 59, 60 e 61:** Conjunto de placas de aluzinco moldado do *Edifício Luminus Jardins*, 2021



Crédito das fotos: © Diogo Gomes dos Santos, 2021.  
 Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.

Segundo a arquiteta, “o protótipo foi elaborado no Hunter Douglas, com especificação cromática *Mark Argent 6909*, ocasionando nas áreas sombreadas baixo relevo dos módulos. São placas que têm vários níveis diferentes, no formado de um triângulo, que forma esse tipo de movimentação na peça” (CRUZ, comunicação informal, 2021).

Contudo, esse polígono de quatro lados congruentes, de ângulos retos, foi pensado para evidenciar quatros triângulos que somados formam o quadrilátero. De fato, pode-se afirmar que a estrutura é composta por quatro triângulos, reunidos em uma única peça (Figuras 62, 63, 64 e 65).

No alfabeto grego, formado por 24 letras (na atualidade), o triângulo é a representação da quarta letra, o “delta”. Esse sistema foi implementado por volta de 750 a.C., perdurando nos últimos 2.750 anos, e está presente em várias regiões do planeta, constituindo a base de muitos idiomas. No entanto, seu uso não se restringe somente à escrita. Essa letra do alfabeto grego, representada pela figura geométrica de três lados, faz-se presente também nas Ciências Exatas: na Matemática, na Física, na Química e em outras aplicações, significando variação. “ $\Delta$   $\delta$  Delta: ângulo (letra minúscula). Em maiúscula,  $\Delta$  representa a variação de uma determinada grandeza, por exemplo:  $\Delta S$  = variação do espaço;  $\Delta t$  = variação do tempo;  $\Delta T$  = variação da

temperatura, etc.” (GOMES, 2013, p. 1). Mas, na estética do artista, a variação foi apresentada pelo tempo (período), pela temperatura (clima) e pelo espaço (local onde o espectador está posicionado em relação à obra). Os triângulos das peças que compõem a obra foram matematicamente projetados, para que, esteticamente, revelassem o desejo de criação do autor.

**Figuras 62, 63, 64 e 65:** Placas de aluzinco utilizadas na obra do Edifício *Luminus Jardins*, 2021 e suas variações, segundo a incidência de luz



Crédito das fotos: © Diogo Gomes dos Santos e Joseane Alves Ferreira, 2021.  
Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.

O quadrado, por sua vez, é uma estrutura mecânica, tecnológica, construída e não orgânica. Não se pode encontrar nada na natureza que seja quadrado<sup>56</sup>. É indispensável que se tenha linhas retas perfeitas para sua construção. Por essas características, representa rigidez, firmeza e organização, além de estabilidade e solidez, transpassando racionalidade e precisão, principalmente, na matemática e no cálculo (TOP ASIROLE, s.d.).

<sup>56</sup> É possível observar a estabilidade da força de um quadrado, por exemplo, no desenho encontrado nos diários de Leonardo da Vinci, denominado *Homem vitruviano* (c.1490), baseado no trabalho de Vitruvius, arquiteto romano. No centro do desenho, há um homem representado na posição de cruz, envolto um círculo, que por sua vez está no interior de um quadrado. Ao se observar o homem em relação ao círculo, têm-se a sensação de que ele flutua, está se movimentando. No entanto, se a figura for observada com referência ao quadrado o homem parece fixo e imóvel (TOP ASIROLE, s.d.).

Segundo Tozzi, esse tipo de trabalho demanda formação do autor, pois se trata de questões como escala, relação com os demais prédios, com a praça e com os próprios transeuntes, tornando necessário pensar nos ângulos visuais, bem como a visão de quem por lá circula, dependendo da área de deslocamento. Segundo ele:

A gente fez uma experiência no laboratório visual da Faculdade de Arquitetura da USP, que foi filmada, e parece exatamente um filme que foi montado numa moviola, que foi feito com formas, ou que foi feito no computador, mas que tem essa questão do movimento. Então, existe essas duas questões, que é de quem vê o painel, que é o transeunte, e de quem passa numa velocidade maior, que é o veículo. Então, como é um espaço que ele ocupa uma área da cidade, ele é projetado em função desses eixos, esse pensamento e essa solução, ela é muito importante para o espaço (TOZZI, comunicação informal, 2021).

O volume é criado pelo reflexo da luz e as imagens são formadas, ora pela luminosidade, ora pelas sombras (Figuras 62, 63 e 64), contrastes que se alteram, conforme o afastamento, a aproximação e o ângulo de visão. Outro fator relevante é a posição do sol e suas alterações. “É praticamente uma obra totalmente entrosada com a cidade e com o movimento que a cidade tem, que não existe uma cidade parada, e cria uma relação muito grande no conceito” (TOZZI, comunicação informal, 2021).

Tozzi afirma que questões técnicas foram fundamentais para o desenvolvimento desse projeto. Por ter sido executado em aluzinco moldado, foi necessário observar a dilatação do material, mesmo porque ficaria exposto, à mercê da ação do tempo e da oscilação climáticas.

Outro elemento importante é a cor cinza que não é composta por preto e branco, mas da mistura das cores básicas, vermelho, amarelo e azul, combinadas meticulosamente para se obter o cinza meio amarronzado, que, com a onda de luz, cria uma atmosfera inusitada nas peças que compõem o painel (TOZZI, comunicação informal, 2021).

Caso o pigmento cinza fosse a junção do branco com o preto, quando refletido na superfície, derivaria para a cor prata, como nos automóveis, mas, como foi manipulada com cores primárias, o resultado foi um cinza mais sutil, proporcionando vários tons, que os olhos conseguem ler e criam certo mistério em relação à cor, não sendo uma simples reflexão, como no caso da pintura dos carros (TOZZI, comunicação informal, 2021). Entretanto, depende da incidência da luz e do ponto de observação do espectador.

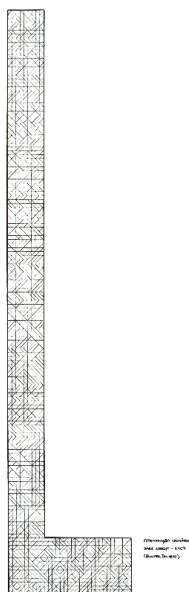
Assim, a cor nessa obra também é uma questão conceitual técnica, por adição ou subtração, baseada na Teoria das Cores. Tozzi acredita que “um artista tem que ter também essa formação, para poder resolver essas questões do espaço urbano” (TOZZI, comunicação informal, 2021). Goethe afirma:



A tonalidade da natureza se revela ao sentido da visão através da cor [...], afirmamos que o olho não vê forma alguma, uma vez que somente claro, escuro e cor constituem, juntos, aquilo que distingue para visão um objeto de outro e uma parte do objeto de outra. Assim construímos o mundo visível a partir do claro, do escuro e da cor, e com elas também tornamos possível a pintura, que é capaz de produzir, no plano, um mundo visível muito mais perfeito que o mundo real (GOETHE, 2013, p. 70).

A obra em “L” é um trabalho ligado não só à rigidez construtiva local, como também ao urbanismo arrojado (Figura 66), projetado em espaços de fruição, não só em dissonância com o meio ambiente do entorno, mas com a complexa estrutura do conjunto arquitetônico da cidade.

**Figura 66:** Projeto em “L” do Edifício Luminus Jardins, 2021



Fonte: Acervo pessoal de Claudio Tozzi.

A arquiteta Cruz evidencia que a relação estabelecida com Tozzi, durante o processo de confecção e de instalação da obra na fachada do edifício (Figuras 68 e 69), foi fundamental: em primeiro lugar, é fácil lidar com o artista; e, em segundo, ele sempre estava acessível e trazia soluções rápidas e eficientes. Pelo senso comum, para a arquiteta e sua equipe, existe apreensão em dividir o trabalho de execução com um artista, no entanto, Tozzi a impressionou pela simplicidade, presteza e competência, tornando leve todo o processo de trabalho. Todas as questões solicitadas foram rapidamente atendidas e resolvidas sem o menor constrangimento. “Às vezes parecia até que não era problema. Ele dava uma solução tão fácil, que parecia que era bobagem, que não era um problema que tinha acontecido” (CRUZ, comunicação informal, 2021). Cruz acredita que, pela formação de Tozzi, a comunicação foi facilitada, pois falavam a mesma linguagem. Ela até fez um paralelo com os engenheiros que, segundo ela, ostentam um pensamento mais engessado.

Durante a execução da obra, ocorreram problemas com a estrutura, por falta de compatibilidade do elemento ACM<sup>57</sup> (*Aluminium Composite Material* – Material Composto por Alumínio) que contornava o painel. Mas, quando tal problema foi levado para Tozzi, ele o solucionou sem alterar nem o projeto e nem o processo criativo. A arquiteta afirmou o seguinte: "acho que a gente vai ter que eliminar alguma fileira desses quadradinhos que tem na sua obra de arte". Ele observou e, em segundos, encontrou a solução, sentou-se na cadeira e concluiu o seguinte: "para não atrapalhar o desenho da nossa obra de arte, a gente vai eliminar essa da esquerda e a debaixo, a da barra". Pelo fato de ele mesmo ser o autor da obra, as mudanças não alteraram a sua essência (CRUZ, comunicação informal, 2021).

A moldura em ACM foi criada por Tozzi, mas foi o arquiteto Cláudio Candusso quem obteve a solução: a obra espelha-se também para a Avenida Nove de Julho, devido à sua constituição em forma de “L”. A criação de Tozzi envolvia duas voltas na haste do “L” (Figura 71): a interna e a externa. “A nossa placa Hunter Douglas é feita com essas hastes em todas as laterais, dos quatro cantos, para ser feita a nossa fixação de ancoragem na fachada” (CRUZ, comunicação informal, 2021).

**Figuras 67 e 68:** Fachada em construção e finalizada do Edifício *Luminus Jardins*, 2021



Crédito das fotos: © Diogo Gomes dos Santos, 2021.  
Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.

<sup>57</sup> “ACM é uma placa de alumínio que a gente coloca um adesivo simulando uma madeira, que é como se fosse essa moldura da obra de arte do Cláudio Tozzi. O ACM faz um complemento da obra de arte dele” (CRUZ, comunicação informal, 2021).



Outro ponto de vista abordado pela arquiteta refere-se à arte cidade, que consiste nas pessoas associarem as manifestações de rua ao vandalismo, muito em função da ação e da forma como alguns grafiteiros<sup>58</sup> comportam-se, o que faz com que a população não valorize essas ações como arte.

Contudo, quando os pedestres circulam pelas ruas e se deparam com obras como a do Edifício *Luminus Jardins*, sua reação é diferente; eles as apreciam, e um número significativo de público acaba sendo atraído para a região, como um incentivo a mais, inspirando mais segurança para região. Cruz lembra que o projeto Cidade Limpa<sup>59</sup> deixou os espaços públicos sem cor, muito frios e sem vida.

**Figura 69:** Vista aérea oblíqua da obra em “L” e do entorno do Edifício *Luminus Jardins*, 2021



Crédito da foto: © Diogo Gomes dos Santos, 2021.

Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.

A metrópole é sobrecarregada de automóveis, máquinas e pessoas que precisam se comunicar. Esse tipo de obra a céu aberto (Figuras 69 e 70) promove fluidez, incentiva a

<sup>58</sup> "A arte do grafite é uma manifestação artística que acontece em espaços públicos. A produção é materializada em muros e paredes que compõem o ambiente urbano por meio de tinta em spray. Os grafiteiros expressam narrativas da cidade, questões diversas que atravessam a realidade social, propondo críticas e reflexões por meio das formas, cores e traços nos muros. Junto a outras expressões artísticas, o grafite faz parte da cultura popular do hip hop, que traduz as vivências da rua por meio da arte" (AFONSO, s.d., p.1).

<sup>59</sup> "A Lei Cidade Limpa é grande vitória do poder público da cidade e dos paulistanos, vigorando desde 2006 e propicia cenários de uma cidade mais organizada, sem poluição visual e sem a descaracterização da arquitetura das edificações, com qualidade de vida para sua população. O projeto garante esses e outros objetivos públicos, com a proibição de publicidade em imóveis e da simplificação de regras para a instalação de anúncios indicativos" (CARVALHO, 2010, p. 423).

circulação das pessoas, estimulando a manifestação de outros artistas (CRUZ, comunicação informal, 2021).

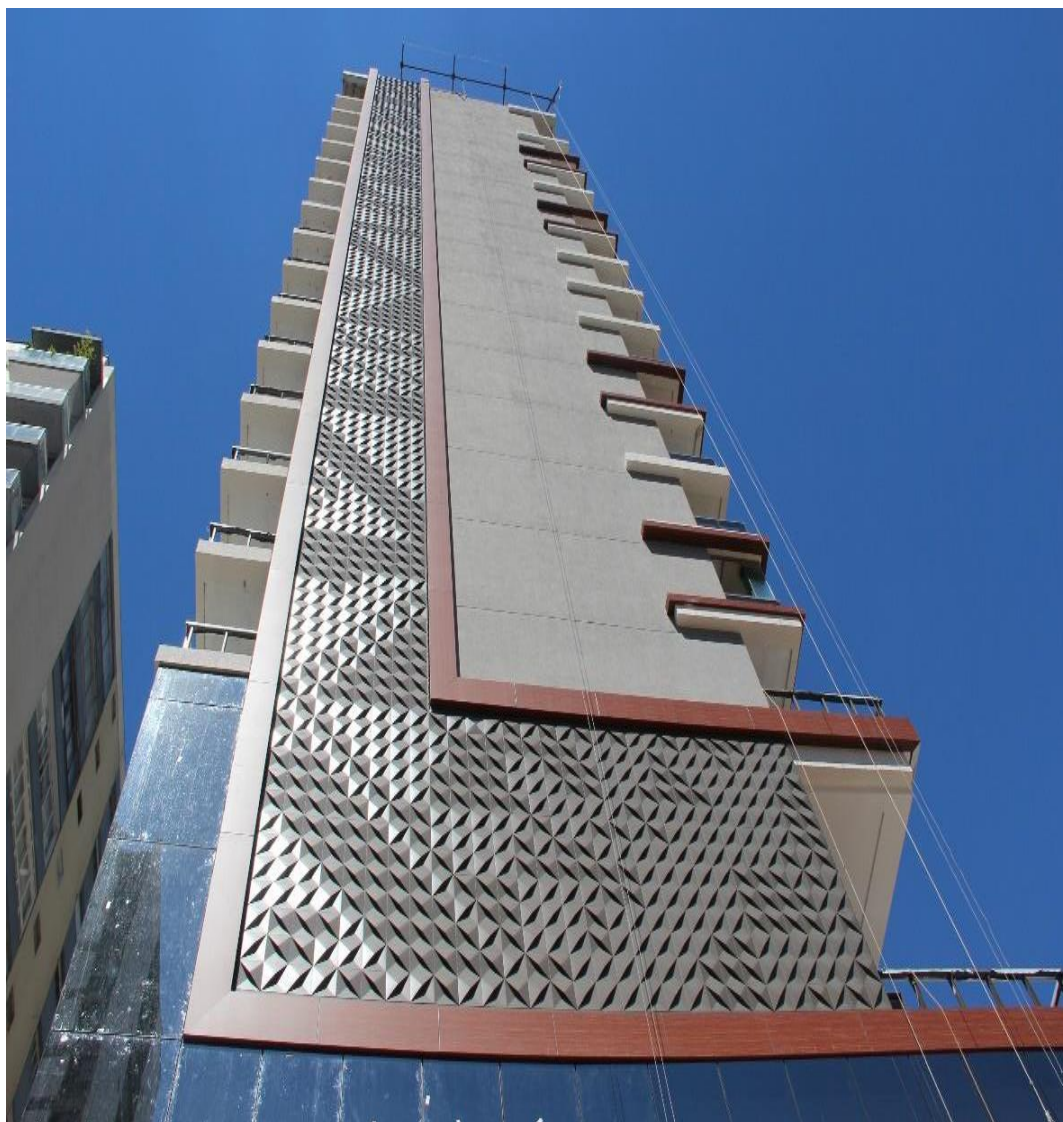
**Figura 70:** Vista aérea frontal do Edifício *Luminus Jardins*, 2021



Crédito da foto: © Diogo Gomes dos Santos, 2021.  
Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.



**Figura 71:** Vista em contra *plongée* do Projeto “L” do Edifício *Luminus Jardins*, 2021



Crédito da foto: © Diogo Gomes dos Santos, 2021.  
Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.

Na trajetória de Tozzi, as questões de ordens técnicas e estéticas são inerentes e estão imbricadas ao seu ofício, não lhe causando desconforto. Tozzi afirma:

(...) eu acho muito importante que exista essa relação entre o que eu penso, na pintura, e que tenha essa coerência muito grande com o que eu faço para a cidade, para o espaço público. Embora sejam algumas questões técnicas diferentes, mas a questão conceitual e a questão de proposta são as mesmas (TOZZI, comunicação informal, 2021).

### 3.3 PONTE METAFÓRICA: O ESTÁTICO, O MOVIMENTO E A MONTAGEM CINEMATOGRAFICA DAS OBRAS DE TOZZI

A arte é um campo de livre expressão, carregado de sentidos visuais como símbolo de perenidade da marca do homem sobre o espaço e o tempo, seja por meio de uma câmera, seja pela construção com materiais artesanais ou manufaturados. Seus significados identificam o homem e seu tempo.

Qualquer que seja seu tipo de qualidade orgânica, a obra produz um efeito completamente individual sobre seus observadores, não apenas porque é elevada ao nível dos fenômenos naturais, mas também porque as leis de sua construção são, simultaneamente, as leis que governam quem observa o trabalho, porque a plateia também é parte da natureza orgânica. Cada espectador se sente organicamente vinculado, fundido, unido a uma obra (EISENSTEIN, 2002, p. 149).

Todas as linguagens artísticas, além das técnicas, necessitam da sensibilidade estética do artista, “onde quer que se vá, não importa o que se faça para escapar, a arte está presente em toda parte, em todos os lugares e em todos os ramos de atividade” (CAUQUELIN, 2005, p. 161).

