

catálogo



# CANTIERO DE OBRAS

Exposição de **Claudio Tozzi**

**CANTEIRO**  
**DE OBRAS**



# Claudio

# Tozzi

Inicia seu percurso de artista no começo da década de 1960, através da apropriação de objetos, imagens de jornais, histórias em quadrinhos e fotografias associadas a conotações simbólicas de conteúdo político e social.

A partir de 1970, cria uma sintaxe de pintura em que, por meio da construção de uma trama de retículas e granulações cromáticas, resulta estruturas e espaços de intensos significados simbólicos. É um processo mais cerebral e perceptivo que emocional e expressivo, do qual a essência é o conceito, a estrutura e a construção do espaço da pintura.

Em seu processo metódico e objetivo, Claudio Tozzi utiliza ícones visuais – para-fusos, escadas, fragmentos de objetos, espaços urbanos etc – e os desconstrói, captando seus aspectos essenciais, revelando-se, dessa forma, artista de elevado rigor formal, cuja obra transita por vertentes construtivas e conceituais.

Nasceu em São Paulo, onde vive. Estudou no colégio de Aplicação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (1956 a

1962) e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1964 a 1969), onde trabalha como professor.

Participou de várias exposições, dentre as quais:

Panorama de Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil 500 anos – Arte Contemporânea; Sala São Paulo, Veneza, Paris, Medellín (Colômbia), Havana e Makurazaki (Japão).

Realizou exposições individuais no Museu da Casa Brasileira em São Paulo; Museu de Arte Moderna de Londrina; Museu de Arte de Cascavel e Museu Andrade Muricy em Curitiba; Arte e Sociedade e Subversão dos Meios no Instituto Itaú Cultural e em diversas galerias de arte no Brasil e no exterior.

Fez exposição – tese de doutorado – no Museu Brasileiro da Escultura pela FAU/USP. Recebeu vários prêmios, dentre os quais o Prêmio de Viagem ao Exterior, no Salão Nacional de



Arte Moderna e do Instituto Brasil-Estados Unidos, de melhor exposição.

Venceu concurso para realizar um painel de 600m<sup>2</sup> no Edifício Exclusive, na Avenida Angélica, em São Paulo.

Realizou painéis em espaços públicos, como *Zebra* na Praça da República e nas Estações Sé e Barra Funda do Metrô e no Edifício Spazio 2222, na Avenida Dr. Arnaldo, todos na cidade de São Paulo. Realizou painéis de grandes dimensões na Avenida 23 de Maio e Bandeirantes em 2005.

A maioria dos artistas percorre um longo caminho para que sua obra seja reconhecida, tanto no meio artístico e cultural quanto junto ao grande público. Não foi o que aconteceu com Claudio Tozzi. Muito jovem, e ainda estudante de arquitetura, ele produziu no ateliê da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo as suas primeiras serigrafias, que tiveram imediata repercussão. O resultado dessas experiências com a nova figuração causou forte impacto nos meios artísticos pelo vanguardismo de suas propostas e despertou enorme interesse junto ao grande público pela enorme empatia de seus temas, de forte valor simbólico, com os conflitos e as aspirações daquela época.

O período de seu surgimento como artista não poderia ser mais fecundo. Os anos 60 representaram ao mesmo tempo, paradoxalmente, frustrações e esperanças. Nessa época surge o Cinema Novo, com Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e tantos outros. Surge a Bossa Nova com João Gilberto, Antonio Car-

los Jobim e Chico Buarque de Hollanda, que foi contemporâneo de Claudio Tozzi na velha sede da FAU/USP, na Rua Maranhão. Há uma verdadeira revolução no teatro brasileiro com o surgimento do Teatro Oficina, do Teatro de Arena e tantos outros grupos, muitos de origem universitária. Por outro lado o golpe militar de 1964 frustrou as esperanças de se construir uma sociedade mais justa, mais solidária.

Pois bem, nesse caldeirão de transformação artística a obra de Claudio Tozzi despertou enorme interesse, provocou polêmica e manteve-se na vanguarda. Ele foi um dos primeiros a criar na velocidade dos acontecimentos e apresentar obras que diziam respeito aos protestos que os estudantes organizavam contra a ditadura militar, e ainda foi pioneiro ao retratar as profundas transformações que se passavam no âmbito feminino. Três gravuras presentes na abertura dessa exposição exemplificam esse seu engajamento às grandes mudanças que ocorriam na sociedade: *Multidão*, *Guevara vivo ou morto* e *Mulher na janela*.

Claudio interessou-se também pela gráfica e suas novas possibilidades tecnológicas, pela fotografia e pelos novos processos reprodutivos. Sua produção sempre esteve voltada para uma arte de grande força comunicativa, tanto assim que realizou inúmeras obras no espaço público, de intervenção urbana. Mantém intensa preocupação com a pesquisa de materiais e, até hoje, procura ampliar seu trabalho para outros campos, utilizando uma diversidade de meios. Desenvolveu experiências com o pigmento/cor, trabalhou com diferentes tipos de



Mulher na janela | 1967 | Serigrafia sobre papel | Dimensões: Imagem: 58 x 85cm Papel: 72 x 101cm

suporte (planos, convexos e tridimensionais), expressou-se com outra mídias, como xerox, Polaroid, super8 e eletrocardiografia. Também realizou cenografias, esculturas, objetos. Trabalhou com grandes dimensões, usando materiais variados, como espuma de poliuretano expandida. A experimentação tem sido sua companheira pela vida afora.



