

Tao Sigulda: Coordenadas de análise e interpretação da obra

Tao Sigulda: Coordinates of analysis and interpretation of his work

Andrei Fernando Ferreira Lima*

Recebido em
26/08/2025

Aprovado em
02/11/2025

*Bacharel (2014), Mestre (2016) e Doutor (2020) em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), onde atualmente desenvolve estágio de pesquisa de pós-doutorado pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), na área de concentração de Artes.
andreifernando.fl@gmail.com

Como citar:

Lima, A. F. F. (2024). Tao Sigulda: Coordenadas de análise e interpretação da obra. *Imagem: Revista de História da Arte*, 7(2), 357-387. DOI: <https://doi.org/10.34024/qk14bd48>

Resumo:

Sob a perspectiva das práticas de arte em segundo grau ou hiperartísticas, caracterizadas por Gérard Genette (2010) no âmbito de seu estudo sobre a hipertextualidade literária, apresenta-se uma leitura sucinta da obra de Tao Sigulda, artista letão radicado no Brasil. Objetiva-se explorar algumas das linhas-mestras de sua produção pictórica, a qual emerge fundamentalmente a partir da reinterpretação criativa do imaginário artístico do século XX e do diálogo com a produção visual de seus contemporâneos. Exemplifica esta abordagem *Natureza morta* (1991), composição orientada precisamente por um dos tipos de operações hipertextuais identificados por Gérard Genette, a transposição, cujo escopo abrange uma complexa dinâmica referencial, teórica e estética, a qual revela-se representativa da poética visual siguldiana. Esta obra, por fim, propicia uma reflexão sobre os diferentes discursos e representações de um inédito signo visual instaurados a partir do advento da tecnologia nuclear e da inauguração da assim chamada “Era Atômica”.

Palavras-chave:

Tao Sigulda
Transposição
Natureza-morta
“Era Atômica”.

Abstract:

From the perspective of second-degree artistic practices, or hyperartistic practices, as characterized by Gérard Genette (2010) in the context of his study of literary hypertextuality, a succinct reading of the work of Tao Sigulda, Latvian artist based in Brazil, is presented. The aim is to explore some of the main lines of his pictorial production, which fundamentally emerges from the creative reinterpretation of the artistic imaginary of the 20th century, as well as from the dialogue with the visual production of his contemporaries. Exemplifies this approach *Still life* (1991), composition precisely oriented by one of the types of hypertext operations identified by Gérard Genette, transposition, whose scope covers a complex referential, theoretical and aesthetic dynamic, which proves to be representative of Sigulda's visual poetics. This work, finally, provides a reflection on the different discourses and representations of an unprecedented visual sign established with the advent of nuclear technology and the inauguration of the so-called “Atomic Age”.

Keywords:

Tao Sigulda
Transposition
Still life
“Atomic Age”.

Tao Sigulda: Coordenadas de análise e interpretação da obra

Por razões talvez políticas, talvez por preconceito, Tao tem sido mais ou menos ignorado no Brasil. Uma silenciosa heresia. E um erro de lesa-estética, que fere a arte numa das suas mais importantes manifestações contemporâneas, pela indiscutível ordem de grandeza das obras desse letão de quase dois metros de altura e mãos colossais, que pinta e esculpe com a delicadeza de um querubim.

Henrique Matteucci (1980)

O homem e suas circunstâncias¹

Natural de Riga,² capital da Letônia, Harijs Steinbrechers ou Harry Steinbrecher (a duplicidade onomástica provém da sua condição de báltico-alemão) adotou como artista um novo nome, composto por um vocábulo chinês e por um topônimo de sua terra natal: Tao Sigulda.³ O primeiro significa literalmente “caminho”, mas assume um significado mais abstrato no contexto de diferentes correntes filosóficas e religiosas orientais, o qual corresponde a uma atitude existencial de equilíbrio e autoconhecimento que conduz a um estado de iluminação ou perfeição espiritual. Já o segundo remete à memória afetiva do artista, cuja infância transcorreu naquela bucólica cidade letã. Este nome é, portanto, a síntese de uma personalidade artística complexa, forjada entre dois continentes e a partir de culturas caracteristicamente diversas, que se expressa através de uma obra multiforme, seja pela diversidade das linguagens artísticas e das técnicas cultivadas, seja pela própria concepção holística dos conteúdos, segundo uma visão “cósmica” da arte, fixada no opúsculo

1 A cronologia e as informações curriculares apresentadas nessa seção baseiam-se em súmula publicada em versão definitiva por Celso de Paula (2006), sendo que versões anteriores constam de três edições do *Anuário Jundiaense de Artes Plásticas* (Jundiaí, Editora Literarte, 1997; 1998; 1999) organizadas pelo mesmo autor; bem como em verbete do *Allgemeines Künstlerlexikon Online* (2021). Pormenores biográficos baseiam-se na publicação de Heloiza de Aquino Azevedo (2004). Deve-se registrar, no entanto, que o levantamento documental que ampara a presente pesquisa propiciou amplamente a retificação e/ou a complementação de informações presentes nessas fontes.