A sistematização da construção de obras de arte passa por vários procedimentos e técnicas, não apenas pelo senso estético e imagético. A dimensão da obra e sua espacialidade são elementos que interferem em sua leitura pelo público. Devido à monumentalidade, a obra pode causar estupor e, ao mesmo tempo, dificuldade de visualização do todo. Em obras de grandes dimensões, todos os elementos são refletidos e absorvidos pelo receptor; inversamente, obras minimalistas despertam ao observador pouca importância. Aumont afirma que a envergadura de uma obra é determinante à sua percepção.

*O Julgamento final* de Michelangelo, a Gioconda, um daguerreotipo<sup>60</sup>, um fotograma de filme, podem hoje figurar lado a lado, sob a forma de reprodução de tamanho idêntico, em um livro ilustrado. Ora, o afresco de Michelangelo ocupa uma parede inteira da Capela Sistina, o quadro de Leonardo mede perto de 1 metro, um daguerreotipo, menos de 10 centímetros (quanto ao fotograma, que na película mede cerca de 2 centímetros) (...) o livro, o diapositivo, a tela de televisão, achatam por completo a gama de dimensões das imagens (...) a quem só os conhece pelos livros de história da arte, uma impressão de amontoamento que, entre outras coisas diminui consideravelmente seu poder ilusionista, em benefício de uma espécie de *leitura argumentada* (AUMONT, 2014, p. 143-144).

---

<sup>60</sup> Nota do autor: “O daguerreótipo é um equipamento responsável pela produção de uma imagem fotográfica sem negativo. Desenvolvido em 1837, por Louis Jacques Mandé Daguerre, daí o nome daguerreótipo, somente foi apresentado publicamente em 1839, mesmo ano em que o governo francês declarou o invento como domínio público. O surgimento do daguerreótipo exerceu forte influência nas artes plásticas, pois a partir do surgimento de uma nova forma de obter imagens da realidade, os artistas plásticos passaram a ter muito mais liberdade de criação, por não precisarem mais se ater à cópia fiel da realidade e passaram a poder exercer mais livremente influência própria nas pinturas” (PORTO, 2021, p.1).

Segundo Gubernikoff (2010), o processo de apreciação altera-se com as novas mídias digitais, efetivamente nos meios audiovisuais. Isso é ampliado para o universo das artes, que utiliza as novas tecnologias como manifestação artística, fazendo com que o público interaja. Com estreitamento entre artes e mídias digitais, é possível pensar em novos paradigmas quanto ao conceito de arte. Os equipamentos computacionais tornam-se expansão do corpo humano, conectados ao cérebro, ligados ao imaginário.

No tecido cultural e no imaginário da arte é salutar destacar que “o olhar não é um ato passivo, ele não faz que as coisas permaneçam imutáveis” (ARCHER, 2013, p. 235). Isso oportuniza verticalizar o fazer do artista, sobretudo, quando o acaso lhe oferece novas vivências, novos elementos e objetos que, por vezes, são frutos da indústria, tão presente no século XX e XXI, considerando-se que a sociedade moderna/contemporânea é descendente da Revolução Industrial<sup>61</sup> (1760–1840).

O aparelho celular e seus recursos, que nesse século tornou-se objeto pessoal e intransferível, além de ter a função de telefone móvel, também fotografa e filma, porém, por questões de ergonomia, ou seja, da relação do objeto com o ser humano, mais precisamente com a mão, as filmagens são, predominantemente, verticais, o que privilegia a captação de imagem de fachadas dos edifícios por analogia de forma.

Atualmente, é quase impossível que uma pessoa não tenha um celular em mãos, registrando, fotografando e gravando as imagens ao seu redor. Porém, um novo hábito instalou-se. As imagens em movimento passam a se verticalizar; o corpo passa a ler as imagens não da direita para a esquerda, mas de cima para baixo ou inversamente. Essa é a lógica que opera nas fachadas dos edifícios analisados, intervenções artísticas de Tozzi.

Segundo o próprio artista, a construção dos seus painéis é a junção de fragmentos que constituem a obra, a qual foi anteriormente pensada e projetada, lembrando um *storyboard*, processo *cine qua non* na estrutura do cinema, que antecede à filmagem. Seus painéis estão ligados a um projeto: materiais, iluminação, cores, cálculos espaciais, desenhos estruturais, estética e, finalmente, a montagem.

Nesse sentido, Tozzi afirma que seu trabalho requer parceria com vários profissionais para obter um resultado relevante. O mesmo acontece no campo do cinema, visto que são muitos especialistas articulando, criando e construindo o tecido de um filme. É importante salientar que muitos anônimos fazem parte do “canteiro de obra” (motoristas, marceneiros,

---

<sup>61</sup> A Revolução Industrial essencialmente substituiu o trabalho artesanal pelo assalariado. Nesse contexto, a máquina fotográfica abalou o mundo cultural e artístico europeu. Algumas pessoas acreditavam que a fotografia substituiria a pintura e o desenho (ARGAN, 2013).

cozinheiros, camareiros, operadores de maquinário, etc.). No sistema das obras de Tozzi algo análogo também se processa, pois, além dos especialistas, são necessários funcionários da produção de materiais, empreiteiros e trabalhadores da construção civil, que colaboram na montagem de cada peça (Figuras 49 e 50), no sentido de erguer essas obras monumentais; algo semelhante ao trabalho dos assistentes dos mestres pintores renascentistas. Em tais atividades torna-se relevante a presença de cada indivíduo, pela energia e caráter coletivo do fazer artístico. Como ressalta Archer (2013, p. 106): “o verdadeiro artista ajuda o mundo ao revelar verdades místicas”.

Os painéis e os fotogramas, para completarem suas narrativas, precisam de luz sobre a superfície fixa. Assim, a luz é elemento primordial. Aumont relata:

o que vivenciamos como a maior ou menor luminosidade de um objeto corresponde, na verdade, à nossa interpretação, já modificada por fatores psicológicas, da quantidade real de luz emitida por esse objeto, se for uma fonte luminosa (o sol, uma chama, uma lâmpada elétrica, etc.), ou refletida por ele (AUMONT, 2014, p. 17).

A incidência da luz e a velocidade dos carros e dos transeuntes que observam as obras inseridas no espaço urbano são questões que estão na pauta, no projeto do artista. Essa relação de Tozzi com a arte em movimento começou nos anos de 1970, quando produziu, em Super 8 mm, experiências que, provavelmente, o influenciaram a produzir o conjunto de murais das Avenidas 23 de Maio/Bandeirantes/Imigrantes. A ideia do cinema foi o *start* para essas obras.

Usualmente, a composição artística constitui-se em orientar o olhar do espectador/observador, como no caso do cinema, que orienta a visão sobre o espaço no interior de uma tela. Ternura ou tristeza não são expressas pelo filme. Elas resultam da reação do espectador diante da justaposição de duas imagens. É como se não se pudesse ver duas imagens seguidas sem estabelecer entre elas uma relação significativa.

A visão característica do ser humano iguala todos os homens enquanto sujeitos. Ela é única, de acordo com repertório individual, mas sofre a interferência do coletivo, do entorno. A percepção da visão processa significativamente as informações das imagens (KUPERMAN, 1996).

Bernardet<sup>62</sup> (2001) discute questões relativas à História do Cinema, à estética e à técnica da linguagem cinematográfica. Sempre com uma investigação minuciosa, ele relata os novos caminhos perseguidos pelo pensamento cinematográfico dentro da perspectiva contemporânea, histórica, social e econômica. Ele desenvolve ideias, conceitos e tendências de teorias

---

<sup>62</sup> Jean-Claude Bernardet (1936-) é crítico e professor de cinema.



importantes no campo da cultura do cinema, apresentando suas percepções pessoais referentes a questões como: montagem, recepção do filme e abordagens tecnológicas.

Nesse contexto, torna-se importante considerar as reflexões de Eisenstein, em especial as que se referem à montagem e à forma do filme. Para ele, o cinema “é a mais internacional das artes. Não apenas porque as plateias de todo o mundo veem filmes produzidos pelos diferentes países e pelos mais diferentes pontos de vista” (EISENSTEIN, 2002, p. 11). Por meio de seus filmes, o cineasta aborda técnicas, métodos e relações análogas entre cinema e artes plásticas.

Embora a produção fílmica de Tozzi, com forte influência experimental, circunscreva no âmbito da reflexão por meio de uma linguagem que não é seu objeto de trabalho principal, tão pouco foi realizada com intuito de ser exposta ao mercado de consumo deste tipo de arte, no que pese participação em mostras e festivais, essa experiência com a linguagem das imagens em movimento foi apropriada por Tozzi com o intuito de realçar as possibilidades da ilusão do movimento, inclusive nos murais e nos painéis analisados nesta pesquisa.

### 3.3.1 A Construção da Imagem

Pode-se afirmar que filmar é uma ação de recortar o espaço, em determinado ângulo e, evidentemente, com imagens, com intuito estético e por uma operação de análise. Posteriormente, na montagem, essas imagens formam uma composição. Griffith com filmes como *Nascimento de uma nação* (1915) e *Intolerância* (1916) revela o aperfeiçoamento da linguagem, mesmo sendo no período do cinema mudo. Questões básicas são sistematizadas, como sequência temporal. Os planos são imagens entre os cortes e as transições, um processo de manipulação, “que torna ingênua qualquer interpretação do cinema, como reprodução do real” (BERNARDET, 2001, p. 37).

Talvez pela experiência anterior com o cinema, Tozzi em seus murais e painéis tenha deixado impregnado as referências da linguagem cinematográfica, bem como sua formação em arquitetura, em relação aos espaços públicos. Neste sentido, é interessante lembrar algumas obras fílmicas: *Fotograma*<sup>63</sup> e *Gramma*, por ele produzidas na década de 1970.

---

<sup>63</sup> As cópias desse filme estão na filmoteca Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), no Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP) e na filmoteca do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo (CCSP) (SILVA NETO, 2017).

*Fotograma* (1973)<sup>64</sup> (Figura 72) é um desses filmes classificados como experimental, mas que pode ser classificado como conceitual, devido ao distanciamento temporal de sua produção, composto por planos fechados, tendo como fundo parte do corpo humano com uma camiseta, sobressaindo o fundo azul, sobreposto com estrelas brancas, enquanto as mãos tentam abrir um cartucho de filme Super 8 mm. Ao não conseguir, a mesma mão usa um martelo em riste, e acaba quebrando o cartucho, expondo o negativo aos efeitos da luz e impossibilitando a realização da metalinguagem. Contudo, *Fotograma* é concluído, metáfora poderosa para a época de sua realização e muito apropriada para o contexto político e sociocultural do país. Ainda hoje o filme continua atual, afinal o cartucho, se aberto, vela o filme. O auxílio do martelo simboliza a destruição da obra, do momento.

**Figura 72:** Frames do Super 8mm *Fotograma*, 1973



Registro efetuado durante exibição na FAAP, 2021.  
Crédito das fotos: © Diogo Gomes dos Santos, 2021.  
Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.

O Curta-metragem *Gramá*<sup>65</sup> (1973) (Figura 73) apresenta-se em planos fixos, oscilando com planos de detalhe, com movimento em panorâmica em primeiro plano, de um gramado em preto e branco, circundado por uma “moldura” colorida e composição em plano geral, destacando o entorno, com som ambiente, sugerindo campo aberto, “não podendo destacar alusões, ainda que fugidias, aos outros filmes do artista” (SILVA NETO, 2017, p. 187). Esses filmes experimentais são, sobretudo, mais uma vivência estética da imagem.

<sup>64</sup> Filme silencioso com direção, produção, roteiro, fotografia e montagem de Tozzi, com 3h30 minutos de duração, no gênero experimental. Participou de mostras e de festivais como: II Festival Nacional do filme Super 8 (1974); Mostra Marginália 70 (2001) e OI Futuro, no Rio de Janeiro (2007) (NOTA DO AUTOR).

<sup>65</sup> *Gramá*, com direção, roteiro, produção, fotografia e montagem de Tozzi é um curta-metragem em preto e branco, com 4:50 minutos, no gênero documentário. Ele também participou de festivais e mostras, entre eles: Expo-Projeção 73, São Paulo (1973); e O Experimentalismo no Super 8 Brasileiro, São Paulo (2001).

**Figura 73:** *Frames do Super 8mm Grama, 1973*



Registro efetuado durante exibição na FAAP, 2021.  
Crédito das fotos: ©Diogo Gomes dos Santos, 2021.

Na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em 2021, foram projetados ambos os filmes (*Fotograma* e *Grama*) em seu formato original, Super 8 mm, lembrando momentos do movimento cineclubista brasileiro, nas décadas de 1970 e 1980, em que se exibiam filmes nessa bitola. O filme ficou preso no projetor, ocorrência comum nas atividades cineclubistas que, ao final, é solucionada e a magia do cinema instaura-se.

O termo ‘montagem’ não é exclusividade do cinema, pois outras linguagens usam esse procedimento, como se observa nos murais e painéis de Tozzi. Porém, na linguagem cinematográfica, personagens como D. W. Griffith (1875-1948) e Serguei Eisenstein (1898-1948) registraram suas teorias na história do cinema. Ressalta-se que “no início do século XX, a ideia de montagem vinha da indústria, da maneira como você monta um objeto industrial, a tal linha de montagem” (XAVIER, 2006, p. 37).

A linguagem cinematográfica é uma narrativa, construída pela luz elétrica, no sentido de se aproximar da realidade por meio do movimento. Mas, é incontestável que outras expressões artísticas tangenciem o movimento, por meio de outras técnicas. Tanto no cinema quanto nos painéis de Tozzi, a luz é fundamental. Pensar em uma teoria da iluminação, é pensar em algo que está intimamente ligado ao conflito. Segundo Eisenstein,

a colisão entre uma corrente de luz e um obstáculo, é como o impacto de um jato de água de uma mangueira, batendo em um objeto concreto ou do vento soprando sobre uma figura humana, pode resultar num uso da luz inteiramente diferente em comparação com a luz usada para jogar com várias combinações de “névoas” e “borrões” (EISENSTEIN, 2002, p. 44).

Existem duas funções relevantes no audiovisual: a decupagem e a edição/montagem, processo de organização dos planos. A decupagem consiste em separar os planos em função do desenvolvimento da história, do ritmo, da cor, do tempo e do espaço e assim sucessivamente

até a conclusão. Algo muito próximo dessa metodologia acontece com a montagem dos painéis de Tozzi.

Quem desenvolveu essa teoria da montagem foi Eisenstein, ao afirmar que de duas imagens sempre nasce uma terceira significação (BERNARDET, 2001, p. 49). Segundo Eisenstein, a estrutura do pensamento dialético ocorre em três fases: a tese, a antítese e a síntese. “Não reproduz, produz. Já que a estrutura da montagem é a estrutura do pensamento, o cinema não terá por que se limitar a contar histórias, ele poderá produzir ideias” (BERNARDET, 2001, p. 49). O mesmo efeito é passível nos painéis de Tozzi.

Como processo orgânico, o ato de ver acontece sem qualquer esforço deliberado. Para delimitar uma área de abrangência, a movimentação dos olhos depende de um esforço muscular voluntário. Para efetuar-lo, “emitiremos ordens ao cérebro, colocando diversos músculos em movimento de modo a posicionar os globos oculares” (KUPERMAN, 1996 p. 8). Assim, atenta-se para focar o objeto de interesse em destaque, uma vez que a visão sensorial é uma ação natural. Para ver, basta estar de olhos abertos, enquanto o que o olhar é deliberativo.

A visão efetiva das imagens realiza-se em um contexto multiplamente determinado: social, institucional, técnico e ideológico. É o conjunto desses fatores “situacionais”, se assim se pode denominar os fatores que regulam a relação do espectador com a imagem (AUMONT, 2014, p. 9). As inúmeras etapas que integram o ato de construção da montagem, “são determinadas a tal ponto por outras tantas decisões” (ESCOREL, 2006 p. 22), tomadas anteriormente ao elaborar e formatar o projeto, como na escrita de um roteiro. Pode-se afirmar que a elaboração é essencial para a montagem; é a realização de obras de arte, seja no cavalete e no tripé, seja no tecido urbano arquitetônico, que aloja os painéis e os murais de Tozzi.

Ao se apreciar os painéis de Tozzi, por estarem em espaços públicos, estabelece-se outra relação. Não é necessário o pagamento direto, diferentemente do cinema, exceto quando assistido por *streaming*.

O espectador de cinema, ao adquirir o ingresso, tem o direito de se sentar numa cadeira, pelo tempo de duração do filme, que é projetado numa tela horizontal. Durante esse momento, diante de seus olhos, uma história é contada. Todavia, trata-se de um processo inserido no mercado. Considera-se que é a reprodução de cópias que define o cinema como mercadoria. Porém, em geral, a mercadoria é um objeto concreto e o espectador não a compra, não adquire o filme, adquire apenas o direito de assisti-lo. Assim, essa mercadoria é abstrata, semelhante aos transportes públicos, porque a passagem dá acesso à viagem de um local para outro, não à posse do meio de transporte. “O cinema tem outra característica em comum com os transportes

públicos; é uma mercadoria que não se estoca e é iminentemente perecível” (BERNARDET, 2001, p. 29).

### 3.3.2 O Movimento das Imagens de Tozzi Na Superfície Plana

A ponte metafórica entre os murais, os painéis de Tozzi e a linguagem do cinema carece de algumas reflexões. A convenção de que as imagens no cinema movimentam-se, na realidade, não passa de uma ilusão da cultura cinematográfica, não passa de um “brinquedo ótico” (BERNARDET, 2001). A imagem que vemos projetada na tela é fixa, com fotografias, de tempos rápidos entre uma e outra, dando a impressão do movimento, causando a sensação de que o movimento é contínuo, parecido com o da realidade.

O filme cinematográfico, os painéis nos frontões dos edifícios e os murais nas grandes avenidas trazem em seu DNA a técnica e a tecnologia; ambos se servem da luz: o primeiro, da luz artificial e os dois seguintes, da natural. O cinema, que é desdobramento da fotografia, também foi uma ruptura no universo das artes visuais, obrigando os artistas a repensarem seus paradigmas e suas visões de mundo.