**Multidão** | 1968 | *Serigrafia sobre papel* | *Dimensões: Imagem: 45 x 68,5cm Papel: 60,5 x 84,5cm*





Guevara vivo ou morto | 1968 | Serigrafia sobre papel | Dimensões: Imagem: 34 x 59,5cm Papel: 48 x 66cm



# Fábio Magalhães entrevista

# Claudio Tozzi

8 de Fevereiro de 2006 / Casa do artista

**FM** Tudo começou na FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, ou não?

**CT** A FAU foi muito importante para minha formação. Desde adolescente gostava de desenhar, de fazer pequenas anotações, registros e cópias de detalhes de prédios, automóveis e objetos. Era um grande sonho de adolescente ser um artista plástico. Lembro-me de que em Perdizes, na Rua Ministro Godoi, onde nasci, vivia um pintor húngaro, e eu, junto com um amigo de infância, o Lourenço, ficávamos observando pela janela ele realizar o seu trabalho. Um dia ele nos convidou a visitar seu ateliê e nos incentivou a pintar. Estudei no Colégio de Aplicação da Faculdade de Filosofia da USP, onde havia uma boa orientação no curso de desenho. Em seguida entrei na FAU/USP e, praticamente, tudo começou na FAU. Nessa época não existia um curso específico de artes plásticas como os que existem hoje na ECA, na Faap e em outras universidades. Existiam cursos sob a orientação direta de um professor e eu desejava um estudo mais profundo e

interdisciplinar. Na FAU existia a possibilidade de me dedicar mais à seqüência de cursos de programação visual, mais ligados às artes plásticas. E existiam professores importantes como Artigas, Sérgio Ferro, Flávio Império, Flávio Motta, Renina Katz, Joaquim Guedes, Elide Monzeglio, Júlio Katinsky e muitos outros arquitetos e intelectuais ligados às artes plásticas. Então, era um curso que eu realmente queria fazer, e que me deu uma formação bastante ampla. E estou lá até hoje, como professor.

**FM** Em que ano você entrou no Colégio de Aplicação?

**CT** Entrei no Colégio de Aplicação em 1956. Naquela época existia um exame de admissão que selecionava os futuros alunos, e ali fiz o ginásio e o científico. Saí em 1962 e fui para a FAU, em 1964.

**FM** **Eu dei aula no Colégio de Aplicação, que tinha uma preocupação extracurricular. Além das disciplinas exigidas pelo MEC, discutia-se as questões da cultura, do teatro, do cinema, das artes em geral. Muita gente que depois se tornou importante, profissional e politicamente, formou-se ali. E a FAU, mantinha também oficinas de serigrafia?**

**CT** O Colégio de Aplicação nos dava uma formação cultural bastante ampla. No curso de desenho os professores nos orientavam a realizar projetos de cartazes e outras propostas que não se limitavam às técnicas e ao uso dos materiais, mas nos propiciavam uma interpretação simbólica de objetos e temas. Fazíamos, também, colagens e trabalhos com volumes. Lembro-me da participação dos alunos nas questões sociais e políticas da época. Os professores nos orientavam e publicamos um jornalzinho mimeografado — *Evolução* — que continha idéias básicas para se discutir as reformas de base necessárias ao país. Na FAU, por sua estrutura interdisciplinar, existiam setores específicos que nos propiciavam uma aproximação maior entre a teoria e a prática. Um deles era o ateliê de serigrafia,

organizado com a orientação do Flávio Império, que reunia um grupo que trabalhava com silk-screen. Por ocasião das primeiras greves, no primeiro período de resistência ao regime militar, em 1964/65, fizemos muitos cartazes de solidariedade, em colaboração com o pessoal da Filosofia. A FAU, na Rua Maranhão, era muito próxima da Filosofia e Ciências Sociais, na Maria Antônia, o que permitia um contato maior entre os estudantes. Era o nosso Quartier Latin. Acabou até aparecendo ali em nosso ateliê um famoso artista gráfico francês, muito conhecido por seus *cartoons*, o Siné, que realizou alguns trabalhos com a gente. Em 1966, comecei a pensar num trabalho que atingisse a massa popular, utilizando imagens conhecidas, realizando uma espécie de performance ou *happening*, vendendo ou distribuindo essas imagens nos estádios de futebol, inicialmente com a imagem do Garrincha e, depois, em 1967, com a imagem do Guevara. Além das saídas de estádios de futebol, distribuíamos também em portas de fábricas e sindicatos. Foi um período de grande agitação e criações coletivas.



**FM** Começava ali o envolvimento da arte com os movimentos populares, principalmente aqueles que se mostravam contrários ao regime militar. Era todo um período de arte engajada e a Faculdade era o lugar de propulsão dessa tendência. Havia uma relação forte dos professores com essas ações?

**CT** Você usou um bom termo: propulsão. A Faculdade era o lugar que detonava esse movimento. O contato com os professores era intenso. O Flávio Império e o Sérgio Ferro orientavam nossa produção. Sérgio, no Departamento de História, organizava seminários de leituras que nos indicavam o caminho teórico. Flávio e Renina acompanhavam nosso trabalho de ateliê. Havia seminários interdisciplinares, com discursos sobre as questões da arte e da arquitetura. Existia uma interação professor-aluno, não só na escola, mas também fora dela, pois freqüentávamos os ateliês dos professores. Realizei uma série de trabalhos em conjunto com o Flávio Império. Era grande também o contato com departamentos da FAU. Farid Helou, do Centro de Pesquisas e Estudos Urbanísticos, nos orientava em ações políticas onde éramos seus auxiliares. Fiz, sob sua orientação, a programação visual do livro *Guevara/Guerrilha*, da Editora Base, da ALN. Certa ocasião, fizemos uma “aranha”, já no meu primeiro ateliê da Rua Minas Gerais; essa “aranha” era pendurada nos fios, nas ruas, com uma mensagem contestatória. A arte passava, assim, a ter uma participação maior nos movimentos sociais e em todas as coisas que aconteciam. Também contribuí com a formulação do projeto gráfico e o acompanhamento da diagramação do jornal *Amanhã*, em 1967, um tablóide alternativo, de conteúdo contestatório, fundado por Raimundo Pereira. Previsto para ser editado mensalmente, teve vida curta, proibido pelo Ato-5.

**FM** Como foi sua relação com a pop-art, numa abordagem que seria uma nova figuração, com conteúdo mais ideológico e revolucionário, transformador, característica com a qual a pop-art não se preocupava?

**CT** A década de 60 é caracterizada por uma grande necessidade de mudanças e rupturas. As artes plásticas apropriaram-se de novos conceitos e transformaram sua linguagem. A pop-art, realizada principalmente nos Estados Unidos, preocupava-se mais com a glamourização de imagens de consumo preexistentes, algo mais próximo à repetição de imagens das prateleiras de um supermercado, a redundância de imagens e ícones imediatamente reconhecíveis. No Brasil, prefiro usar a expressão *nova figuração*, pois tem uma conotação específica, com um conteúdo referido ao que ocorria no País, uma conotação mais ligada à conjuntura. Vivíamos uma situação de opressão e repressão sob um regime militar. A pintura era parte da nossa resistência. Como você falou, nossa arte continha um engajamento ideológico e de luta.

**FM** Ainda nesse período, você passa a desenvolver sua atividade como artista plástico, com o reconhecimento da crítica de arte sobre seu trabalho, participando de algumas exposições importantes. O que você destacaria desse início não mais como aluno da FAU, mas como um artista plástico engajado no movimento de vanguarda dos anos 60?

**CT** Nessa época, em 1964, eu montei o meu primeiro ateliê, num porão da



**Astronauta** | 1969 | Serigrafia sobre papel | Dimensões: Imagem: 25,5 x 40,5cm Papel: 35 x 50cm



**O Retrato** | 1971 | *Serigrafia com fotolito e gravura em metal sobre papel*  
Dimensões: **Imagem:** 58 x 47,5cm **Papel:** 58 x 47,5cm

Rua Minas Gerais, em Higienópolis. Comecei a fazer meus trabalhos em grandes dimensões, como a instalação do *Bandido da Luz Vermelha*, quase simultaneamente ao lançamento do filme do Rogério Sganzerla. Era um dodecaedro, em cujo centro acendia-se uma grande luz vermelha, como aquelas dos caminhões

de bombeiros e, quando o espectador se aproximava, era atingido por um raio de luz. E havia também um texto, que não era seqüencial, mas que o espectador era levado a montar, mentalmente, a leitura e o sentido da obra. Era meu primeiro trabalho que mostrava essa preocupação em montar um ambiente e estimular a participação do público. Depois fiz a série em homenagem a Guevara, em 1967, em painéis de grandes dimensões, com imagens em alto contraste, utilizando o mínimo de cor possível. No Salão de Brasília, esse trabalho foi parcialmente destruído por um grupo paramilitar, depois restaurado em São Paulo. Em 1968, passei a documentar as passeatas estudantis com máquina fotográfica; voltava ao ateliê e transformava o desenho em alto contraste, como se faz hoje com o computador, e depois fazia o trabalho onde a escala das figuras se identificava com o espectador. Era outra tentativa de fazer essa interação do espectador com a obra. Uma experiência importante que fizemos em 1968 foi a exposição de bandeiras, realizada em São Paulo, na Avenida Brasil e, no Rio, na Praça General Osório. Um grupo de artistas: Gerchman, Nelson Leirner, Marcelo Nitsche, Hélio Oiticica, Flávio Império, Maurício Nogueira Lima, Flávio Motta, Antonio Dias, Carmela Gros, Luiz Gonzaga e outros de que não me lembro realizaram um trabalho impresso em tecido e fixado numa haste como uma bandeira. Essas bandeiras eram agitadas simultaneamente pelos artistas na rua. Era uma performance coletiva. Nessa ocasião fiz o desenho da bandeira do Hélio Oiticica a partir de uma foto por ele escolhida. Eu e Marcelo Nitsche imprimimos a bandeira em dimensão ampliada. Minha bandeira era um desenho do Che, que está na foto mostrada pelo Oiticica em cima da árvore. Em 1969 realizei a série *Astronautas*,

por ocasião da chegada do homem à Lua. Os materiais utilizados em alguns trabalhos dessa série eram os mesmos utilizados na pintura de foguetes, a tinta epóxi. Particpei pela primeira vez da Bienal de São Paulo, em 1967, na qual a relação das obras fora feita por Mário Schenberg.

#### **FM Com que obra você participou da Bienal de 1967?**

**CT** Particpei somente com um trabalho, composto de três partes, denominado *Até que enfim...*, que a partir de uma imagem existente foi associada a uma narrativa que se refere à liberação sexual característica da época. É uma mulher saindo da cama, que com muita ironia e pose diz: "Desta vez foi".

**FM** Os trabalhos realizados sobre as passeatas de 68, principalmente as serigrafias, respondiam com muita velocidade aos acontecimentos e possuíam um forte poder de comunicação, sobretudo pela empatia que seus trabalhos provocavam em relação às pessoas que viviam direta ou indiretamente aqueles acontecimentos. Sinto que você tinha a preocupação de estar *vis-à-vis* com o que estava acontecendo. Que sua arte não podia estar alheia e que só fazia sentido como instrumento de transformação social, de denúncia! A luta social se transforma no centro das suas atenções como artista.

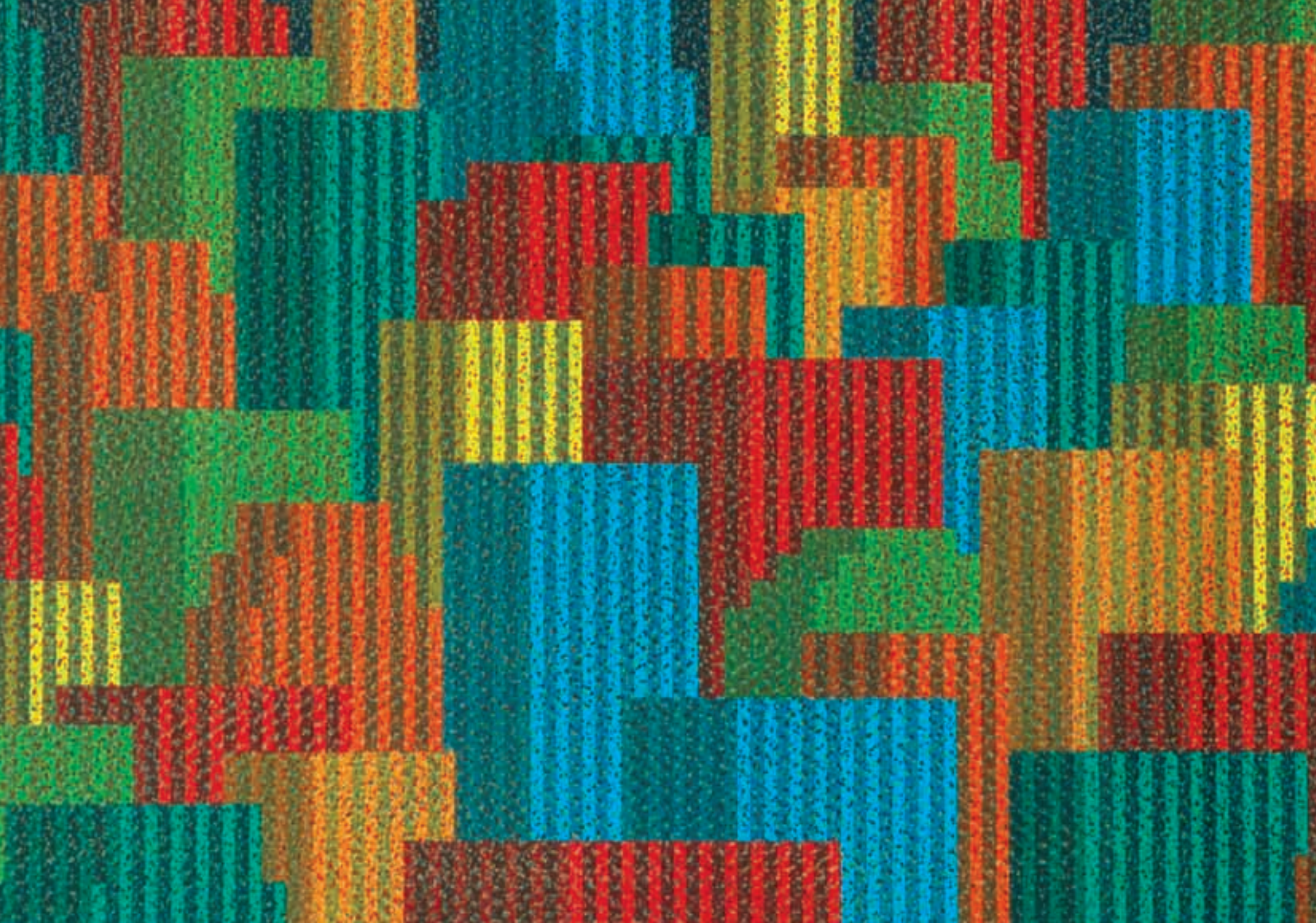
**CT** As imagens utilizadas nos trabalhos da série *Multidões* eram retiradas de fotografias por mim realizadas, ou resultado de pesquisa iconográfica em jornais