Desde o homem das cavernas e suas representações, do aprimoramento técnico e estético, seja pela representação da realidade, seja pela sensibilidade estética, o que se deseja capturar é o movimento, a verossimilhança, a ideia de realidade comum no cinema. Contudo, o movimento é inerente ao homem e a suas expressões. Basta um olhar atento, que se percebe a movimentação de imagens, mesmo sendo estáticas.

Os murais e os painéis de Tozzi proporcionam isso, atingindo outros patamares. Consensualmente, é fácil identificar-se com a arte figurativa, mas é inegável a potência de imagens não figurativas, de murais com estrutura geométrica, com composição rica de elementos, cores, formas e materiais, no contexto da cidade. Eles são demonstrações da eficiência e da força da arte.

O espaço urbano também se redefine com a intervenção artística, ao criar novas redes no seu território, nos lugares e nos espaços já notabilizados, creditados de significados históricos ou imaginários (PEIXOTO, 2012, p. 25). Uma cidade sem intervenções, sem manifestações artísticas, ressalta certo vazio, pois a arte oportuniza ao cidadão metáforas, diálogos ou simples deleite estético, independentemente da linguagem, humanizando a urbe.

Tempo e espaço são dois elementos essenciais que compõem um filme e também uma obra de arte, sobretudo a arte urbana, ou a arte cidade. Pode-se afirmar que a linguagem cinematográfica articula o tempo como nenhuma outra expressão artística o faz. Uma história

pode ser narrada durante duas horas e abranger mil anos, devido a seus recursos. Porém, afirmar que somente o cinema tem esse privilégio é um equívoco.

Os dois edifícios (o *Exclusive* e o *Luminus Jardins*), um composto por placas metálicas, e outro, por peças vítreas, ficam expostos aos efeitos da luz, proporcionando imagens singulares, requerendo o deslocamento de quem os observa, como numa panorâmica (PAN) vertical (Figuras 74, 75 e 76), comum na linguagem cinematográfica, para se ter a sensação de movimentação. Se fosse em um filme, esse efeito técnico de captura da imagem desse painel, provavelmente, utilizaria um tripé para garantir que a câmera e a imagem não tremessem. No entanto, o transeunte apenas movimenta a cabeça ou faz alguns deslocamentos corporais, mas o conceito é similar.

**Figuras 74, 75 e 76:** Fachadas dos edifícios *Exclusive* (2003) e *Luminus Jardins* (2021) e película do filme *Encouraçado Potemkin* (1925)



Crédito das fotos: ©Diogo Gomes dos Santos, 2021.  
Fonte: Acervo pessoal de Diogo Gomes dos Santos.



O Edifício Comercial *Exclusive*, estático em sua monumentalidade arquitetônica, impacta o pedestre pela sua imponência, provocando-o a encontrar a melhor posição para observá-lo. A obra desse edifício é um mosaico formado por várias peças de vidros, que sob a luz natural, revela múltiplas tonalidades. Devido à sua montagem, causa a ilusão de movimento para quem por lá trafega, na medida em que vai se deslocando. Isso é possível não apenas pelo fenômeno da persistência retiniana, mas também pela própria montagem. Separadamente, as peças são apenas pedaços de vidro, mas em conjunto, tornam-se uma composição que se completa a partir do olhar do observador. Edição (ou montagem) é um termo comum na linguagem cinematográfica. Para alguns, é o processo final do filme que lhe dá vida. Como elemento constitutivo de narrativas, a montagem com fotogramas, ou pedaços de vidros, ou ainda com placas de metal necessita de projeto anterior, da mesma forma como previsto em um roteiro de cinema, para se obter um bom resultado.

Com o advento das tecnologias digitais, o ambiente visual dos seres humanos, na contemporaneidade, consome imensa quantidade de informações imagéticas, podendo influenciar comportamentos e experiências, tanto individuais quanto coletivas. A tecnologia proporcionou, inclusive, a construção do painel em “L” do Edifício *Luminus Jardins*, composto por placas, e a fachada do Edifício Comercial *Exclusive*, composto por peças de vidros. Ambas são construções semelhantes a um muro, matematicamente pensado e harmonicamente instalado, mas que prescindem da ação fundamental da luz. Essa situação remete novamente ao cinema, afinal, o cinema é a escrita da luz.

Dependendo da posição do observador, as composições adquirirão movimento, revelando formas, colorações, nuances, reflexos e leituras. É o olhar do observador que completa a obra, assim como o cinema que “não é uma manifestação da natureza, ele não reproduz a própria realidade, ele não prescinde de quem o faz” (BERNARDET, 2001, p. 22). *Luminus* e *Exclusive* são manifestações artísticas que não reproduzem a natureza, mas dialogam com ela.

Também os murais horizontais de Tozzi, nas grandes avenidas da cidade de São Paulo (Avenidas 23 de Maio e dos Bandeirantes e Rodovia dos Imigrantes), com suas faixas verticais verdes, amarelas e azuis, respectivamente, tratam de questões quanto à “persistência retiniana”, ou ao “Phi<sup>66</sup>”. Segundo Kandisky,

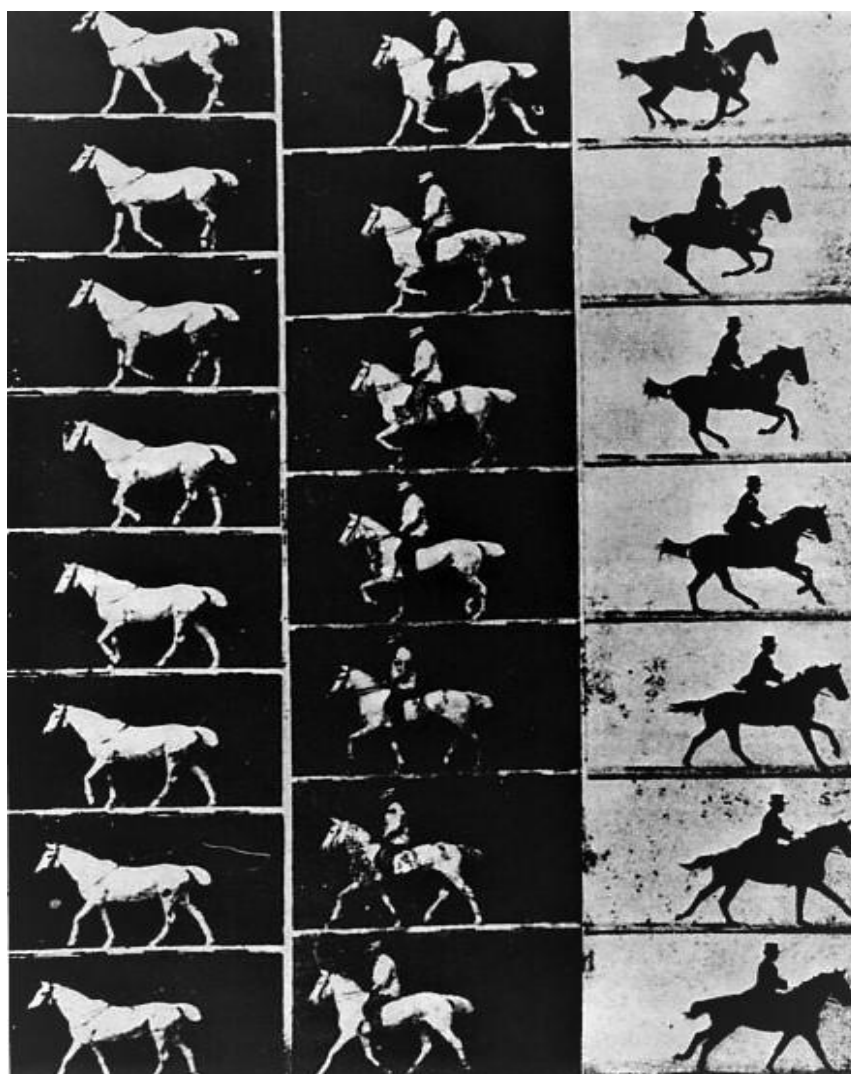
---

<sup>66</sup> “Max Wertheimer foi um dos principais representantes da Gestalt e definiu o *Fenômeno Phi*, em 1912, junto com a *Teoria da Persistência da Visão* (...). Wertheimer conseguiu provar o *Fenômeno Phi* por meio do seguinte experimento: ele direcionou um feixe de luz para uma tela, onde formou-se um ponto, então apagou essa luz e acendeu outra ao lado, formando outro ponto, que depois também se apagou, e repetiu o procedimento cada vez com intervalos menores entre um feixe de luz e outro. Ao diminuir o intervalo de tempo, Wertheimer percebeu

A cor tem apenas efeitos superficiais que, desaparecida a excitação, logo deixam de existir. Por mais elementares que sejam, esses efeitos são variados. As cores claras atraem mais o olho e o retêm. As cores claras e quentes retêm-no ainda mais: assim como a chama atrai irresistivelmente homem, também o vermelho atrai e irrita o olhar (...) A vista não consegue suportá-los. (...) Os olhos piscam e vão mergulhar nas profundezas calmas do azul e do verde (KANDISKY, 2000, p. 66).

É relevante ressaltar que o cinema, notadamente, emprega a posição horizontal, nos formatos: 4×5, 5×7, 8×10 e 11×14 e *widescreen*, apenas para citar alguns (Figura 77).

**Figura 77:** Jules Marrey. *Experimentos Cronofotográficos*, 1887



Fonte: Argan (2013, p. 80).

O que está em movimento contínuo é o projetor de filmes que, continuamente, puxa a película por entre as engrenagens do projetor/máquina. A película em que estão gravadas as imagens (fotogramas) é encaixada num “tambor transportador” (EMBRAFILME, s.d., n.p.) que

---

que havia uma característica de movimento na percepção, a qual o cérebro produzia uma ponte entre uma imagem e outra – o *Fenômeno Phi*” (HARNIK, 2016, p. 1).

a arrasta por um segundo, até que ela pare, por uma fração de 1/24 de segundo, na frente de uma janela que se abre e que impulsiona o foco de luz em direção a uma lente que por ele é atravessada, projetando a imagem na tela, numa sequência de imagens sobrepostas.

O mesmo ocorre com os painéis de Tozzi. No entanto, a movimentação não é do projetor e sim do observador que se desloca pelo fluxo do trânsito.

Assim como no cinema, o “plano” é essencial. É a distância entre a câmera e o objeto/pessoa que está sendo filmado ininterruptamente, constituindo um conjunto ordenado de fotogramas, limitados espacialmente por um enquadramento e temporalmente por determinada duração. São muitos os planos: geral, médio, detalhe e primeiro plano, garantindo o ritmo da narrativa.

O plano é uma célula da montagem. Exatamente como células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou embrião, do mesmo modo no outro lado da transição, dialética de um plano há a montagem. (...) O conflito de duas peças em oposição entre si. O conflito. A colisão (EISENSTEIN, 2002, p. 42).

Paralelamente, os painéis de Tozzi também são planos que constituem um mural, pela força das formas e das cores: verde, amarelo, azul e suas variações tonais, com uma faixa mais escura, com ritmo constante, lembrando a tarja preta que separa os fotogramas e o fenômeno da persistência retilínea. As obras funcionam como estímulo aos olhos, nas diversas posições e no deslocamento do observador, possibilitando a sensação de movimento.

### 3.3.3 Os Recursos do Cinema nas obras de Claudio Tozzi

As obras de Tozzi em espaços públicos, objetos desta pesquisa, fazem alusão à sensação de movimento que o observador desfruta diante delas, muito próxima da que o cinema oportuniza aos espectadores. O artista plástico em sua trajetória também experimentou e produziu Super 8mm e declarou que seu objetivo ao criar os murais e os painéis era dar a mesma ideia de movimento que as películas de cinema. Nesse sentido, é interessante entender um pouco da linguagem cinematográfica e da ilusão de movimento tão característico do cinema. Outros dados interessantes no que tange à relação das artes plásticas com o cinema são o ato de criar, a direção de arte, a cor, as texturas de imagens e, fundamentalmente, a composição do quadro ou do fotograma. A relação entre eles sempre existiu e as obras de Tozzi fazem essa ponte metafórica.

O cinema, desde suas primeiras manifestações até os dias atuais, apresentou-se no formato horizontal, seja na televisão, nos monitores, nos *notebooks*, nos *tabletes* e na própria

sala de projeção, com exceção do advento do celular em que as imagens são gravadas e exibidas em geral verticalmente. Para se obter a ilusão de movimento, os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière, em 1895, apresentaram publicamente o cinematógrafo<sup>67</sup>, uma máquina que permitia captar, revelar e projetar o filme – uma sequência de imagens (fotografias) em movimento.

Um dos problemas para a criação do cinematógrafo era como fazer a película em repouso acelerar e retardar as imagens. A inspiração veio da máquina de costura, que insere a agulha no tecido verticalmente, perfura e arrasta, enquanto o tecido desloca-se horizontalmente. Baseando-se nesse modo de funcionamento, criou-se então um sistema adaptado, “incrementado com um sistema de dentes que se encaixavam nas perfurações da película” (HEYMANN, 2016, p. 5). Talvez, devido a esse processo, o formato das telas de cinema seja horizontal, pela facilidade de deslocar a película, ou pela ambientação, paisagens, locais onde a cena ocorre. Os murais de Tozzi, que também são horizontais e longos (cerca de 400m) flertam com a ideia dos rolos dos filmes (película). No entanto, é preciso percorrer um trajeto para se obter a sensação de movimento.

Durante mais de cinco décadas atuando no universo cinematográfico, este pesquisador constatou que essa questão é assimilada e não questionada. No cinema, apesar de bitolas diversas (8mm, 16mm, 35mm e 70mm), a imagem sempre é vista, apresentada e pensada na horizontal. Outro aspecto dessa linguagem é o fenômeno da persistência da imagem na retina ocular, pois o cinema é uma sucessão de fotografias projetadas em velocidade. Ao se observar as tarjas coloridas verticais dos murais separadas por intervalos, é possível estabelecer esse vínculo.

O cinema é, inicialmente, ilusão. Só enxergamos imagens se movimentando na tela porque somos portadores de uma deficiência visual chamada “persistência retiniana”, ou seja, uma característica do olho humano que faz que uma imagem permaneça fixa na retina por algumas frações de segundo, mesmo quando já não estamos mais olhando para ela (SABADIN, 2009, p. 23).

A carpintaria (construção) de um filme é um processo longo, passando pela ideia, roteiro, produção, direção de fotografia, arte, montagem e finalização, além dos recursos técnicos e da estética. Um dado significativo é a visão humana que reage como “uma pequena

---

<sup>67</sup> O aparelho era apoiado em um tripé. O maquinário não tinha visor. Na parte superior tinha uma caixa, medindo 35 mm de largura de 17 cm de comprimento, na qual era posicionado o rolo do filme. Ela tinha furos nas laterais, que proporcionavam o engate por pinos ativados por manivela. Nessa estrutura, o ritmo era fundamental para se garantir 16 frames por segundo, necessários para o registro da imagem (ABREU, 2021).

truca<sup>68</sup>, que realiza fusões sucessivas das imagens captadas pelos nossos olhos” (SABADIN, 2009, p. 23).

Há controvérsias quanto ao sistema de simulação do movimento no cinema. Uma teoria citada anteriormente é a persistência retiniana, introduzida pelo médico Peter Mark Roget (1779-1869). Em 1826, Roget qualificou a capacidade da retina em reter uma imagem por fração de segundo, mesmo após esta sumir, pois as células fotossensíveis da retina convergem a energia luminosa em impulsos bioelétricos que vão para o cérebro.

Contudo, Joseph-Antoine Plateau (1801-1883), físico belga, por volta de 1830, mensurou o tempo da persistência, o que favoreceu a invenção de vários aparelhos de reprodução de imagem, inclusive, o cinematógrafo (SALLES, 2008). Porém, o cinema é uma linguagem sedimentada na indústria, um processo mecânico, por isso, é comum utilizar-se o termo “olho mecânico” da câmera.

O cinema utiliza imagens imóveis, projetadas em uma tela com certa cadência regular e separadas por faixas pretas resultantes da ocultação da objetiva do projetor por uma paleta rotativa, quando da passagem da película de um fotograma ao seguinte. Ou seja, ao espectador de cinema é proposto um estímulo luminoso descontínuo, que dá (...) uma impressão de continuidade (AUMONT, 2014, p. 48).

Ao se observar uma pintura ou um mural, o olhar segue determinada trajetória e vitalidade, muito congruente à linguagem cinematográfica, o que se pode observar nos trabalhos de Tozzi. Contemplar essas obras requer certo dinamismo do observador, ou velocidade do veículo motorizado, muito em decorrência da dimensão e do tratamento gráfico desenvolvido pelo artista, como sequências dos planos<sup>69</sup> cinematográficos horizontais. Outra questão refere-se aos painéis, às fachadas, que também demandam do observador percorrer certa trajetória vertical, como o afastamento ou a aproximação de um movimento de grua<sup>70</sup>.

A sensação de movimento, de ritmo é possível devido à persistência na retina, mas o que ocorre com “o efeito dinâmico de uma pintura?” O olho segue a direção de um elemento da pintura. Retém uma impressão visual, que então colide com a impressão

---

<sup>68</sup> Truca, redução da palavra trucagem, são efeitos visuais operados no cinema, realizados originalmente a partir da montagem, que permite o encadeamento das tomadas captadas pela câmera. É uma máquina usada em laboratório de revelação do filme, na qual alguns efeitos são realizados por ela, como a fusão ou o ato de aparecer ou desaparecer um personagem. Atualmente, os efeitos especiais são usados em abundâncias pelo cinema digital (NOTA DO AUTOR).