e revistas da época. A elaboração da imagem no ateliê nos remete a um código específico, que reflete o momento social e político, ao mesmo tempo que estabelece um distanciamento entre o fato real e a imagem da pintura. Partia-se da geração espontânea da imagem, através da foto, para uma intencionalidade discursiva no quadro. As figuras são tratadas como elementos que estabelecem um diálogo visual entre si, e, através da ampliação das imagens para as dimensões da escala humana, o espectador se funde com as figuras, ao se aproximar do quadro-objeto. Assim, a série *Multidões* é realizada através de gestos e linhas agitadas que refletem os movimentos bruscos da ação na cena representada. Já a série *Astronautas* é realizada através de linhas mais fluidas, que simbolizam o caminhar do homem na ausência de gravidade.

**FM** Você também foi um artista pioneiro, no sentido de realizar intervenções inusitadas no meio urbano. Lembro-me do efeito que causava aquela enorme zebra, na empena de um prédio, na região já deteriorada da Avenida Amaral Gurgel, por onde já passava o horrendo Minhocão.

**CT** Sempre tive a intenção de fazer arte para o grande público. As intervenções em espaços urbanos, a arte pública, permite esse contato. Tinha como proposta deslocar o quadro de seu espaço tradicional: o museu, a galeria, a sala de visitas e colocá-lo na cidade. Minha primeira experiência, em 1971, foi acoplar um painel de 8m x 8m, na lateral de um prédio da Praça da República. Escolhi como tema uma zebra, olhando, de um jeito bem displicente, para a praça. As pessoas









Camisa | 1977 | Serigrafia sobre papel | Dimensões: Imagem: 50,5 x 40,5cm Papel: 70 x 50cm

se divertiam, pois achavam que era propaganda da loteria esportiva, pois aquele animal, nessa época, representava o “azarão”, o resultado inesperado. Depois a incorporaram como um quadro. Foi executada em tinta à base de poliuretano sobre placas de zinco. Está lá até hoje. Fiz também, na mesma região central, um objeto chamado *Veja o nu*, colocado na Rua Barão de Itapetininga, que despertou grande interesse no público.

#### **FM** Foi aí que você começou a produzir objetos?

**CT** O primeiro objeto que fiz chamava-se *Objeto urbano*. Era um desses cones de borracha, utilizados em sinalização de trânsito, presos a uma base, e sua projeção determinava sombras que delimitavam seus volumes. A esse cone era acoplada a mão de uma boneca amarrada, fazendo a interseção com a sombra. Depois fiz o *Veja o nu*. Em seguida 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 chopp sendo enchida por uma torneira; um ventilador embaixo, permanentemente ligado, fazia a espuma do chope mexer-se. Este trabalho foi exposto na mostra Brasil Século XX. Realizei também o *Fazei ferver a panela dos pobres*, uma panela com um cone plástico a ela acoplado, com restos de comida que iam se deteriorando. Este objeto foi exposto na mostra Arte e Sociedade, em 2003, organizada por Aracy Amaral, no Centro Cultural Itaú. Recentemente, realizei alguns objetos, que são interpretações formais de parafusos. A *Colheita* são dois parafusos entrelaçados,