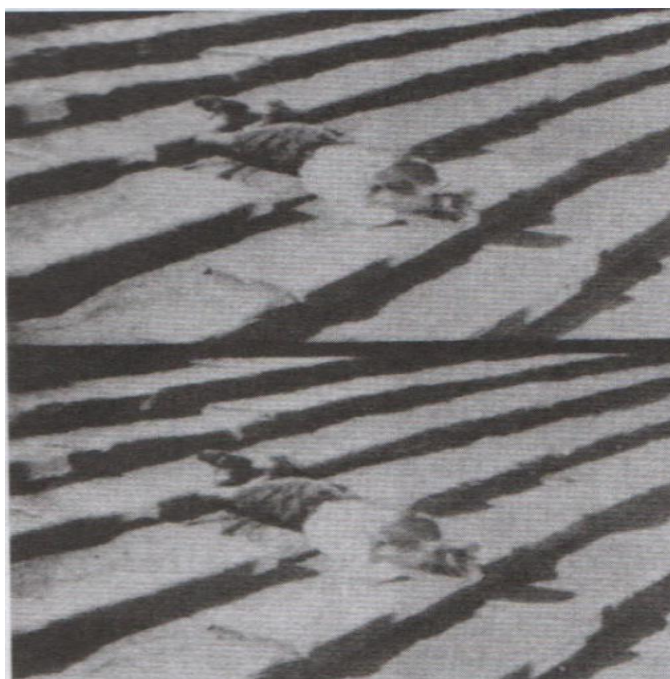
<sup>69</sup> Segundo Tarkovsky (apud ESCOREL, 2006, p. 21): “a imagem cinematográfica nasce durante a filmagem e ela só existe no interior do plano (...) tornando-o um organismo vivo e unificado cujas artérias contêm esse tempo nos diferentes ritmos que lhe dão vida”. O filme é composto de fragmentos separados.

<sup>70</sup> A função de uma grua é facilitar o entendimento de uma imagem que, normalmente, é grande, necessitando percorrer por alguns segundos, de uma extremidade a outra da imagem. Esse objeto é um sistema com guindaste, similar a uma gangorra, onde a câmera fica instalada numa extremidade, com pesos na outra, para equilibrar a câmera (NOTA DO AUTOR).

derivada do movimento de seguir a direção de um segundo elemento. O conflito dessas direções forma o efeito dinâmico na apreensão do conjunto' (EISENSTEIN, 2002, p. 53).

Segundo Eisenstein (2002), em consonância com a própria metodologia, a arte é conflito, como ocorre no cinema e em suas formas, planos, volumes e espaços. Muitos exemplos são possíveis, como *Conflito gráfico* (2002) (Figura 78).

**Figura 78:** Eisenstein. *Conflito gráfico*, 2002 [1]



Fonte: Eisenstein (2002, p. 56).

O cineasta afirma que a linguagem cinematográfica tem grande intensidade de forma. Pode-se afirmar que há certa dependência da composição com a questão plástica dos planos; é uma construção por meio de interação plástica dos planos<sup>71</sup>, na montagem, homogênea a “colocar uma linha de poesia num poema” (EISENSTEIN, 2002, p. 113) porque, segundo Eisenstein, o cinema do seu país primava pelo rigor na relação de cada plano. Ele também afirma:

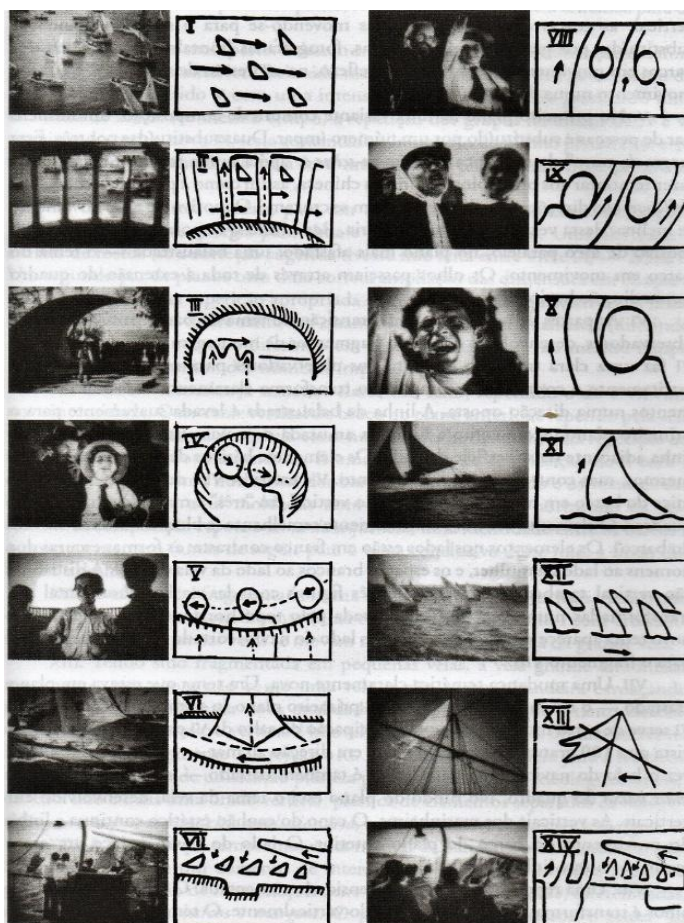
Para quem sabe, montagem é o mais poderoso meio de composição para se contar história. Para quem não sabe de nada de composição, a montagem é uma sintaxe para a correta construção de cada partícula de um fragmento cinematográfico. Finalmente, a montagem é simplesmente uma regra elementar da ortografia cinematográfica, para quem erradamente junta fragmentos de um filme como se misturasse receitas prontas de remédios (EISENSTEIN, 2002, p. 110-111).

<sup>71</sup> O plano é como a célula, um embrião, que forma uma composição, mas é fruto da estrutura do pensamento; sua teoria de montagem entende que de duas imagens sempre nasce um terceiro significado (EISENSTEIN, 2002).



Na cena emblemática da escadaria de Odessa, do seu filme *Encouraçado Potemkin* (1925), é possível observar esses planos na sequência em que o “bom povo de Odessa (os marinheiros do Potemkin se dirigem à população de Odessa deste modo) envia barcos com provisões” (EISENSTEIN, 2002, p. 114). Seus estudos revelam que seu processo é minuciosamente planejado (Figura 79). Cada plano foi projetado como se estivesse em uma prancheta, em que ele imageticamente visualizava cada cena antes de ser filmada e também o resultado, o todo, mas, cada fragmento poderia ser tratado por seu aspecto narrativo dentro da história, tendo outra combinação.

**Figura 79:** Eisenstein. *Composição plástica de cada um dos planos, 2002*



Fonte: Eisenstein (2002, p. 115).

Nesse sentido, é verossímil utilizar a mesma lógica para a leitura dos murais e dos painéis de Tozzi. Cada tarja (verde, amarela e azul) é como um plano, no qual a plasticidade e a interação entre eles são essências para a composição do todo da obra, obedecendo ao ritmo cromático e formal. As “formas determinam a estrutura do quadro e indicam as opções para a solução cromática e seu formato final, que pode ser recortado, aproximando-o da escultura” (TOZZI apud MAGALHÃES, 2007, p. 38).

Eisenstein afirma que a reunião e a distribuição dos fragmentos das cenas do filme devem ser colocadas na mesa de corte, pensando-se nas exigências da composição e na forma do filme. O artista plástico, ao planejar e ao montar seus murais e painéis, teve os mesmos cuidados, da mesma forma como colocou o mestre da montagem cinematográfica, similar à construção de um poema. Cada linha, cada palavra intuem para a poética da obra.

Nesse mesmo contexto, as fachadas dos prédios (*Exclusive* e *Luminus*) transitam pela mesma metodologia. Cada pedaço de vidro ou cada placa de aluzinco é minuciosamente distribuída e pensada na composição e na forma do painel.

Recentemente, Claudio Tozzi finalizou uma obra no Albert Einstein Instituto Israelita de Ensino e Pesquisa – Centro de Educação em Saúde Abram Szajman e convidou este pesquisador para acompanhar parte do processo de montagem (Figura 1). Ele não apenas orientou, como pessoalmente colocou, retirou e alterou alguns fragmentos do mosaico, levando em consideração o contraste (conflito), as linhas e as formas, em prol da composição. Ficou evidente que, mesmo com o projeto previamente executado, é no momento da montagem que a obra se concretiza.

O trabalho artístico, a criação da obra, é na verdade um modo através do qual o artista se constrói fora de si, dá permanência e objetividade a sua “fantasia”. A objetividade torna-a social, doação aos demais, acréscimo ao universo da cultura. Mas, para que o artista consiga transformar elementos materiais como tela e tinta em algo impregnado de significação, deve ele entregar-se a um trabalho difícil e exigente, que consiste em insuflar espírito na matéria, em incorporar ao nosso mundo humano elementos do mundo natural, sem significado (GULLAR, 1993, p. 19).

Segundo Aumont (2014), um painel ou um filme limita-se às molduras, aos enquadramentos, mas é com o cinema que o verbo *enquadrar* aparece como processo mental e material, na imagem pictórica e fotográfica, segundo determinado campo de vista, ângulo, evidência e limites. As obras de Tozzi podem parecer soltas no meio da cidade, por estarem a céu aberto, mas são emolduradas e inseridas na composição urbana; têm relação com outras construções, cores, texturas e materiais, exigindo no processo de sua execução, rigor e minucioso planejamento. “As imagens deixam de ter comunicação imediata, começam a ser reflexo de um pensamento, como conotação mais simbólica, metafórica” (TOZZI apud MAGALHÃES, 2007, p. 37), ficando sua compreensão aberta para o público.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Investigar a produção do artista contemporâneo Claudio Tozzi, com foco em seus murais e painéis urbanos, sob perspectiva da arte cidade, e entender o processo criativo de suas obras, bastante divulgadas pela mídia, pela literatura, pelas instituições de arte e pelo meio acadêmico, foi o objetivo principal da presente pesquisa, o que levou ao cerceamento de sua identificação como ser humano e, sobretudo, de sua relação com a cidade de São Paulo. Todo o processo ocorreu a partir do olhar através de uma janela, sob a luz do projetor que revelou imagens de um artista contemporâneo que encontrou, na trama urbana da cidade, espaço de expressão e de diálogo com a população.

No entanto, analisar as obras de Claudio Tozzi foi um grande desafio, devido à sua força estética. A trajetória do artista resultou em obras carregadas de elementos expressivos, deixando marcas indeléveis nas diversas fases pelas quais passou: pinturas; serigrafias, tridimensionais, painéis e murais públicos, entre outras, com diversos temas e séries como: *Papagálias*, *Futebol*, *Parafusos*, *Escadas*, o *Bandido da Luz Vermelha* e outras, tendo flertado não só com quadrinhos, mas também com materiais e técnicas diversas, como: alvenaria, mosaico, concreto, vidros, alumínio etc.

Além de suas experiências artísticas, Tozzi também atuou socialmente. Ele vivenciou outras linguagens, como a do cinema experimental no movimento superoitista, realizando, nessa bitola, filmes imbuídos do espírito contestatório, nos quais usou a metáfora como recurso linguístico, condizente com a resiliência que marcou a época em que o país foi regido pelos ditames da Ditadura Civil/Militar.

Essa experiência cinematográfica, associada à sua formação em Arquitetura e em *Designer* gráfico levou-o a construir murais e painéis a céu aberto, acessíveis a todos os que transitam (ou transitavam) pelo local onde estão instalados (ou onde estavam instalados, visto que alguns murais já não existem mais). As obras que se encontram (encontravam) no cenário da cidade, no meio urbano, em ruas e avenidas transformadas em espaço de criação, garantiram a Tozzi sua assinatura nas páginas da história, pela importância de seus trabalhos, pelos significados para a pesquisa, pelo público e pela estética. Parafraseando Caetano Veloso, a arte está presente em todas as manifestações humanas, possibilitando construir e destruir coisas belas. No entanto, essa jornada possibilitou a Tozzi construir pontes metafóricas entre a linguagem das artes visuais e a do cinema, numa íntima comunhão.

Dentre a extensa obra de Tozzi, foram selecionados para análise três conjuntos de murais horizontais e dois painéis, os quais se relacionam (ou relacionavam) com a arte cidade, por

estarem (terem estado) em locais públicos a céu aberto na cidade, em locais de grande circulação da população. A aproximação das obras de Claudio Tozzi com a arte cidade deu origem, inclusive, ao título desta dissertação: “Claudio Tozzi: Arte Cidade”. Apesar de algumas delas não existirem mais, como é o caso dos três conjuntos de murais analisados, elas permanecem vivas na memória de uma parcela da população, assim como na do presente pesquisador que por elas passou e as contemplou.

Os conjuntos de murais do *Viaduto Tutóia/23 de Maio*, da *Avenida dos Bandeirantes/Aeroporto de Congonhas* e da *Avenida dos Bandeirantes/Rodovia dos Imigrantes* eram obras bidimensionais, de grandes dimensões horizontais, realizadas nos muros da cidade. Foram confeccionadas com tintas e, mesmo sendo consideradas pinturas, tangenciavam a linguagem cinematográfica por sugerirem movimento similar ao de uma película, como desejou o artista. Eles criavam a sensação de movimento, aproximando-se de fotogramas de cinema, pelo deslocamento do observador; processo inverso ao do filme, nos quais as fotografias, em forma de planos, são projetadas rapidamente para dar a ilusão de movimentação, muito pelo fenômeno da persistência na retina humana, separadas por faixas pretas, na película. O conjunto dessas três obras sugeria essa mesma sensação.

Apesar de não existirem mais, tratam-se de obras que, sempre que apreciadas, afloram novas interpretações que ultrapassam questões temporais. Pode-se considerar que muitas obras têm a particularidade de serem efêmeras, dinâmicas e sua fruição só é possível pelos registros fotográficos e em livros de arte, apesar de estarem vivas na memória da população. Ressalta-se ainda que pelo fato de os conjuntos dos três murais não existirem mais há poucas informações acessíveis sobre os mesmos, dificultando sua análise. O APÊNDICE 3 apresenta as películas dos murais de Tozzi analisados.

As fachadas dos edifícios *Exclusive* e *Luminus Jardins*, obras realizadas em formato vertical e com diferentes materiais, sendo a primeira, em mosaico vítreo e a segunda, em placas de aluzinco, denotam que a estética do artista é muito complexa e diversificada, uma vez que carrega metáforas intensas. Essas obras dialogam com a população, sobretudo, pela exuberância e por sugerirem a ideia de movimento, mas antagônica à formatação do audiovisual. Elas atuam como nos celulares verticalizados, seja pela captura das imagens, seja pelo movimento corporal de quem as observa, em deslocamento panorâmico vertical, de baixo para cima, em *plongée*, ou inverso, do topo para a calçada.

Para contemplar essas obras, são os observadores/transeuntes que se deslocam, realizando a magia, a ilusão de movimento. No entanto, essas fachadas também têm como

característica a necessidade de incidência da luz, característica comum também ao cinema, e a montagem, visto que foram produzidas com várias pequenas peças (de vidro e de metal).

O artista compreende que, para a construção de obras com tais características e grau de importância é necessário a colaboração de muitos profissionais e organizações, além de envolver fatores socioculturais e políticos e de procurar atender às demandas da comunidade metropolitana, em simbiose com os valores da arte e em diálogo com o público. Essa lógica é semelhante à produção de um filme, que aborda questões análogas: trabalho em equipe, demandas socioculturais e políticas e diálogo com o espectador, razão maior de sua criação estética. Afinal, a arte é um campo de livre criação.

As obras a céu aberto vivem independentemente dos museus, de galerias e de instituições de arte; são mais acessíveis e democráticas, oportunizam ao cidadão o contato direto com as mesmas, sem a necessidade de se adquirir ingresso. Contudo, ficam à mercê do tempo e de suas intempéries e, caso não tenham manutenção adequada, sua longevidade fica comprometida, de modo a se tornarem efêmeras. Essa relação e interesse de Tozzi pelo espaço urbano pode ter origem na sua formação em arquitetura e urbanismo, no qual o cerne da criação está na cidade.

Assim como o trem do Projeto Arte/Cidade, os murais e os painéis urbanos de Tozzi são interferências na trama urbana e também atuam de forma reversa, vislumbrando a ideia de cinesia de imagens, não pelo movimento mecânico, como no cinema, mas pelo deslocamento do receptor.

Nesse contexto, é possível observar a ponte metafórica entre tais obras e o cinema. O filme é a junção de planos, fotogramas, e os murais e painéis de Tozzi são a montagem de materiais como vidros e metais.

Com um olhar mais atento, constatou-se que na montagem dos painéis das fachadas dos edifícios *Exclusive* e *Luminus Jardins* ocorreu um processo homogêneo. As peças que os compõem resultam em uma unidade plástica; os materiais transformam-se e ganham significado, embora as fronteiras entre as manifestações artísticas sejam diluídas.

A partir da análise dessas obras, foi possível perceber que existem relações entre elas e o advento da fotografia e, subsequentemente, do cinema, visto que este, ainda em seus passos iniciais, é uma manifestação expressiva relacionada a registros factuais. Devido ao fenômeno da persistência retiniana da imagem, tem-se a ilusão de movimento e de pertencimento àquela realidade, apesar do entendimento de que o que se vê na tela é o ponto de vista do criador sobre determinado tema. Os painéis de Tozzi criam semelhante sensação ao público, àqueles que

passam diante deles em certa velocidade, resultando também na ideia de ilusão de movimento – entendida como manifestação estética.

Enfim, as obras de Tozzi em logradouros urbanos, expostas ao ar livre sob as intempéries da natureza e do tempo, estão repletas de valores simbólicos e de significados, metáforas e estreitamentos com a linguagem cinematográfica, talvez pela experiência do artista com filmes experimentais na bitola Super 8 mm. Os murais e fachadas são poesias visuais, análogas à carpintaria cinematográfica, mencionada anteriormente, e pontes metafóricas entre Arte e Cinema. Ritmo, tempo, espaço, planos, luminosidade e montagem são elementos em ambas as linguagens, com cerne na criação estética, na cidade e na população.

Cabe esclarecer ainda que essas abordagens e reflexões tiveram significativa relação com o repertório pessoal do pesquisador. As experiências culturais e artísticas foram vivenciadas em primeira pessoa. A oportunidade de ter acompanhado junto com o artista o processo criativo e a realização da obra *Luminus*, ainda em seu processo inicial de implementação, possibilitou ao pesquisador a aproximação com o artista, estreitando laços entre ambos e aprofundando conhecimentos.

Deste modo, espera-se que a presente dissertação tenha contribuído com o desvelar de significados da arte urbana e das obras expostas nos espaços públicos da cidade de São Paulo, acrescentando informações sobre as obras de Claudio Tozzi e sua relação com a cidade, fazendo uma aproximação também com a Academia. Cabe destacar ainda que a ponte metafórica de obras de arte com o cinema, especificamente as de Tozzi, além de ser um tema que oferece diversas perspectivas de análises futuras, seja pelo próprio tema, seja por instigar o ponto de vista de outros pesquisadores, ainda carece de outras compreensões e análises.



## REFERÊNCIAS

ABRAÇOS, Gabriela Borges. A obra de arte no espaço da cidade: Uma análise gestáltica. In: AJZENBERG, Elza M.; MUNANGA, Kabengele (Orgs.). **Arte, cidade e meio ambiente**. São Paulo: PGEHA; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2010, p. 211-215.

ABREU, Katia. **Como funcionava o primeiro cinematógrafo?** 19 mar. 2021. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-funcionava-o-primeiro-cinematografo/>. Acesso em: 03 jan. 2022.

AFONSO, Lucas. Grafite. **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/artes/grafite.htm>. Acesso em: 03 jul. 2022.

AGUILAR, José Roberto. Besteiras com arte. In: KIYOMURA, Leila; GIOVANNETTI, Bruno. **Claudio Tozzi**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado, 2005.

AIDAR, Laura. Arte urbana. **Todamateria**. s.d. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/arte-urbana/>. Acesso em: 22 jul. 2021.

AJZENBERG, Elza M.; MUNANGA, Kabengele (Orgs.). **Arte, cidade e meio ambiente**. PGEHA, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2010.

ALBUQUERQUE, Nelson. Claudio Tozzi inaugura maior mural em SP. **Diário do Grande ABC**, Cultura & Lazer: 23 jun. 2006. Disponível em: <https://www.dgabc.com.br/Noticia/372874/claudio-tozzi-inaugura-maior-mural-em-sp>. Acesso em: 05 ago. 2021.

ALLOWAY, Lawrence. O desenvolvimento da Arte Pop britânica. In: LIPPARD, Lucy R.(Org.). **A arte Pop**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1976, p. 28-74.

ALMEIDA, Maria da Conceição. Ética, solidariedade e complexidade. In: ALMEIDA, Maria da Conceição; CARVALHO, Edgard de Assis; COELHO, Nelly Novaes; FIEDLER-FERRARA, Nelson; MORIN, Edgar. **Cumplicidade, complexidade (com)paixão**. São Paulo: Palas Athena, 1998.

AMARAL, Aracy. Nos tempos da Pop. In: KIYOMURA, Leila; GIOVANNETTI, Bruno. **Claudio Tozzi**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado, 2005, p. 63-64.

ANGOSOR. **Aço – Chapa revestida com Aluzinco**, s.d. Disponível em: [https://angosor.com/wp-content/uploads/2018/11/A%C3%87O-Chapa-Revestida-com-ALUZINCO\\_1.pdf](https://angosor.com/wp-content/uploads/2018/11/A%C3%87O-Chapa-Revestida-com-ALUZINCO_1.pdf). Acesso em: 05 jan. 2022.

ARAGÃO, Solange de. A cidade nas artes. In: AJZENBERG, Elza M.; MUNANGA, Kabengele. **Arte, cidade e meio ambiente**. São Paulo: PGEHA; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2010, p. 357-361.

ARAÚJO, Sérgio. Inaugurado em São Paulo o maior mural em mosaico do Brasil. **Carta maior**, 05 jul. 2003. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia-e-Redes-Sociais/Inaugurado-em-Sao-Paulo-o-maior-mural-em-mosaico-do-Brasil/12/5808>. Acesso em: 13 jun. 2020.

ARCHER, M. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16. ed. Campinas: Papirus, 2014.

BABELON, Jean Pierre; CHASTEL. Andre. **La notion de patrimoine**. Paris: Liana Levi, 1994.

BAKER, Kenneth. On the dot / Roy Lichtenstein's comic strip art withstands the test of time. **SFGate**, 11 fev. 2012. Disponível em: <https://www.sfgate.com/entertainment/article/ON-THE-DOT-Roy-Lichtenstein-s-comic-strip-art-3305281.php>. Acesso em: 01 jul. 2020.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claud. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

BERTONI, Estevão. Após 42 anos, zebra é retirada da República. **Folha de S. Paulo**, 7 dez. 2014. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/12/1558649-apos-42-anos-zebra-e-retirada-da-republica.shtml>. Acesso em: 12 jun. 2020.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRUNSON, Cecilia Projects. **Claudio Tozzi: nova figuração e a ascensão da arte pop 1967-1971**. São Paulo: Almeida & Dale, 2016. Disponível em: [https://www.almeidaedale.com.br/pt/exposicoes/9\\_expo\\_tozzi\\_2016.php](https://www.almeidaedale.com.br/pt/exposicoes/9_expo_tozzi_2016.php). Acesso em: 04 ago. 2021.

BULHÕES, Maria Amélia. Antigas ausências, novas presenças: O mercado no circuito das artes visuais. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Arte Brasileira no século XX**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007, p. 265-282.

CARVALHO, Caio Luiz de. A cidade de São Paulo – Um caleidoscópio na oferta do turismo e da cultura. In: AJZENBERG, Elza M.; MUNANGA, Kabengele. **Arte, cidade e meio ambiente**. São Paulo: PGEHA; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2010, p. 419-425.

CARVALHO, Laercio Cardoso. Portinari, Di Cavalcanti, Claudio Tozzi. Veja obras de artistas consagrados nas paredes do centro. **A vida no centro**, 21 ago. 2020. Disponível em: <https://avidanocentro.com.br/blogs/artistas-consagrados-portinari/>. Acesso em: 03 ago. 2021.

CARVALHO, Luciana. A arte da ilusão de Escher volta ao Brasil. **Exame**, 13 set. 2016. Disponível em: <https://exame.com/casual/a-arte-da-ilusao-de-escher-volta-ao-brasil-veja-fotos/>. Acesso em: 03 ago. 2021.

CASTRO, Celso. **O golpe de 1964 e a instauração do regime militar**. FGV CPDOC, s.d. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/Golpe1964>. Acesso em: 30 jun. 2020.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CIDADES.CO. **6 curiosidades sobre Higienópolis**. 12 abr. 2017. Disponível em: <https://www.cidades.co/blog/6-curiosidades-sobre-higienopolis>. Acesso em: 05 ago. 2021.

COTES, Paloma. Beleza ignora retirada de entulho. **Folha de S. Paulo**. 11 de setembro de 2001. Disponível em: <https://feeds.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1109200118.htm>. Acesso em: 30 de jul. 2021.

CRUZ, Paula. **Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação de Mestrado do PGEHA-USP**. Comunicação informal, 26 fev. 2021. Entrevistador: Diogo Gomes dos Santos. São Paulo: Edifício *Luminus* Jardins, 2021. Vídeo.

D'AMBROSIO, Oscar. **Contando a arte de Claudio Tozzi**. São Paulo: Nova América, 2005.

D'AMBROSIO, Oscar. **Claudio Tozzi**. Artistas, s.d. Disponível em: <https://oscardambrosio.com.br/artistas/397/claudio-tozzi>. Acesso em: 04 ago. 2021.

ECKERT, C. “Arte e Cidade” aborda as intervenções artísticas que compõem as paisagens urbanas. **Perspectiva: Humanas**, 2020. Disponível em: <https://humanas.blog.scielo.org/blog/2020/01/21/arte-e-cidade-aborda-as-intervencoes-artisticas-que-compoem-as-paisagens-urbanas/>. Acesso em: 23 jul. 2021.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EMBRAFILME. **Manual do projetorista**. Rio de Janeiro: Donac - Diretoria de Operações não comerciais/Filmoteca, s.d.

ESCOREL, Eduardo. Montagem no cinema. In: PUPPO, Eugênio (Org.). **(Des) importância da montagem**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, p. 20-24.

ESPAÇO HUMUS. **Claudio Tozzi e os anos 60 - opinião**. s.d. Disponível em: <https://artsoul.com.br/artistas/claudio-tozzi>. Acesso em: 04 ago. 2021.

FERREIRA, Alexandre. História da serigrafia. **Fremplast**, s.d. Disponível em: <https://fremplast.com.br/historia-da-serigrafia/>. Acesso em: 11 jun. 2020.

FIORAVANTE, Everaldo. Claudio Tozzi em dose dupla no Metrô de São Paulo. **Jornal Metrô News**, 15 out. 2013. Disponível em: <https://artenalinha.wordpress.com/2013/10/15/claudio-tozzi-em-dose-dupla-no-metro-de-sao-paulo/>. Acesso em: 12 jun. 2020.

GOMBRICH, E. H. **História da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GOMES, Gleidston. **Matemática para todos – alfabeto grego**. 27 abr. 2013. Disponível em: <http://cedt-matematica.blogspot.com/2013/04/alfabeto-grego.html>. Acesso em: 10 ago. 2021.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das cores**, 4. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

GOTTI, Sofia. **Entre forma e subjetividade**. Galeria Houssein Jarouche (cartaz/folder), 2018.

GOUGON, H. A visibilidade poética das obras em mosaico de Claudio Tozzi, O retorno de São Paulo ao muralismo. **Mosaicos do Brasil**. 2009. Disponível em: <https://mosaicodobrasil.tripod.com/id92.html>. Acesso em: 05 ago. 2021.

GUBERNIKOFF, Giselle. Artes e mídias digitais: cinema e artes plásticas. In: AJZENBERG, Elza M.; MUNANGA, Kabengele. **Arte, cidade e meio ambiente**. São Paulo: PGEHA; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2010, p. 135-146.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. 4. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

HAAG, Carlos. **A História do Brasil que é um luxo**. Pesquisa Fapesp, Economia, set. 2009. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/a-historia-do-brasil-que-e-um-luxo/>. Acesso em: 7 mar. 2022.

HARNIK, Bruno. **Fenômeno Phi e a percepção do movimento**. 15 fev. 2016. Disponível em: <https://www.alura.com.br/artigos/fenomeno-phi-e-a-percepcao-de-movimento>. Acesso em: 10 jan. 2022.

HEYMANN, Gisela. **Irmãos Lumière. Luzes, câmera, ação**. 31 out. 2016. Disponível em: <https://super.abril.com.br/tecnologia/irmaos-lumiere-luzes-camera-acao/>. Acesso em: 03 jan. 2022.

INSON, Nathália. **O Que é Arte Urbana**. 25 de Março de 2022. Disponível em: <https://www.vivadecora.com.br/pro/arte-urbana/>. Acesso em: 05 maio 2022.

ITAÚ CULTURAL. **Muralismo**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3190/muralismo>. Acesso em: 05 jul. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

ITAÚ CULTURAL. **Pintura Sacra**. In: Enciclopédia Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras. São Paulo, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3823/pintura-sacra>. Acesso em: 29 jun. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

ITAÚ CULTURAL. **Site Specific**. In: Enciclopédia Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>. Acesso em: 30 jun. 2020.

JAMILLE, Márcia. **A “Lei da Frontalidade”: entendendo as pinturas egípcias. Arqueologia egípcia**, 2017. Disponível em: <http://arqueologiaegipcia.com.br/2017/01/22/a-lei-da-frontalidade-entendendo-as-pinturas-egipcias/>. Acesso em: 11 jun. 2010.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KIYOMURA, Leila. A arte em São Paulo deveria ser como pão nosso de cada dia. **Jornal da USP**, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/arte-em-sao-paulo-deveria-ser-como-o-pao-nosso-de-cada-dia/>. Acesso em: 9 mai. 2020.

KIYOMURA, Leila; GIOVANNETTI, Bruno. **Claudio Tozzi**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado, 2005.

KLINTOWITZ, Jacob. **Público/privado = Public/private [ensaio crítico]**. São Paulo: Instituto Olga Kos de inclusão cultural, 2016.

KNOLL, Victor. Passagens em doze observações. In: KIYOMURA, Leila; GIOVANNETTI, Bruno. **Claudio Tozzi**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado, 2005, p. 121-125.

KOSLOSKI, Philip. Você sabe qual é a diferença entre basílica e catedral? **Ateleia.org**, 31 out. 2017. Disponível em: <https://pt.aleteia.org/2017/10/31/voce-sabe-qual-e-a-diferenca-entre-basilica-e-catedral/>. Acesso em: 01 jul. 2020.

KUPERMAN, Mário. **Olhos nos olhos, reflexos na íris de um documentarista**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1996.

LEITE, Edson. **Turismo cultural e patrimônio imaterial no Brasil**. São Paulo: Intercom, 2011.

LIPPARD, Lucy R. **A arte pop**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

LOURENÇO, Tânia Marcia. **Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação de Mestrado do PGEHA-USP**, 25 ago. 2021. Entrevistador: Diogo Gomes dos Santos. São Paulo: Avenida Angélica/SP, 2021. Vídeo.

**LÉXICO. Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2018. Disponível em: <https://www.lexico.pt/tessera/>. Acesso em: 03 jul. 2021.

MACHADO, Regina. **Claudio Tozzi**. São Paulo: Moderna, Coleção Mestres das Artes no Brasil: 2004.

MAGALHÃES, Fábio. **Obra em construção: 25 anos de trabalho de Claudio Tozzi**. Rio de Janeiro: Renan, 1989. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8528/claudio-tozzi>. Acesso em: 9 maio 2020.

MAGALHÃES, Fábio. **Claudio Tozzi: canteiro de obras**. SESC: 2006. Disponível em: [https://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/1425b13b-ce59-4f12-9955-38da903a33fc/claudio\\_tozzi\\_web.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=1425b13b-ce59-4f12-9955-38da903a33fc](https://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/1425b13b-ce59-4f12-9955-38da903a33fc/claudio_tozzi_web.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=1425b13b-ce59-4f12-9955-38da903a33fc). Acesso em: 28 jul. 2021.

MAGALHÃES, Fábio. **Claudio Tozzi**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.

MARTINS, Antônio José Santana (conhecido como TOM ZÉ). **Augusta, Angélica e Consolação**. Letra e música, 1973. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/tom-ze/164866/>. Acesso em: 25 maio 2022.

MATOS, Olgária. Geometrias do Tempo. In: KIYOMURA, Leila; GIOVANNETTI, Bruno. **Claudio Tozzi**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado, 2005, p. 103-105.

MEDEIROS, Alexandre Pedro de. As censuras contra ‘Guevara, vivo ou morto...’ de Claudio Tozzi. **Revista Palíndromo**, Florianópolis, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/11045>. Acesso em: 01 jul. 2020.

MINAMI, Issao. O fazer de um artista-arquiteto. In: KIYOMURA, Leila; GIOVANNETTI, Bruno. **Claudio Tozzi**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado, 2005, p. 147-148.

MORAES, Alexandra. “Claudio Tozzi vai “colorir” avenidas. **Folha de S. Paulo**. 30 jun. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac3006200402.htm>. Acesso em: 29 jul. 2021.

MORENO, Leila Kiyomura. A Angélica é azul. **Jornal da USP**. São Paulo, 01 set. 2002. Disponível em: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2002/jusp610/pag1011.htm>. Acesso em: 05 fev. 2022.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez, 2000.

MOSAICO PAULISTA. **Murais de mosaico de Claudio Tozzi na cidade de São Paulo**, 15 abr. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/mosaicopaulista/posts/2667228713554010/>. Acesso em: 13 jul. 2021.

OHTAKE, Ricardo. Quase 20 anos depois. In: PEIXOTO, Nelson Brissac. **Intervenções urbanas Arte/cidade 1**. São Paulo: Senac, 2012, p. 7-9.

OHTAKE, Tomie. Artista de rua. In: KIYOMURA, Leila; GIOVANNETTI, Bruno. **Claudio Tozzi**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado, 2005.

PECCININI, Daisy. Os anos 1960: Figuração e as politecnomorfias da arte. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Arte brasileira no século XX**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007, p. 207-231.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Intervenções urbanas Arte/cidade 1**. São Paulo: Senac, 2012.

PINTO, Tales. Caverna de Chauvet e a arte da pré-história. **História do mundo**, s.d. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/pre-historia/caverna-de-chauvet-e-a-arte-da-prehistoria.htm>. Acesso em: 11 jun. 2020.



PORTO, Gabriella. Daguerreótipo. **Info escola navegando e aprendendo**, 2021. Disponível em: <https://www.infoescola.com/fotografia/daguerreotipo/>. Acesso em: 11 jan. 2022.

RANCIÈRE, Jacques, **A Fábula Cinematográfica**. Campinas: Papirus, 2013.

REVISTA VEJA. Caverna de Chauvet vira patrimônio mundial da Unesco. São Paulo: **Revista Veja**, Ciência, abril, 22 jun. 2014. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/ciencia/caverna-de-chauvet-vira-patrimonio-mundial-da-unesco/>. Acesso em: 01 jul. 2020.

ROCHA, Délio. Imagem em ruptura. **Diário do Nordeste**, 17 jun. 2008. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/imagem-em-ruptura-1.104568>. Acesso em: 27 maio 2020.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada**. São Paulo: Summus, 2009.

SALLES, Filipe. **Princípio de cinematografia**. 22 set. 2008. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/145-principioscine>. Acesso em: 03 jan. 2022.

SCHENBERG, Mario. A arte transcende ao artista. In: KIYOMURA, Leila; GIOVANNETTI, Bruno. **Claudio Tozzi**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado, 2005.

SCHENBERG, Mario. A representação brasileira na 9ª Bienal de São Paulo. **Correio da Manhã**, 17 set. 1967. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/texto/91>. Acesso em: 01 jul. 2020.

SELLTIZ, Claire et al. **Métodos de pesquisa nas relações sociais**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Nova tradução Dante Moreira Leite, 5. Reimpressão, 1975.

SILVA, Daniel Neves. Guerra do Vietnã. **História do mundo**, s.d. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/guerra-vietna.htm>. Acesso em: 30 jun. 2020.

SILVA NETO, Antônio Leão. **Super-8 no Brasil: um sonho de cinema**. São Bernardo do Campo: Do Autor, 2017.