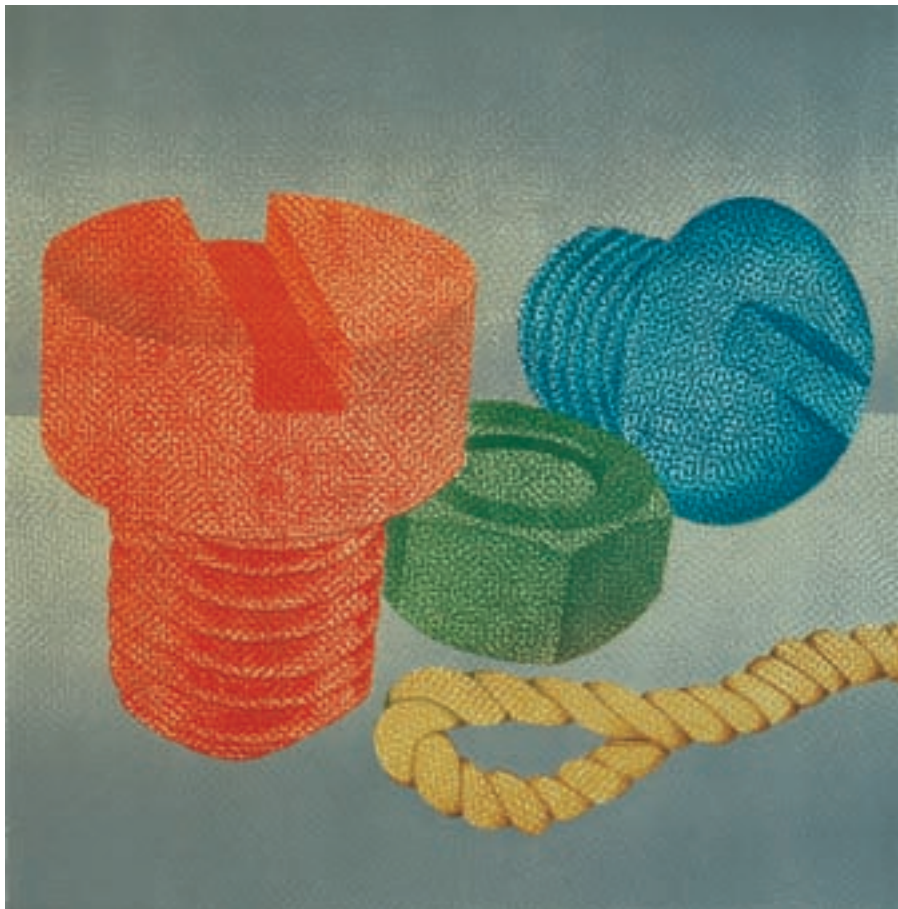
que brotam como uma árvore de um chão circular, constituído de pequenos parafusos de ferro. O *Casal* são dois grandes parafusos de fibra de vidro que dormem placidamente, lado a lado, e *Transparência*, que utiliza impressão a laser sobre voal e fotografia, realizado em 2002.

**FM** Quando você dá um salto na sua carreira? Quando você começa a tomar outros caminhos, passando a encarar a arte menos como notícia e mais como uma reflexão?

**CT** Depois do Ato-5 e na década de 70, meu trabalho passou a ser mais reflexivo. Fiz a série *Parafusos*, na qual o primeiro deles mostra um parafuso apertando um cérebro. Então, as imagens deixam de ter comunicação imediata, começam a ser reflexo de um pensamento, uma conotação mais simbólica, metafórica. Começo então a trabalhar com elementos menos objetivos, mais simbólicos e sutis. Fiz uma pesquisa de novos pigmentos e resinas, resultando num tratamento cromático mais elaborado. Introduzi a fusão de silk-screen, aplicado sobre a tela, com tinta alquídica, que não se misturava com o fundo em tinta acrílica, resultando sutis texturas. O *Parafuso* é o primeiro deles. E até hoje realizo trabalhos com os parafusos, mas com uma preocupação de traduzir suas formas, não como figura-elemento, mas como parte essencial da estrutura da obra. O acoplamento de suas formas determina a estrutura do quadro e indica as opções para a solução cromática e seu formato final, que pode ser recortado, aproximando-o da escultura. Em seguida, fiz uma série de trabalhos que associava uma imagem



**Tubo** | 1977 | Serigrafia sobre papel | Dimensões: Imagem: 57,5 x 40cm | Papel: 70 x 50cm



**Parafusos** | 1979 | Litografia sobre papel | Dimensões: Imagem: 54,5 x 54,5cm | Papel: 69 x 69cm

central a um conceito traduzido por materiais acoplados a uma caixa de acrílico, que envolvia o quadro. Na pintura-objeto *Polution*, uma imagem de chaminé de fábrica é envolta por uma fibra de algodão com fuligem, reforçando a força da imagem central. No trabalho *Third world*, personagens em revolta são envolvidos por restos de roupas pertencentes a um guerrilheiro urbano.

#### **FM** Como foi sua relação com Haroldo de Campos?

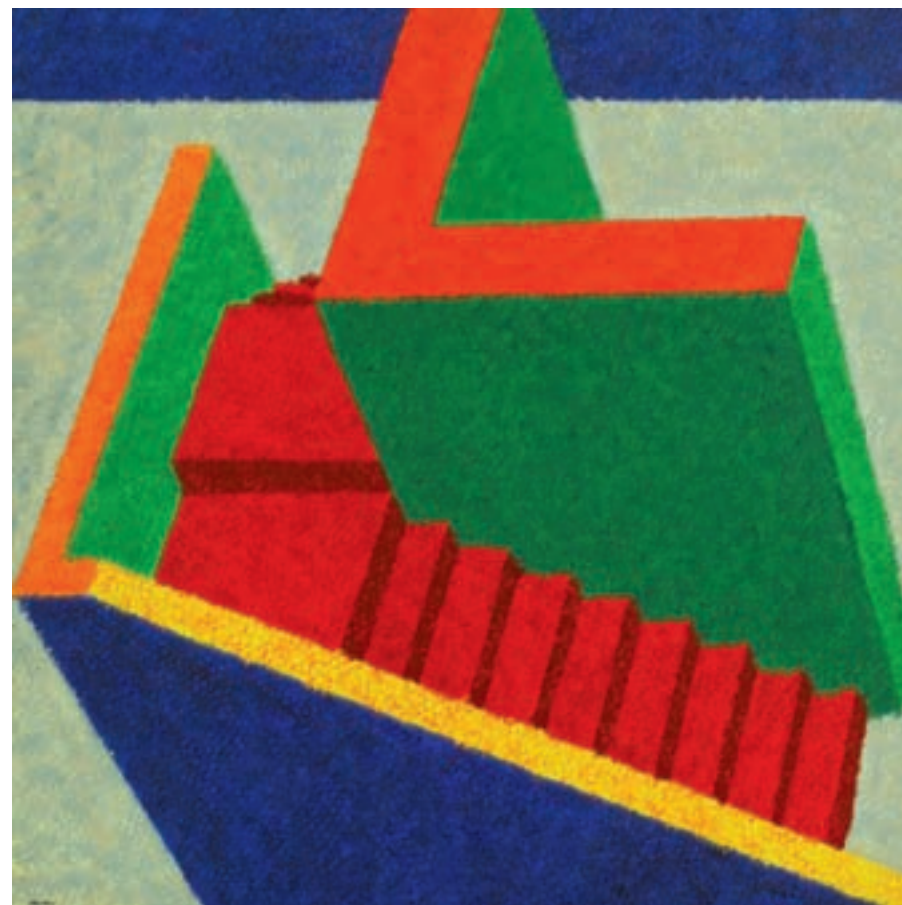
**CT** O Haroldo fez a apresentação de uma exposição chamada *Cor/Pigmento/Luz*, em 1974. Era uma mostra que discutia a cor, como se fosse um palco que representasse o conceito da cor: por subtração e adição. A mistura subtrativa da cor é a que se dá através da combinação dos diversos pigmentos. A mistura aditiva é a que vemos a partir da incidência de raios de luz sobre sua superfície. Então, essa exposição era a cor/pigmento e a cor/luz, que na tela eram representadas por superfícies de cor “chapada” e por retículas, que representavam os feixes de luz. Haroldo de Campos fez um poema, tomando cada uma das cores, e as incorporava ao seu texto.