SUBIRATS, Eduardo. **A flor e o cristal**. São Paulo: Nobel, 1988.

TOP ASIOLE. **O significado das formas geométricas – Círculo e Quadrado. Comunicação Integrada**. s.d. Disponível em: <https://www.top-asiole.com.br/significado-das-formas-geometricas/significado-das-formas-geometricas/>. Acesso em: 18 ago. 2021.

TOZZI, Claudio. **Site Oficial**. 2018. Disponível em: <http://www.claudiotozzi.com.br/tozzi.html>. Acesso em: 01 jul. 2020.

TOZZI, Claudio. **Claudio Tozzi: entrevista, comunicação informal [22 fev. 2021]**. Entrevistador: Diogo Gomes dos Santos. São Paulo: Ateliê de Claudio Tozzi, 2021. Vídeo. Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação de Mestrado do PGEHA-USP.

UFRGS/NAPEAD/SEAD. **Glossário de técnicas artísticas.** s.d. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/napead/projetos/glossario-tecnicas-artisticas/tempera.php>. Acesso em: 11 jun. 2020.

**123 IMÓVEIS.** Apartamento à venda no Jardim Paulista - Luminus Jardim Paulista, s.d. Disponível em: <https://www.123i.com.br/apartamento-venda-jardim-paulista-sao-paulo-40m2-1-dorm-1-vaga-ID5568192c>. Acesso em: 19 jan. 2022.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou.** São Paulo: Planeta, 2008.

XAVIER, Ismail. Especificidades da montagem. In: PUPPO, Eugênio. **A Montagem no Cinema.** São Paulo: Heco Produções Ltda, 2006, p. 37-41.

WALKER, John A. **A arte desde o pop com 63 ilustrações a cor.** Barcelona: Labor S.A., 1977.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. 2v.

## APÊNDICES

### APÊNDICE 1: CRONOLOGIA

DÉC.	ANO	ATIVIDADES
1940	1944	Claudio Tozzi nasceu em São Paulo, onde vive.
1950 / 1960	1956 / 1960	Estudou no Colégio Aplicação da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências da Universidade de São Paulo.
1960	1963	Início de sua carreira. Participou do XI Salão de Arte Moderna, vencendo o concurso de cartazes.
	1964	Entrou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP), onde trabalha até hoje como professor.
1960	1966	Exposição Coletiva. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em maio de 1966. Exposição Coletiva. Galeria Ponto de Encontro. São Paulo, dezembro de 1966.
	1967	XVI Salão Paulista de Arte Moderna. São Paulo, junho de 1967. III Salão de Arte Contemporânea do Museu de Arte Contemporânea. São Paulo, outubro de 1967. Medalha de Ouro. Jovem Arte Contemporânea. Museu de Arte Contemporânea. São Paulo, outubro de 1967. IX Bienal de São Paulo. VI Salão do Trabalho. São Paulo, novembro de 1967. Menção Honrosa. XXII Salão de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. Minas Gerais, dezembro de 1967. IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal. Brasília, dezembro de 1967.
1960	1968	Exposição de Bandeiras e Estandartes. Praça General Osório. Rio de Janeiro, fevereiro de 1968. O artista brasileiro e a iconografia de massa Escola Superior de Desenho Industrial. Rio de Janeiro, abril de 1968. II Salão Esso de Artistas Jovens. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, março de 1968. Exposição Coletiva. Galeria Art-Art. São Paulo, abril de 1968. Feira Paulista de Opinião Evento ambiental. Teatro de Arena. São Paulo. II Salão de Arte Contemporânea de São Caetano. São Paulo, julho de 1968. XVII Salão Paulista de Arte Moderna. São Paulo, agosto de 1968. Medalha de Prata. Cultural de Belém. Exposição e debates em praça pública. Pará, agosto de 1968. Representação brasileira no Prêmio Latino Americano Codex. Buenos Aires, outubro de 1968. Jovem Arte Contemporânea. Museu de Arte Contemporânea. São Paulo, dezembro de 1968.

1969	<p>II Bienal Nacional de Artes Plásticas. Salvador, Bahia, fevereiro de 1969. Viagem à Europa com o grupo TUSP. Teatro dos Universitários de São Paulo.</p> <p>III Salão de Arte Contemporânea de São Caetano. São Paulo, julho de 1969. Prêmio de Aquisição.</p> <p>X Bienal de São Paulo com a série Multidões, realizada em 1968.</p> <p>V Salão de Arte Contemporânea de Campinas. São Paulo, outubro de 1969. Prêmio de Aquisição de três obras.</p> <p>Pintores do Brasil. Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. Paço das Artes, novembro de 1969.</p> <p>Exposição Coletiva. Galeria Seta. São Paulo, novembro de 1969.</p> <p>Jovem Arte Contemporânea. Museu de Arte Contemporânea. São Paulo, novembro de 1969.</p> <p>Salão Paulista de Arte Contemporânea. São Paulo, dezembro de 1969.</p>
1970	<p>Exposição Coletiva. Instituto de Arquitetos do Brasil, junho de 1970.</p> <p>Salão de Arte Contemporânea de Mogi das Cruzes, agosto de 1970. Medalha de Prata.</p> <p>Futebol e Arte. Paço das Artes. Secretaria da Cultura de São Paulo.</p> <p>Salão de Arte Contemporânea de Campinas, outubro de 1970.</p> <p>Jovem Arte Contemporânea. Museu de Arte Contemporânea. Prêmio de Aquisição.</p> <p>IV Salão Paulista de Arte Contemporânea. São Paulo.</p> <p>Bienal de Desenho Industrial Representação. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.</p>
1971	<p>III Bienal Internacional del Deporte. Barcelona, Espanha, maio de 1971.</p> <p>Salão de Arte Contemporânea de Jundiaí. Prêmio de Aquisição.</p> <p>Panorama Atual da Arte Brasileira. Museu de Arte Moderna. São Paulo.</p> <p>Jovem Arte Contemporânea. Museu de Arte Contemporânea. São Paulo.</p> <p>Exposição Individual. Galeria Ars Mobile. São Paulo.</p> <p>Salão Paulista de Arte Contemporânea. São Paulo.</p>
1970	<p>1972</p> <p>Exposição Coletiva. Galeria Bonfiglioli. São Paulo.</p> <p>Arte Hoje, 50 anos depois Galeria Collection. São Paulo. Texto de Roberto Pontual.</p> <p>Painel Zebra. Praça da República 8mx8m, agosto de 1972.</p> <p>Exposição Internacional de Gravura NUGRASP. Museu de Arte Moderna. São Paulo.</p> <p>Jovem Arte Contemporânea. Museu de Arte Contemporânea. São Paulo.</p> <p>Múltiplos. Galeria Múltipla. São Paulo.</p>
1973	<p>Exposição Individual. Galeria Múltipla. Brasília.</p> <p>Expoprojeção 73. Organizado por Aracy Amaral. Grife. São Paulo.</p> <p>Exposição Coletiva. Galeria Fernando Milan. São Paulo.</p> <p>Panorama Atual da Arte Brasileira. Museu de Arte Moderna São Paulo.</p> <p>São Paulo Post Scriptum. Álbum de Serigrafias com Rubens Gerchman.</p> <p>Galeria Ralf Camargo. São Paulo.</p> <p>Coletiva Galeria Múltipla. São Paulo.</p> <p>Exposição Individual. Galeria Ralph Camargo. São Paulo.</p> <p>Exposição Coletiva. Fundação Cultural do Distrito Federal. Brasília.</p> <p>Prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte Objeto.</p>

1974	<p>CinemóBILE Filmes múltiplos em S-8. Grife. São Paulo.</p> <p>Vanguardia Brasileña. Organizado por Aracy Amaral. Centro de Arte y Comunicación. Buenos Aires.</p> <p>Prospectiva 74. Museu de Arte Contemporânea. São Paulo.</p> <p>Renovação da Figura Galeria Embaixada da França. Rio de Janeiro.</p> <p>Exposição Histórico Didática da Gravura Brasileira. Bienal de São Paulo.</p> <p>Sigma 10. Centre d'Information des Arts et Tendences Contemporains. Bordeos. França. Organizado por Jorge Glusberg.</p> <p>Arts Festival for Democracy in Chile Royal College of Art. Londres.</p> <p>Arte de Sistemas em América Latina - Centro de Arte y Comunicación Institute of Contemporary Art. Londres.</p> <p>Salão Paulista de Arte Contemporânea. São Paulo.</p>
1975	<p>Arte de Sistemas em América Latina. Centro de Arte y Comunicación. Espace Cardin Paris.</p> <p>Exposição Coletiva. Informal Art. Toronto, Canadá.</p> <p>Exposição de Gravura. Fundação Cultural de São Caetano. Prêmio Aquisição.</p> <p>IV Encontro de Arte de Jundiaí. São Paulo. Prêmio Cidade de Jundiaí.</p> <p>Exposição Individual. Cor/Pigmento/Luz Apresentação: Poema de Haroldo de Campos. Galeria Bonfiglioli. São Paulo.</p> <p>Salão Paulista de Arte Contemporânea. São Paulo.</p> <p>Arte Multiplicada Brasileira. Galeria Múltipla. São Paulo.</p> <p>Arte e Pensamento Ecológico. Câmara Municipal de São Paulo.</p> <p>Exposição Individual. Centro de Estudos Macunaíma. São Paulo.</p> <p>Festival Due Mondì. Gráfica Brasileira. Instituto Ítalo Latino-Americano. Spoleto, Itália.</p> <p>Prêmio Viagem ao Exterior da Associação Brasileira de Críticos de Arte.</p>
1976	<p>III Bienal Americana de Artes Gráficas. Cali, Colômbia.</p> <p>Bienal Internacional de Gravura. Cracóvia, Polônia.</p> <p>Exposição Individual. Galeria do Sol. São José dos Campos.</p> <p>Bienal de Veneza. Sala individual no Pavilhão Brasileiro. Itália.</p> <p>Arte Agora. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro. Prêmio de Aquisição.</p> <p>Arte Brasileira – Século XX. Organizado por Petite Galerie e Arte Global. Bologna, Itália.</p> <p>Arte Contemporânea 76. São Caetano do Sul. Prêmio Aquisição.</p> <p>Bienal Nacional de Artes Plásticas. Sala Individual. São Paulo.</p> <p>Arte Brasileira Contemporânea. Coleção Gilberto Chateaubriand. Várias capitais.</p> <p>Panorama Atual da Arte Brasileira. Museu de Arte Moderna. São Paulo.</p>
1977	<p>Latin America 76 – Centro de Arte y Comunicación. Fundación Juan Miró. Barcelona.</p> <p>Arte Actual e Iberoamerica. Instituto de Cultura Hispânica. Madrid.</p> <p>Organizada por Luis Gonzáles-Robles. Espanha.</p> <p>XVIII Latin American Artists. Art-Core Gallery. Japão. Organizada por Jorge Glusberg.</p> <p>XX Latin American Artists. Centre D'Art et Communication. Liechtenstein. Organizada por Jorge Glusberg.</p> <p>Exposição Individual. Renato Magalhães Gouvêa – Escritório de Arte Com texto de Mário Schenberg.</p> <p>Exposição Individual. Centro de Cultura. Itatiba.</p>

	Exposição Coletiva. Galeria Alberto Bonfiglioli. São Paulo. Década de 70 Centro de Arte y Comunicación - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo. Panorama Atual da Arte Brasileira. Museu de Arte Moderna São Paulo. Exposição Individual. Gatsby Arte. Recife.	
1978	Exposição Individual. Galeria Guignard. Porto Alegre. Exposição Individual. Escola de Artes Visuais. Rio de Janeiro. 15 Artistas Jovens Museu de Arte Brasileira. São Paulo. Buenos Aires. Exposição Coletiva. Gatsby Arte. Recife. Futebol e Arte Museu Belo Horizonte. Objeto na Arte – Brasil anos 60. Museu de Arte Brasileira. São Paulo. Polaroid Trienal de Fotografia. Museu de Arte Moderna. Fábio Magalhães.	
1979	Painel Colcha de Retalhos. Estação Sé do metrô de São Paulo. Painel Itaú. Exposição Individual. Núcleo de Arte Contemporânea. João Pessoa, Paraíba. Exposição Individual. Renato Magalhães Gouvêa – Escritório de Arte. A volta à figura Anos 60. Museu Lasar Segall. São Paulo. Trienal Latino Americana Del Grabado. Buenos Aires. Panorama Atual da Arte Brasileira. Museu de Arte Moderna. São Paulo. Exposição Individual. Centro Cultural Brasil EUA. Santos. Exposição Individual. Galeria Itaú. Ribeirão Preto. Sala Especial na Segunda Mostra de Gravura. Curitiba. Prêmio de Viagem ao Exterior no Salão Nacional. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro. Matrizes, Filiais e Cia. Serviço Social do Comércio São Paulo. São Paulo.	
1980	1980	Exposição Individual. Jequitimar. Guarujá, verão 80. Exposição Individual. Galeria Saramenha. Rio de Janeiro. Exposição Individual. Galeria Oscar Seraphico. Brasília. Exposição Individual. Galeria Bonfiglioli. São Paulo. Exposição Dez Pintores Anos 70 Destaques Hilton. Fundação Cultural de Brasília. Museu de Arte Moderna. São Paulo e Rio de Janeiro. Bienal de Paris: Exposição Anexa na Galeria Delret. Exposição Individual. Galeria Artespaço. Recife. Panorama da Arte Atual Brasileira Museu de Arte Moderna. São Paulo. Painel Serviço Social do Comércio de São Paulo. Rua Vilanova, São Paulo. Exposição Individual. Galeria Sol. São José dos Campos.
	1981	Exposição Coletiva. Festival de Verão do Guarujá com Ianelli, Tomie Ohtake e Marcelo Nitsche. Exposição Individual. Galeria Gravura Brasileira. Rio de Janeiro. Exposição Individual. Galeria Casa Grande. Goiânia. Exposição Individual. Galeria Momento. Curitiba. Bienal de Medellin Colômbia Representação Brasileira. Exposição Coletiva. Galeria Grifo com Ianelli e Tomie Ohtake. São Paulo. Exposição Individual. Galeria Salamandra. Porto Alegre. Filme sobre a obra Claudio Tozzi de Fernando Coni Campos. Exposição Tese de Mestrado. Museu de Arte Contemporânea. São Paulo. Exposição Individual. Galeria Bonino. Rio de Janeiro.



	Exposição Individual. Galeria Jardim Contemporâneo. Ribeirão Preto. Do Moderno ao Contemporâneo. Coleção Gilberto Chateaubriand. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro. Prêmio Pirandello de Artes Plásticas.
1982	Execução de Painéis para o Clube A. New York. Exposição Individual. Galeria Paulo Figueiredo. Exposição Coletiva. Kouros Gallery New York. Universo do Futebol: Esporte e Sociedade Brasileira. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro. Exposição Individual. Galeria Oscar Seraphico Exposição Individual. Auditório Campos do Jordão. Exposição Individual. Galeria Mandela. Belo Horizonte.
1983	Encontro de Artes Plásticas Secretaria da Cultura Centro Cultural São Paulo. Conferência gravada no Centro Cultural. Exposição Individual. Galeria Saramenha. Rio de Janeiro. Exposição Coletiva. A cidade Centro Cultural São Paulo. São Paulo. Gravação Programa Galeria Rádio Eldorado. São Paulo, março de 1983. Recebimento do Prêmio Pirandello 82 de Artes Plásticas. Exposição Individual. Galeria Artespaço. Recife. Exposição Individual. Galeria São Paulo. São Paulo. Arte na Rua. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Outdoor na Av. Sumaré, São Paulo. Panorama Atual da Arte Brasileira. Museu de Arte Moderna. São Paulo.
1984	Exposição Individual. de Serigrafias. Galeria Cavalete Salvador. Símbolo do Carnaval 84 de São Paulo. I Bienal de Havana. Cuba, maio de 1984. Exposição Coletiva. Museu Gelsenkirchen. Alemanha. Exposição Retrato e Autor. Retrato da Arte Brasileira. Museu de Arte Moderna. Coleção Gilberto Chateaubriand. Bienal do México Autorretrato Vídeo tape de Olívio Tavares Araújo, 25 minutos. Painel Edifício Barra. Rio de Janeiro. Exposição Viva a Pintura Petite Galerie. Rio de Janeiro. Exposição Individual. Passagens Galeria São Paulo. São Paulo, novembro de 1984. Painel para o edifício sede do Banco BCN. Alphaville. Pintura Brasileira Atual Petrobrás. Rio de Janeiro e Brasília. Bienal de São Paulo Tradição e Ruptura. Exposição Parede. Casa Vogue. Museu de Arte de São Paulo. São Paulo.
1985	Painel para Universidade de Miami. Doação Banco de Boston. Exposição Individual. Galeria GB. Rio de Janeiro. VII Exposição Brasil-Japão. Museu Central Tóquio. Museu Mokiti Okada-MOA. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Exposição Individual. Galeria Artespaço. Recife. Apresentação Frederico Moraes. Exposição Individual. de Gravuras Galeria Monica Filgueiras de Almeida. São Paulo. Caligrafias e Escrituras Galeria Sergio Millet. Fundação Nacional de Arte-FUNARTE. Rio de Janeiro. Painel para Edifício Claudio Tozzi.

	<p>Releitura Pinacoteca do Estado de São Paulo e Bienal de São Paulo. Exposição Individual de Gravuras. Centro Cultural de São Bernardo do Campo. Apresentação Olívio Tavares Araújo. Exposição Coletiva. Pequenos Espaços. Galeria GB. Rio de Janeiro.</p>
1986	<p>Exposição Individual. Art Com Campo Grande. Exposição Individual. de Serigrafias ELF. Galeria de Arte Belém. Exposição Individual. Montesanti. Rio de Janeiro. Exposição Individual. Escritório de Arte da Bahia. Salvador. Exposição Individual. Montesanti. São Paulo. Bienal de Havana. Representante Brasileiro. Exposição Individual. Art Studio. New York. Exposição Individual. Gesto Gráfico. Belo Horizonte.</p>
1987	<p>Exposição Individual. Museu Histórico e Cultural de Jundiá. Exposição Coletiva. Gesto Alminado. Obra executada em lugar público. Rio de Janeiro e São Paulo. Exposição Individual. Galeria Croquis. Campinas. Exposição Individual. Galeria Artespaço. Recife. Exposição Individual. Galeria Jardim Contemporâneo. Ribeirão Preto.</p>
1988	<p>São Paulo/Rio/Paris Galeria Montesanti. São Paulo e Rio de Janeiro. São Paulo/Rio/Paris Galeria 1900-2000. Paris. Exposição Individual. Galeria Montesanti. São Paulo e Rio de Janeiro. Exposição Individual. Escritório de Arte da Bahia. Salvador e Praia do Artista. Exposição Individual. Galeria Monica Filgueiras de Almeida. Obras sobre Papel. São Paulo. Figura e Objeto 63 a 66. Galeria Milan. Organizada por Casemiro Xavier de Mendonça. Exposição Os ritmos e as formas Arte Brasileira Contemporânea. Serviço Social do Comércio – SESC Pompéia. Organização Jacob Klintowitz.</p>
1989	<p>Concurso Paineis Bandeirantes. Exposição Individual. Galeria Ines Fiuza Fortaleza. Arte em Jornal da Tarde, 6 de maio de 1989. Livro <i>Obra em construção: 25 anos do trabalho de Claudio Tozzi</i>. MAGALHÃES, Fábio. São Paulo: Revan. Livro <i>Claudio Tozzi: o universo construído da imagem</i>. KLINTOWITZ, Jacob. São Paulo: Valoart. Moderna Brasiliansk Billedkunst. Dinamarca.</p>
1990	<p>Painel Estação do Metrô Barra Funda. Memorial da América Latina. São Paulo. Exposição Galeria Art Com. Campo Grande. Exposição Pantanal TV Manchete. São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Organização Carlos Von Schmidt. Exposição de Gravuras Estação Santa Cecília do Metrô de São Paulo. Exposição Coletiva. Façades Imaginaires. Grenoble. Prêmio Selo Excelência Bienal de Design de Curitiba. Exposição Grandes Formatos. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. IX Mostra da Gravura Fundação Cultural de Curitiba. Diretor da Casa das Rosas. Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo.</p>

1991	<p>Exposição 6 Artistas Latino Americanos. Galeria 1900-2000. Paris, de 4 abril a 4 Maio.</p> <p>Exposição Coletiva. Galeria A Hebraica. São Paulo.</p> <p>XXI Bienal Internacional de São Paulo.</p> <p>II Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras. Fortaleza.</p> <p>I Bienal Internacional de Makurazaki. Japão. Menção Honrosa.</p> <p>Exposição Individual. Galeria Croquis. Campinas.</p> <p>Latin Art Gallery. Nagoya, Japão.</p> <p>XIV Salão Anual de Arte Bijarx. Caracas, Venezuela.</p> <p>O que faz você agora, geração 60? Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.</p> <p>Declaração Universal dos Direitos do Homem. Serviço Social do Comércio SESC Pompéia. São Paulo.</p> <p>Exposição Individual. Galeria Engenho Central. Piracicaba.</p> <p>Exposição Coletiva. 5 x Arte Moriart .Rio de Janeiro.</p> <p>Exposição Individual. Galeria Praia do Artista. Salvador.</p> <p>Exposição Individual. Galeria Novo Tempo. Belo Horizonte.</p>
1992	<p>Exposição Eco 92 Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro.</p> <p>Exposição Individual. Galeria do Sol. São José dos Campos.</p> <p>Salão de Arte Jundiaí 92. Sala Especial. Jundiaí.</p> <p>Exposição Futebol e Arte Pinacoteca do Estado. São Paulo.</p>
1993	<p>Painel para Metrópoles TV Cultura. São Paulo, janeiro de 1993.</p> <p>Encontro com o artista. Vídeo realizado pelo Centro Cultural Itaú.</p> <p>Exposição Individual. Museu da Casa Brasileira. São Paulo, setembro de 1993.</p> <p>Exposição Individual. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.</p> <p>Exposição Coletiva. Galeria Ines Fiuza. Fortaleza.</p> <p>Exposição Individual. Galeria Jardim Contemporâneo. Ribeirão Preto.</p> <p>Vídeo: Claudio Tozzi. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.</p>
1994	<p>Exposição Individual. Galeria A2. São José do Rio Preto.</p> <p>Bienal Brasil Século XX.</p> <p>Exposição Individual. Galeria Ars Arts. São Paulo.</p> <p>Exposição Coletiva. O Espaço Centro Cultural dos Correios. Rio de Janeiro.</p> <p>Exposição Individual. Centro Cultural de Indaiatuba. São Paulo.</p> <p>Exposição Individual. Galeria Caminito. Franca, São Paulo.</p> <p>Exposição Trincheiras. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.</p> <p>A grande viagem – Passaporte para o ano 2000. Estação Júlio Prestes. São Paulo.</p> <p>Painel Philips do Brasil.</p>
1995	<p>Exposição Individual. Galeria D do Centro Cultural de Campinas.</p> <p>Exposição Individual. Galeria Croquis. Campinas.</p> <p>Exposição Coletiva. Galeria Jardim Contemporâneo. Ribeirão Preto.</p> <p>Painel Cultura Inglesa. São Paulo.</p> <p>Exposição Coletiva. Visual Road Studio Renato Magalhães Gouveia.</p> <p>O desenho em São Paulo. Galeria Nara Roesler. Curadoria Frederico Moraes.</p>
1996	<p>Modernistas e Contemporâneos. Museu Brasileiro da Escultura. São Paulo, janeiro de 1996.</p>

	<p>Cinco Visões da Tridimensionalidade. Museu Brasileiro da Escultura. São Paulo, fevereiro de 1996.</p> <p>Exposição Itinerante Pequenos Formatos com Aldemir Martins e Carlos Scliar em 10 cidades brasileiras.</p> <p>Exposição Coletiva. Espaço Cultural de Palmas. Tocantins. com Gerchman, Vergara e Siron.</p> <p>Exposição Coletiva. no Aeroporto de Brasília e São Paulo com Rubens Gerchman, Carlos Vergara e Araken.</p> <p>I Exposição Internacional de Escultura ao Ar Livre. Serviço Social do Comércio – SESC Campestre. Porto Alegre.</p> <p>Off Bienal Exposição Coletiva. Museu Brasileiro da Escultura. São Paulo.</p> <p>Exposição Coletiva. Aguilar, Gerchman, Granato, Tozzi, Vergara e Zaragoza Galeria Estufa. São Paulo.</p> <p>Projeto Painel Edifício Spazio 2222. Sumaré, São Paulo. Executado em 1999.</p> <p>I Brahma Reciclarte. Jardim Botânico, Rio de Janeiro.</p> <p>Fachadas Imaginárias Arcos da Lapa. Rio de Janeiro, novembro de 1996.</p> <p>Exposição Individual. Monte Líbano, setembro de 1996.</p>
1997	<p>Exposição Coletiva. Quatro Matérias. Galeria Skultura. São Paulo.</p> <p>Exposição Individual. Galeria Coletânea. Rio de Janeiro.</p> <p>Painéis Projeto Cingapura. São Paulo.</p> <p>Exposição Dublês de Corpos – Visões do Múltiplo Contemporâneo. Galeria Múltipla 2001. Paris.</p> <p>Exposição Coletiva. Fundação Instituto de Ensino para Osasco.</p> <p>Painel Edifício Av. Juscelino Kubitschek 50. São Paulo.</p> <p>Exposição Coletiva. Arte em Painéis Eletrônicos. Eletromídia.</p> <p>Exposição Individual. Galeria Elizabeth Nasser .Uberlândia.</p> <p>Exposição Coletiva. L'histoire d'en face. Galeria 1900-2000. Paris, de 7 de Janeiro a 15 Fevereiro.</p>
1998	<p>Painel Estação Maracanã do Metrô do Rio de Janeiro. Não executado.</p> <p>Exposição Coletiva. Anos 70. Galeria São Paulo. São Paulo, março de 1998.</p> <p>Exposição Individual. Centro Cultural Cassiano Ricardo. São José dos Campos.</p> <p>Trinta Anos de 68. Centro Cultural do Banco do Brasil. Rio de Janeiro.</p> <p>Exposição Individual. Geometrias do Tempo: maio 68/maio 98. Galeria São Paulo. São Paulo, maio.</p> <p>Exposição Individual. Instituto Cultural Brasil EUA (IBEU). Rio de Janeiro, abril.</p> <p>Exposição Futebol e Arte. São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Paris.</p> <p>Mestres da Arte Brasileira. Museu de Arte Contemporânea de Campinas.</p> <p>Exposição Coletiva. Reconfigurações. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.</p> <p>Exposição Coletiva. Fronteiras. Centro Cultural Itaú.</p> <p>Exposição Coletiva. Museu MABEU. Belém do Pará.</p>
1999	<p>Exposição Individual. Casa Andrade Muricy. Secretaria da Cultura. Curitiba.</p> <p>Prêmio de Viagem ao Exterior. Instituto Brasil EUA. Rio de Janeiro.</p> <p>Exposição Coletiva. Viagens de Identidades. Casa das Rosas. São Paulo.</p> <p>O Brasil no Século da Arte – a Coleção do Museu de Arte Contemporânea.</p>

	<p>Centro Cultural da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo. Exposição Individual. Museu de Arte de Londrina, Paraná.</p> <p>Exposição Individual. Museu de Arte de Cascavel, Paraná.</p> <p>Exposição Individual. Museu de Arte Brasil-EUA. Belém do Pará.</p>
2000	<p>Brasil 500 anos Bienal de São Paulo, abril de 2000.</p> <p>Mundo da Arte – Claudio Tozzi, uma obra em evolução. Vídeo TV. SENAC. São Paulo, maio de 2000.</p> <p>IV Exposição Virtual Audi Eletromídia de Arte. De julho a setembro de 2000.</p> <p>Exposição Individual. Centro Cultural Bank of Boston. Alphaville, agosto de 2000.</p> <p>O Papel da Arte. Museu de Arte Contemporânea. Federação das Indústrias do Estado de São Paulo.</p> <p>Década de 60 Coleção Pirelli. Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo.</p> <p>Obra Nova. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.</p> <p>São ou Não São Gravuras. Centro Cultural Itaú.</p> <p>Sala Especial Arte Pará. Belém.</p> <p>Painel Edifício 2222.</p>
2000	<p>2001</p> <p>Exposição Individual. Exposição Tese de Doutorado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Museu Brasileiro da Escultura.</p> <p>Exposição Individual. Galeria Aria. Recife.</p> <p>Exposição Coletiva Snoopy-Art Panamericana Design e Arte.</p> <p>Exposição Coletiva. Ponte Aérea. Galeria GB. Rio de Janeiro.</p> <p>Marginália 70: o Experimentalismo no Super 8 Brasileiro Artigo no Caderno Cultura OESP, 6 de setembro de 2001.</p> <p>Artigo no Caderno Cultura OESP, 16 de setembro de 2001.</p>
2000	<p>2002</p> <p>Prêmio Quota de Arte – Edifício Exclusive. Av. Angélica. Painel de 600 m<sup>2</sup>.</p> <p>Exposição Individual. Galeria Ricardo Camargo. São Paulo.</p> <p>Exposição Individual. Galeria Mara Dolzan. Campo Grande, setembro.</p> <p>Exposição Individual. Galeria Croquis. Campinas.</p> <p>8 Artistas Brasileiros Contemporâneos. Editora Argentum. Casa das Rosas. São Paulo.</p> <p>III Bienal de São João da Boa Vista.</p> <p>São ou Não São Gravuras. Museu de Arte de Londrina. Itaú Cultural.</p> <p>Coleção Metrôpoles de Arte Contemporânea. TV Cultura. Pinacoteca Benedito Calixto. Santos.</p> <p>Múltiplos Brasileiros: 30 anos depois. Galeria Múltipla. São Paulo.</p>
2000	<p>2003</p> <p>Arte e Sociedade (1930-2000): uma relação polêmica. Centro Cultural Itaú. Curadoria Aracy Amaral.</p> <p>Leituras Cartográficas Contemporâneas. Brasil Connects. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.</p> <p>Exposição Coletiva. Anos 60. Galeria Gesto Gráfico. Belo Horizonte.</p> <p>Exposição Coletiva. Arte em Movimento. Banco Nacional do Desenvolvimento. Rio de Janeiro, agosto de 2003.</p> <p>Exposição Coletiva. Arte atemporal. Centro Cultural Correios, setembro de 2003.</p>

	<p>A subversão dos meios. Centro Cultural do MAU. Curadoria Maria Alice Milliet, outubro de 2003.</p> <p>Palmo Quadrado Alumni São Paulo e Museum of Latin American Art. Long Beach, California.</p>
2004	<p>Exposição Individual. BMF. São Paulo, 27 de abril de 2004.</p> <p>Livro: <i>Claudio Tozzi</i>. MACHADO, Regina. São Paulo: Moderna.</p> <p>O preço da sedução. Centro Cultural Itaú. Curadoria de Denise Mattar.</p> <p>Painel para o Tribunal Regional do Trabalho de São Paulo.</p> <p>Realização do conjunto de painéis nas Avs. Bandeirantes e 23 de Maio criando uma intervenção urbana (<i>site specific</i>) em seus muros e viadutos (Tutóia, Aeroporto e Imigrantes) em São Paulo.</p> <p>Exposição Coletiva. Bienal: sua história. Galeria Bergamin. São Paulo.</p>
2005	<p>Nave dos Insensatos. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, maio de 2005.</p> <p>Exposição Individual. Centro Cultural Oboé. Fortaleza, maio de 2005.</p> <p>Livro <i>Claudio Tozzi Coleção Artistas Brasileiros</i>. KIYOMURA, Leila; GIOVANNETTI, Bruno. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.</p> <p>Arquitetura Imaginária Claudio Tozzi. Pinacoteca da Associação Paulista de Medicina, junho de 2005.</p> <p>Leituras Urbanas – Claudio Tozzi, Rubens Gerchman. Citibank. Curadoria Fábio Magalhães. São Paulo, junho a setembro de 2005.</p> <p>10 Anos de um novo MAM. Museu de Arte Moderna de São Paulo, de agosto a outubro de 2005.</p> <p>O Brasil - da terra encantada à aldeia global. Palácio Itamarati. Brasília. Curadoria de Denise Mattar.</p> <p>Exposição Coletiva. Dom Quixote. Panamericana Escola de Arte e Design. São Paulo.</p> <p>Vencedor do concurso para escultura da Fundação Instituto de Ensino para Osasco. São Paulo.</p> <p>Livro <i>Contando a Arte de Claudio Tozzi</i>. D'AMBRÓSIO, Oscar. São Paulo: Nova América.</p>
2006	<p>Futebol e Arte. Espaço Cultural Vivo. Curadoria Lisbeth Rebollo Gonçalves</p> <p>Canteiro de Obras. Exposição Itinerante de serigrafias pelo Brasil nas redes do Serviço Social do Comércio. Curadoria Fábio Magalhães.</p> <p>Os Onze. Exposição na Embaixada do Brasil em Berlim.</p> <p>Peças Escolhidas. I Q Galeria. São Paulo.</p> <p>Off Bienal. Museu Brasileiro da Escultura.</p> <p>Painel Guevara Vivo ou Morto adquirido pelo Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires.</p> <p>Intervenções Urbanas. Espaço Cultural de Palmas, Tocantins.</p>
2007	<p>Exposição Individual.. Galeria Magenta. Palmas, Tocantins.</p> <p>Vanguarda Tropical. Galeria Ricardo Camargo. São Paulo.</p> <p>Obra gráfica: Tozzi/Gerchman. Panamericana Escola de Arte e Design de São Paulo, março 2007.</p> <p>Museu da Solidariedade Salvador Allende. Centro Cultural da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo. São Paulo, março de 2007.</p> <p>Arte no Brasil 1981-2006. Itaú Cultural.</p> <p>Filmes de Artistas: Brasil 1965/1980. Rio de Janeiro.</p>



	<p>Livro <i>Claudio Tozzi</i>. Coleção Portfólio Brasil. São Paulo: JJ Carol.</p> <p>Livro <i>Claudio Tozzi</i>. MAGALHÃES, Fábio. São Paulo: Lazuli e Companhia Editora Nacional.</p> <p>Anos 70 - Arte como questão. Instituto Tomie Ohtake. São Paulo.</p> <p>I Bienal de Brasília. Distrito Federal.</p> <p>Uiwang International Placard Art 2007. Korea.</p> <p>Arte brasileira no acervo MAC USP. Praça Imperial do Rio de Janeiro.</p>
2008	<p>Exposição Coletiva. After School. Bruxelas, Berlim e Roma.</p> <p>Exposição Individual. Galeria Multiarte. Curadoria Max Perlinjeiro. Fortaleza, junho de 2008.</p> <p>Março destruídos painéis 23 de Maio.</p> <p>Utópicos e Rebeldes – 1968/2008. Ministério da Cultura. Cinemateca de São Paulo.</p> <p>Exposição Individual.. Museu de Arte Moderna do Espírito Santo – Serviço Social do Comércio.</p> <p>Arte e Memória: Anos Rebeldes. Museu da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.</p> <p>Brasil Brasileiro. Centro Cultural do Banco do Brasil. São Paulo e Rio de Janeiro.</p> <p>MAM 1968-1973. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Curadoria de Reynaldo Roals.</p> <p>MAM 60 Museu de Arte Moderna de São Paulo, de outubro a dezembro de 2008.</p>
2009	<p>Exposição Individual.. Galeria ELF. Belém do Pará.</p> <p>Exposição Individual. Território da Arte. Galeria Garcia. São Paulo.</p>
2010	<p>2010</p> <p>Entreatos 1964/68. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, março.</p> <p>Pop Art Brasileira: Nitsche, Tozzi. Citibank. São Paulo, março de 2010.</p> <p>Exposição Individual. Galeria Gamela. João Pessoa.</p> <p>Exposição Coletiva. Arte Bunkio – Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa. Galeria Mizrahi. São Paulo.</p>
	<p>2011</p> <p>Los 60 y el Pop: Política e sensualidade. Galeria SUR. Montevideo, Punta del Este. Curadoria Manuel Neves.</p> <p>Exposição Individual. Clube Paulistano. São Paulo.</p> <p>Itália / Brasil convite do governo italiano para viajar e executar a pintura.</p> <p>Painel SESC Bom Retiro. São Paulo.</p> <p>Painel Edifício Sophistic. São Paulo.</p> <p>Exposição Individual. Pinacoteca de Santos. São Paulo.</p> <p>Canteiro de obras. Exposição Individual. SESC Uberlândia.</p> <p>1911-2011. Arte Brasileira e depois na coleção Itaú. Palácio das Artes. Belo Horizonte e Paço Imperial Rio de Janeiro. Curadoria Teixeira Coelho.</p> <p>Exposição Individual. “igaleria”. Alphaville, São Paulo.</p> <p>Anos 60 SESC Rio. Curadoria Ligia Canongia. Rio de Janeiro.</p> <p>Painel Hospital Universitário da Universidade de São Paulo.</p>
	<p>2012</p> <p>Claudio Tozzi - Papéis: anos 60 e 70. Galeria Monica Filgueiras / Eduardo Machado. São Paulo.</p> <p>Gravura em campo expandido. Estação Pinacoteca. São Paulo.</p> <p>Exposição Individual. Festival de Inverno de Bonito, Mato Grosso do Sul.</p> <p>Arte de Contradicones. Pop, realismos y política. Brasil-Argentina 1960.</p>