#### **FM** O que marcou sua trajetória nos anos 70?

**CT** A partir de 1970 fiz alguns trabalhos, com a intenção de realizar uma diversidade de experiências, uma expansão do trabalho para outros campos, utili-

zando uma diversificação de suportes e meios. Realizei algumas experiências com xerox, polaroid, super-8 e eletrocardiografia. Fiz uma série de polaróides, fotografando a mesma modelo, à mesma hora, formando uma seqüência de imagens. Esse trabalho mereceu um prêmio, na Trienal de Fotografia do MAM, no final dos anos 70. Peguei o eletrocardiograma de meus batimentos cardíacos e o reproduzi em xerox. Também realizei alguns trabalhos em super-8, com Flávio Império, Victor Knoll e Júlio Abe: *Gramas*, *Fotograma*, *A morte da galinha* e *Seio*, mostrados na exposição Cinemóvil, organizada por Aracy Amaral, em 1973. Fiz, ainda, com Amélia Toledo, um filme patrocinado pelo Cayc, onde registramos virtualmente os contrastes habitacionais de Buenos Aires. Participei também da equipe de cenografia do Tusp, no Festival de Teatro Universitário de Nancy, na França.

Realizei, também, a partir de 73, trabalhos sem uma referência específica à imagem, mas que continham, através de um conceito e da utilização de materiais diversos, a proposta de comunicar, de forma mais subjetiva, uma certa intenção que traduzisse a unidade do quadro. São trabalhos estruturados a partir do acoplamento de matérias em uma caixa de acrílico. A relação simbólica se dava pela matéria utilizada e não pela imagem. Utilizei fibra de algodão com pigmento, areia, terra natural com resina, grama seca em estufa, e a cada material era associado um determinado significado, criando uma poética visual, quase um poema-objeto. O trabalho *Gramas/Terra/Céu* é uma superposição de quadrados a partir do ponto central, onde o encontro das diferentes matérias determina o seu contorno. E a cada matéria associa-se um significado. Esses



**Arquitetura imaginária** | 1998 | Acrílica sobre tela colada em placa | Dimensões: 80 x 80cm

trabalhos participaram da representação brasileira na Bienal de Veneza de 76, onde foram montados de modo a formar um ambiente, hoje uma instalação. O piso era composto por seixos de pedras que escondiam uma camada líquida de essência de eucalipto. Ao entrar no espaço, o espectador sentia a textura do piso, o cheiro da essência, o visual dos quadros-objetos e construía a sua síntese de percepção ambiental.

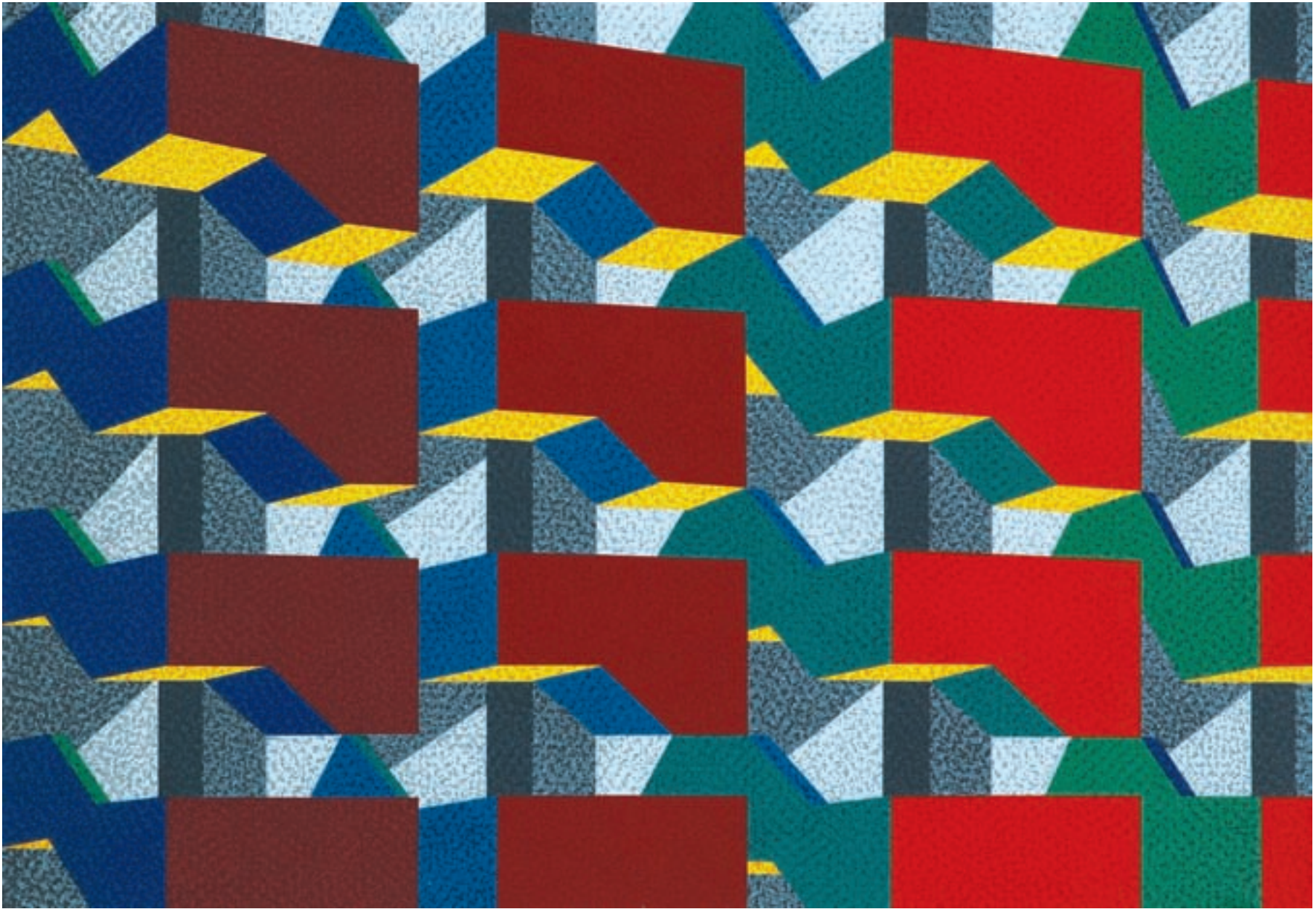
**FM** Curioso como você trabalha com abstração e volta, às vezes, a certos temas da figuração. E esses temas da figuração incorporam elementos da pintura. Como surge, por exemplo, a idéia daquela série sobre as araras, chamada *Papagália*?