	<p>PROA. Buenos Ayres. Curadoria Paulo Herkenhoff e Rodrigo Alonso. Tozzi / Amaral / Granato. Galeria Errol Flyn. Belo Horizonte. Curadoria Olívio Tavares de Araújo.</p> <p>MIS – Museu da Imagem e do Som. Exposição e livro <i>Claudio Tozzi: Estruturas do Real</i>. KLINTOWITZ, Jacob.</p> <p>Exposição no Hospital Universitário da Universidade de São Paulo.</p> <p>43? Chapel Art Show artista homenageado. Sala Individual. Curadoria Adriana Rede.</p> <p>A arte como narrativa: uma história. Palácio dos Bandeirantes. São Paulo.</p>
2013	<p>Relatos Latino-americanos. Obras de Malba. Fundación Costantini. Coletiva Itinerante.</p> <p>30 x Bienal de São Paulo.</p> <p>Painel USP Leste.</p> <p>Resistir é Preciso. Brasília. Curadoria de Fábio Magalhães. São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro.</p> <p>Mostra Narrativas Poéticas. Coleção Santander Brasil. Itinerante: Porto Alegre; Santander Cultural Brasília; Museu Nacional Belo Horizonte; Museu Inimá de Paula. Curadoria Helena Severo.</p> <p>Exposição Trajetórias – Arte Brasileira na Coleção Fundação Edson Queiroz. Unifor 40 anos Universidade de Fortaleza. Curadoria Paulo Herkenhoff. Curador adjunto Marcelo Campos.</p> <p>Expoprojeção 1973-2013. SESC SP. Curadoria Aracy Amaral e Roberto Cruz.</p> <p>Panamericana Art's Collection. Panamericana Escola de Arte e Design. São Paulo.</p>
2014	<p>Transformações na Arte Brasileira. SESC Piracicaba, Bauru e São José do Rio Preto.</p> <p>140 Caracteres. Museu de Arte Moderna de São Paulo.</p> <p>Resistir é Preciso. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro.</p> <p>Expoprojeção 73. Centro de Arte Contemporânea e Fotografia de Belo Horizonte.</p> <p>A bola na obra do artista. Museu da Cidade – OCA. São Paulo.</p> <p>Narrativas Poéticas. Coleção Santander Brasil. Curadoria Helena Severo São Paulo.</p> <p>Exposição Individual. Galeria Elf. Belém do Pará.</p>
2015	<p>International Pop Walker Art Center, Dallas Museum of Art e Philadelphia Museum of Art. Curadoria Mia Lopez, Darsie Alexander, Bartholomeu Ryan.</p> <p>Exposição Individual. Galeria Ricardo Camargo. São Paulo.</p> <p>The World Goes Pop na Tate Modern (Londres). Jessica Morgan.</p> <p>The Uiwang International Placard Art Festival 2015. Korea.</p> <p>Bienal do Mercosul .Porto Alegre Rio Grande do Sul.</p> <p>Exposição Individual. Espaço Herança Cultural. Bebedouro.</p> <p>Vídeo: Claudio Tozzi. Coleção Biolab. 16 minutos.</p>
2016	<p>Claudio Tozzi: New Figuration and The Rise of Pop Art 1967 – 1971. Cecilia Brunson Projects &amp; Almeida e Dale Art Gallery Londres.</p> <p>International Pop Philadelphia Museum of Art.</p> <p>Entreolhares d'alma brasileira. Museu Afro São Paulo.</p> <p>A cor do Brasil. Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR). Curadoria Paulo Herkenhoff, Marcelo Campos e Clarissa Diniz.</p>

	<p>Exposição Individual. Claudio Tozzi: la nuova pittura figurativa e la nascita della pop art in Brasile 1967-1971. no Museo d'Arte Contemporanea. Villa Croce, Genova, Itália. Curadoria Cecilia Brunson Projects (Londres) em colaboração com Almeida e Dale Art Gallery (São Paulo).</p> <p>Prêmio Trajetória Clarival Prado Valladares. Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA.</p> <p>Livro: Público   Privado   Public   Private. Jacob Klintowitz. Instituto Olga Kos.</p> <p>Diálogos – Claudio Tozzi. Pinacoteca de São Caetano, São Paulo.</p> <p>Prêmio Press Awards 2016 - Artes Plásticas. Miami, Fort Lauderdale.</p> <p>Exposição Coletiva. O Útero do mundo. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Curadoria Veronica Stigger.</p> <p>Exposição Cartazes Olimpíadas: Rio 2016. Museu do Amanhã. Rio de Janeiro.</p> <p>A Cor do Brasil. Museu de Arte do Rio de Janeiro – MAR. Curadoria: Paulo Hekenhoff e Marcelo Campos.</p> <p>Verboamérica. MALBA. Buenos Aires.</p> <p>Exposição Coletiva. Vanguarda Brasileira anos 60: coleção Roger Wright. Pinacoteca de São Paulo.</p> <p>Exposição Coletiva. Greve Geral. Biblioteca do MAM São Paulo.</p> <p>Exposição Coletiva. Tesouros Paulistas. Centro Cultural FIESP. São Paulo</p>
2017	<p>Exposição Individual. Territórios Gary Nader Art Centre Miami.</p> <p>Feira Pinta. Miami.</p> <p>Feira ArtLima. Lima.</p> <p>Exposição Coletiva. Retratos. Galeria Milan Curadoria: Rafael Maia Rosa.</p> <p>Exposição Coletiva. Tropicália - Um Disco em Movimento. Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB Rio).</p> <p>SPArte. São Paulo.</p> <p>Modos de ver o Brasil: Itaú Cultural 30 anos. OCA. São Paulo.</p> <p>Terre Haute / Highland: Pop Art. Galeria Houssein Jarouche. São Paulo. Curadoria: Sofia Gotti</p> <p>Exposição Coletiva. Depois do Fim. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre.</p> <p>Exposição Coletiva. Tropicália: Um Disco em Movimento. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro. Curadoria: Estúdio M'Baraká e Fred Coelho.</p> <p>Exposição Coletiva. Curto Circuito. Casa de Cultura de Rio Claro.</p> <p>Exposição Coletiva. Brazil Generations: 50 years of art Duo Art Gallery. Miami. Curadoria: Antonio Carlos Cavalcanti.</p> <p>The Uiwang International Placard Art Festival 2017. Coreia.</p> <p>Exposição Coletiva. Siga seu coração e tome uma atitude. São Paulo. SP.</p> <p>Exposição Individual. Territórios Universidade de Campinas-UNICAMP. Curadoria de Alexandre Pedro de Medeiros.</p>
2018	<p>Exposição Individual. Emblemas da cultura brasileira: Retrospectiva da obra gráfica de Claudio Tozzi. Caixa Cultural. São Paulo Curadoria: Manuel Neves.</p> <p>Exposição Fundação Pinacoteca Benedito Calixto.</p> <p>Mostra individual na Galeria Houssein Jarouche.</p>
2019	<p>Exposição Territórios e outros trabalhos.</p>





		<p>Arte Fundamental Gallery, Miami.          Exposição: Canção Enigmática: relações entre arte e som nas coleções.          MAM Rio, com 31 artistas.          Exposição Coletiva. Palavras Somam. Museu de Arte Brasileira da FAAP.</p>
2020		<p>SP-Arte 2022.          O Percurso Iridescente: Claudio Tozzi", exposição presencial e virtual na Blombô.          Exposição Inéditas – Galeria de Arte do Ordovás.          Mostra Coleção de um Artista - Ricardo Camargo Galeria expõe a com 9 artistas.          Mostra “Girls Om Pop” na Galeria Houssein Jarouche, com diversos artistas.          Exposição Virtual SOS Amazônia. Fundação da Memória Republicana Brasileira.</p>
2021	2021	<p>Exposição Realce. MAM- Rio.          Execução do Edifício <i>Luminus Jardins</i>.</p>

APÊNDICE 2: RELAÇÃO DAS OBRAS PÚBLICAS DE TOZZI NA CIDADE DE SÃO PAULO<sup>72</sup>

Nº	IMAGEM	TÍTULO	ANO	MATERIAIS DIMENSÃO	LOCAL
1		ZEBRA	1972	Tinta poliuretano e esmalte sintético sobre zinco. 800 x 800 cm	Praça da República (a obra foi retirada para restauro)
2		COLCHA DE RETALHOS	1979	Mosaico vidroso sobre concreto. 105 x 300 cm	Praça da Sé, s/n
3		SESC VILANOVA	1980	Mosaico vidroso sobre concreto.	R. Dr. Vila Nova - Vila Buarque
4		EDIFÍCIO CLAUDIO TOZZI	1985	Acrílico sobre tela.	R. Iracema, 97 - Jardim Paulista
5		MOVIMENTO	1990	Tinta acrílica sobre tela colada em madeira revestida com verniz. 350 x 800 cm	Rua Bento Teobaldo Ferraz, 119 - Barra Funda

(Continua)

<sup>72</sup> Os painéis supramencionados foram selecionados pelo autor, devido ao fato de estarem expostos, permanentemente, em espaços públicos onde quaisquer pessoas possam acessá-los.

Nº	IMAGEM	TÍTULO	ANO	MATERIAIS DIMENSÃO	LOCAL
6		CULTURA INGLESA	1995	Acrílico sobre tela 107 x 145 cm	R. Ferreira, de Araújo, 741 - Pinheiros
7		PAINEL EDIFÍCIO SPAZIO 2222	2000	Tinta acrílica sobre alvenaria. 600 x 3200 cm	Av. Dr. Arnaldo, 2.222
8		BANK OF BOSTON - LIBERO BADARÓ	2000	Tinta acrílica sobre tela colada em madeira. 89 x 1070 cm	R. Libero Badaró, 487
9		HOTEL MERCURE	2001	Tinta acrílica sobre tela colada em madeira.	Alameda Itu, 1151 esquina com a Rua Augusta - Jardins
10		NOVOTEL CENTER NORTE	2002	Tinta acrílica sobre tela colada em madeira. 180 x 1600 cm	Av. Zaki Narchi, 500
11		EDIFÍCIO EXCLUSIVE	2003	Mosaico com 1,5 milhão de pastilhas vítreas (têsseras). 36 metros de altura - 600 m <sup>2</sup>	Av. Angélica, 2016 - Higienópolis

(Continua)



Nº	IMAGEM	TÍTULO	ANO	MATERIAIS DIMENSÃO	LOCAL
12		Viaduto Tutóia – 23 de Maio	2004	Tinta Luckscolor sobre alvenaria. c. de 400 metros	Av. 23 de Maio Obs.: A obra não existe mais.
13		AVENIDA DOS BANDEIRANTES - AEROPORTO DE CONGONHAS	2004	Tinta Luckscolor sobre alvenaria. c. de 400 metros	Av. dos Bandeirantes Obs.: A obra não existe mais.
14		AVENIDA DOS BANDEIRANTES/IMIGRANTES	2004	Tinta Luckscolor sobre alvenaria. c. de 400 metros	Av. dos Bandeirantes, sentido Rodovia Imigrantes Obs.: A obra não existe mais.
15		BARROCA ZONA SUL	2004	Tinta Luckscolor sobre alvenaria.	Av. Barro Branco, 3284 - Vila do Encontro
16		FÓRUM TRABALHISTA RUI BARBOSA	2004	Mosaico de vidro sobre alvenaria.	Av. Marquês de São Vicente - Várzea da Barra Funda, SP
17		PAINEL CONSULADO ITALIANO	2008	Mosaico de vidro sobre concreto. 100 mil pastilhas	Av. Paulista, 1963 - Bela Vista (saguão de entrada na Av. Paulista)
18		SESC BOM RETIRO	2011	Tinta esmalte poliuretano biocomponente com catalizador alifático sobre alumínio 250 x 2312,50 cm	Al. Nothmann, 185 - Campos Elíseos
19		EDIFÍCIO SOPHISTIC	2011	Mosaico de vidro sobre alvenaria. 200 x 2600 cm	R. Conde de Porto Alegre, 1033 - Campo Belo

(Continua)

Nº	IMAGEM	TÍTULO	ANO	MATERIAIS DIMENSÃO	LOCAL
20		CENTRO DE CONVENÇÕES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO	2011	Mosaico de vidro. 1260 x 1551 cm	Campus Butantã, SP
21		CAMPUS USP LESTE	2013	Pastilhas de vidro, com perfil metálico sobre alvenaria. 1496 x 954 cm	Rua Arlindo Bétio, 1000 - parede externa do Edifício A3
22		EDIFÍCIO ESSÊNCIA BROOKLIN	2013	Maquete eletrônica – mosaico de vidro. 470 x 2000 cm	R. Michigan, 685 - Brooklin
23		EDIFÍCIO PRAÇA DA REPÚBLICA, SETIN/MCAA	2013	Maquete eletrônica – mosaico de vidro. 360 x 2500 cm	Praça da República
24		EDIFÍCIO AUGUSTA JARDINS	2015	Mosaico de vidro. 330 x 2100 cm	R. Augusta, 2840 - Cerqueira César
25		EDIFÍCIO LUMINUS JARDINS	2021	Tinta automotiva Porsche sobre metal aluzinco	R. José Maria Lisboa, 757 – Jardins
26		ALBERT EINSTEIN INSTITUTO DE PESQUISA ISRAELITA	2022	Mosaico de vidro, 450 x 350 cm cada um, sequência de 4 painéis, um por andar.	Rua Comendador Elias Jafet, 655, Morumbi

Crédito das fotos: © Diogo Gomes dos Santos, 2021.

Fontes: Kiyomura; Giovannetti, 2005; Klintowitz, 2016; Tozzi, 2018.

### APÊNDICE 3: PELÍCULAS DOS MURAIIS DE TOZZI ANALISADOS

Arte moderna, por excelência, o cinema é a arte que, mais do que qualquer outra, sofre o conflito ou experimenta a combinação dessas duas poéticas. Combinação de um olhar de artista que decide e de um olhar maquínico que registra, combinação de imagens construídas e de imagens submetidas, ela faz, geralmente, desse duplo poder um mero instrumento de ilustração a serviço de um sucedâneo da poética clássica (RANCIÈRE, 2013, p. 162).

As películas a seguir referem-se a uma experiência em computação gráfica numa possível interação do homem com o computador, 3D imersiva<sup>73</sup>. A realidade virtual dessas obras seria uma forma de resgate, uma vez que elas não existem mais. Esse pesquisador recorreu ao mago do cinema, George Méliès, por sua visionária imaginação: filmar, no início do século XX, seus experimentos cinematográficos em três camadas. Godard referiu-se a eles como sendo, atualmente, documentários da história do cinema. Ainda é possível recorrer à fabulação audiovisual e intuir que, gravadas em três dimensões, dariam vida às já inexistentes obras “tozzianas” do século XXI.

Os painéis, revisitados sob prisma contemporâneo inspiraram uma sensação documentária, sugerindo, o que poderia ter sido a verossímil e tangível realidade ficcional, algo a ser alcançado numa imersão proporcionada pela técnica da terceira dimensão. Uma indicação no roteiro, um corte físico entre um plano e outro, outra ambientação, o tempo em elipse. A experiência do ver leva a pensar de modo diferente, assim como um quadro, um filme, um mural com vocação cinematográfica.

A montagem desses *frames* pelo pesquisador foi similar à experiência de uma moviola, utilizada até a última década do século XX, para edição do cinema analógico. Ao observar a luz de cada *frame*, na mesa de uma moviola, literalmente cortar, colar individualmente cada fotograma, tateando cada fragmento, sentindo o cheiro da cola ou do durex, o sabor para saber a textura do lado certo desse fotograma; montar um filme, salientando no interior do plano, o movimento conflituoso dentro dele mesmo, recriando assim ritmo, magia de um cinema que, também, não existe mais.

A olho nu, a vocação do cinema documental, ao subir uma oitava, flexibiliza a ficção cinematográfica quanto ao drama do duo: certo ou errado; concorda ou discorda.

O autor cultivou a ideia de visitar as obras de Tozzi mencionadas, por ousar deixar um pouco mais expressivas as lacunas cinzentas da cidade de São Paulo.

---

<sup>73</sup> Durante a Banca de Qualificação a Profa. Dra. Roseli Lopes de Deus, que atua no Centro Interdisciplinar de Tecnologias Interativas da Universidade de São Paulo (CITI/USP), sugeriu a possibilidade de visitar essas obras por meio da experiência imersiva (NOTA DO AUTOR).



*Frames realizados a partir de recortes dos murais*

**Viaduto Totóia – Avenida  
23 de Maio**

**Avenida dos Bandeirantes -  
Aeroporto**

**Avenida dos Bandeirantes -  
Imigrantes**