**CT** A série *Papagália* surge depois daquela exposição *Cor/Pigmento/Luz*, em que apresentei o conceito de cor. Eu queria fazer o inverso do que faz a indústria gráfica, que parte de uma imagem, transforma em retícula e imprime. Queria ir na contramão, construir a imagem a partir da retícula, utilizando imagens de fácil penetração popular, até meio vulgar, trabalhar de modo a incorporar quase todos os elementos da linguagem da pop-art, utilizando a apropriação das impressões e construir, só com pigmentos, com a pintura, uma imagem que tivesse uma divulgação muito grande. Para tal escolhi a *Papagália*, que é uma fusão de partes de uma arara e partes de um papagaio, uma imagem popular: a nossa sopa Campbell's. Apresentei a série na exposição *Trópico Revisitado*, que, além das *Papagálias*, continha a série de paisagens com coqueiros e a série de imagens com

vasos de flores, todas imagens intencionais, de fácil identificação e grande apelo popular. São séries em que as imagens pouco variam, se aproximando do conceito de arte multiplicada. Semelhante ao que Andy Warhol fez com a Marilyn e com a sopa Campbell's. Com os trabalhos da série *Papagália* ganhei o prêmio de Viagem ao Exterior no Salão Nacional. Esse trabalho foi utilizado também como elemento principal na ambientação do Clube A, em Nova York.

**FM** E aí você cria um largo espectro de cores. As araras servem como depositário para você trabalhar todo um panorama de cores. Outras coisa curiosa, que também tem implicações com outros acontecimentos e outra eras, é o Tropicalismo. Tenho a impressão de que os dois artistas que maior interesse demonstraram pelo movimento desencadeado, anos antes, pelos baianos Caetano, Gil e outros, foram você e, no Rio de Janeiro, Rubens Gerchman. Por caminhos diferentes, vocês na verdade foram juntando elementos similares, como araras, paisagens beira-mar, coqueirais, montanhas, a grande vibração de cor e luz. Há uma empatia com o Tropicalismo ou estou errado?

**CT** Esses trabalhos são interpretações visuais do Tropicalismo. Comecei a série *Trópico revisitado* com a intenção de reforçar a identificação, muito rápida, muito espontânea, com esses elementos visuais, que de certa forma permaneciam no imaginário popular e poderiam ter uma grande divulgação. Eu e o Gerchman, meu amigo, trabalhamos simultaneamente com ícones que remetiam ao Tropicalismo. Realizei alguns trabalhos que se tornaram bem conhecidos, como



Edifício Artigas | 1986 | Serigrafia sobre papel | Dimensões: Imagem: 40,5 x 60cm | Papel: 50 x 70cm

*Salvai os trópicos*, e um quadro onde se via o Caetano fumando, ao lado de um papagaio cantando. Fiz também uma capa para a revista *Veja*, da época.

**FM** *Em seguida, você passa a trabalhar o tema de abstração. Volta a se preocupar com a arte no espaço urbano; juntamente com Maria Bonomi e outros artistas de São Paulo, são os que mais se preocuparam com uma arte pública, uma arte dotada de amor pela cidade. Hoje, quando se anda pelas avenidas de São Paulo, percebe-se a necessidade de organizar aquela paisagem por meio de cor e ritmo, um ritmo que se soma à velocidade do olhar através das janelas dos automóveis. Como vê sua relação com o espaço urbano?*

**CT** Sempre me propus a realizar trabalhos que fossem inseridos no espaço da cidade, atitude resultante de estudos e reflexões de minha própria formação em arquitetura e design urbano. Penso que o artista plástico deva ter uma atitude de interferir no espaço da cidade, propor objetos e signos que se integrem na conceituação ampla do espaço urbano. Meu trabalho mais recente — e talvez o mais complexo — referente ao uso da cidade como suporte são os painéis realizados na região das avenidas 23 de Maio / Bandeirantes / Imigrantes, pois envolve toda uma região da cidade e não apenas uma praça ou lateral de um prédio. Trata-se de interferir numa determinada área da cidade, de caracterizá-la por elementos visuais específicos e que definam sua identidade: um *site-specific*. Esse trabalho consta de uma série de painéis pintados com tintas especiais produzidas pela Luckscolor, em toda a extensão da área, incluindo viadutos, laterais,

grades, muros e elementos visuais que integram o sistema. Ao percorrer a área, percebemos a mudança da programação das cores de uma região para outra. O conjunto da 23 de Maio, no viaduto Tutóia, em aproximadamente 30 tons da cor verde, tem cerca de 400 metros. Parti 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 demais elementos da sinalização urbana. Devido à amplitude de leitura, do pedestre das calçadas ao automóvel que circula em velocidade, propus uma solução que permite essa variedade de percepção. É semelhante a um filme, onde a velocidade de projeção dos 24 quadros da película constroem o movimento. Só que em vez de termos uma imagem projetada, o deslocamento em velocidade dos espectadores dentro de seus carros vai montando a seqüência das imagens, numa relação cinética com aquelas formas. Nos espaços na região do Aeroporto de Congonhas trabalhei com tons de amarelo e, na Avenida Bandeirantes, com tons de azul. Fiz também uma interferência na sede da Escola de Samba Barroca Zona Sul, sob o Viaduto Imigrantes, no bairro da Água Funda.

**FM** *Você fez o painel na Estação Sé do Metrô, utilizou a empena de alguns edifícios, uma longa série de grandes painéis, como na sede do Banco Itaú. Essas suas obras são bastante variáveis, ora com a função de dialogar com o espaço construído dos edifícios, ora com a função de dialogar com enormes espaços públicos urbanos, como no caso mais recente do painel na Avenida Angélica.*



**Recorte** | 1992 | *Serigrafia sobre papel* | Dimensões: Imagem: 65 x 93cm | Papel: 72 x 101cm





**Geometria do tempo** | 2000 | Acrílica sobre tela colada em MDF | Dimensões: 80 x 80cm

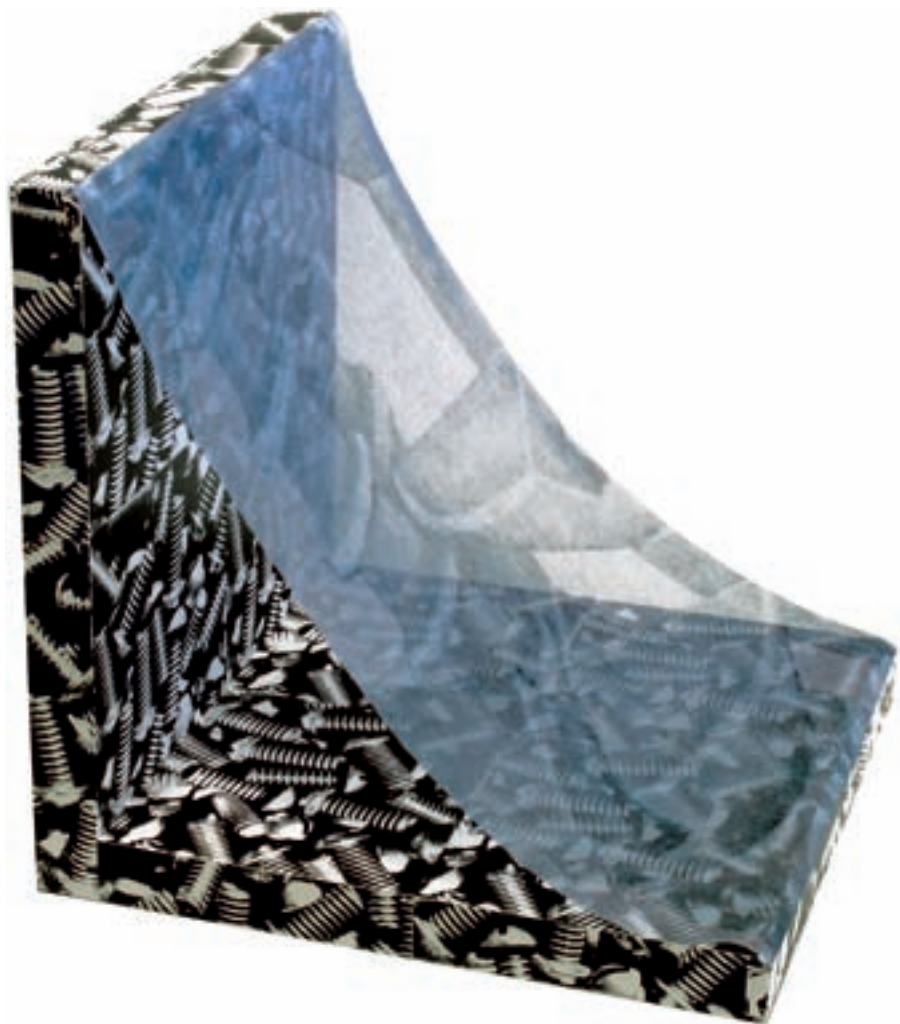
**CT** É muito importante o diálogo das artes plásticas com a cidade e suas edificações. O artista deve ser parte integrante de equipes interdisciplinares, que envolvem o complexo ato de projetar os espaços da cidade. Deve propor interferências visuais nos espaços públicos, praças e edifícios. Para o painel na Estação Sé do Metrô preparei, a partir da curadoria da Radha Abramo, três projetos: um astronauta, um trabalho com estrutura semelhante a uma colcha de retalhos, e um desenho com a silhueta dos transeuntes, fundindo as imagens de quem passa com o painel. Fizemos uma pesquisa, mostrando três maquetes, e achei que o público iria gostar mais do painel das silhuetas. No entanto, o público escolheu o painel que está lá, que é baseado na colcha de retalhos. O painel da Avenida Angélica, no Edifício Exclusive, perto da Rua Goiás, foi pensado em função de criar um invólucro para a fachada e parte das laterais do prédio. A solução do projeto foi dada em função de integrar a fachada do prédio ao referencial cromático já existente em seu 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. Escolhi a cor azul, por ser a mais adequada a criar um diálogo com o espaço existente. O projeto foi o vencedor de um concurso, do qual participaram cerca de 500 projetos.

**FM** **Qual a preocupação do seu trabalho hoje? Como você vê sua atividade artística atualmente?**

**CT** Minha preocupação atual é de fazer um trabalho que não seja só pintura,



**Arquitetura imaginária** | 2000 | Serigrafia sobre papel | Dimensões: Imagem: 64,5 x 93,5cm Papel: 72 x 101cm



que tenha uma relação com a cidade, com os espaços nela contidos, de até trabalhar em equipes, participando de projetos junto com arquitetos, com designers, de uma forma interdisciplinar. No ateliê, estou tentando fazer um trabalho que saia do plano, que tenha também uma leitura mais espacial. Trabalho na série *Territórios*, que são propostas de fazer o espectador construir o próprio espaço a partir de uma pintura que se assemelha à planta de uma casa, de um edifício, de um território específico, de fazê-lo imaginar um deslocamento de planos que criem uma nova situação espacial.

**Transparência** | 2002 | *Fotocópia a laser colado sobre MDF e giclée sobre voal*

*Dimensões: 30 x 33 x 33cm - Edição de 10 peças*



## Conselho Nacional

*Presidência*

Antonio Oliveira Santos

## Departamento Nacional

*Direção Geral*

Maron Emile Abi-abib

### Curadoria de textos

Fábio Magalhães

### Pesquisa e curadoria educativa

Luiz Guilherme Vergara

Bia Jabor

### Emolduramento das obras

GLATT Atelier de Arte Ltda

Detalhe: **Urbs** | 1994 | *Serigrafia sobre papel* | *Dimensões: Imagem: 40 x 62cm Papel: 50 x 72cm*