2 Na ficha de qualificação consular do artista, bem como em outros documentos consultados, consta como local de nascimento Katlakaln, que vem a ser um bairro ou distrito de Riga. Cf. Ficha de qualificação consular de Harijs Steinbrecher.

3 Embora Heloiza de Aquino Azevedo (2004, p. 24) registre que “[o] artista [...] naturalizou-se brasileiro e como seu nome era muito difícil de pronunciar adotou o sobrenome Sigulda, pelas boas lembranças que a cidadezinha lhe trazia”, o novo nome foi adotado ainda na Europa, na década de 1950, conforme atestam convites e catálogos de exposições realizadas e críticas publicadas nesse período, tendo sido precedido por variantes como Tao Steinbrecher (Cf. Fuchs, 1986, p. 115; Schaffar, 2010, p. 21 e p. 32-34) e T.A.O. Sigulda (Cf. Galerie Senatore, 1959).

intitulado *Ser*⁴, súmula de reflexões filosóficas e estéticas.

A biografia de Tao Sigulda foi profundamente determinada pelas grandes transformações políticas, sociais, econômicas e culturais em curso na primeira metade do século XX. Nascido em 4 de abril de 1914, quando seu país natal ainda era parte do Império Russo, pertencia a um grupo étnico minoritário, os chamados báltico-alemães. Teve a infância marcada pelos desdobramentos da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), da Revolução Russa (1917) e da Guerra de Independência da Letônia (1918-1920), os quais foram diretamente vivenciados por sua família, que nos primeiros meses da conflagração mudou-se para uma propriedade rural em Saratov, cidade russa às margens do rio Volga, e posteriormente à eclosão revolucionária, tendo seus bens confiscados pelo novo regime, regressou à Letônia, onde teve de adaptar-se a uma realidade adversa. Como sinal dos tempos, Tao foi encaminhado pelo pai, aos catorze anos de idade, para o ofício de armeiro, tendo em vista a iminência de novos conflitos bélicos, pois a qualificação técnica o manteria longe dos campos de batalha como soldado. Sua vocação, no entanto, o conduziria “a um único ponto, às artes” (Azevedo, 2004, p. 14).

Seu percurso formativo abrange a década de 1930. Na Letônia, em 1933, graduou-se pelo departamento de construção civil e desenho da *Gewerbeschule des Rigaer Gewerbevereins*⁵ e frequentou curso artístico no *Zīmēšanas un gleznošanas studiju*, da *Rīgas Tautas augstskolas*⁶, ministrado por Romans Suta. Já na Alemanha, obteve uma primeira bolsa na *Kunstgewerbeschule* de Stuttgart, onde licenciou-se em escultura, sob o magistério de Alfred Lörcher. Após viagem de estudos pela Itália, estagiou em 1934 na fábrica de porcelana Jessen,⁷ em Riga,

4 *Sein*, em alemão, no original. “1ª ed., publicação independente, feita durante a Segunda Guerra Mundial; 2ª ed., Rems-Druckerei Schwäbisch Gmünd, 1946, com a permissão do Encarregado de Cultura do Governo Aliado dos EUA da cidade de Schwäbisch Gmünd, Alemanha; 3ª ed., Editora BR-P, São Paulo, Brasil; 4ª ed. – 1ª em língua portuguesa, Editora Literarte, Jundiaí-SP, Brasil” (Cf. Tao Sigulda, 2003, n. p.). Na súmula curricular do artista, publicada por Celso de Paula (2006, p. 529), consta que o livro foi editado pela primeira vez em 1938, portanto anteriormente à Segunda Guerra Mundial.

5 A *Gewerbeschule des Rigaer Gewerbevereins* foi uma instituição de ensino técnico fundada em 1872 por comerciantes de origem alemã estabelecidos em Riga. À época em que o artista graduou-se, era dirigida pelo arquiteto Karl Rudolf Tode. O nome do artista figura entre os graduados [*Absolventen*] pelo departamento de construção civil e desenho [*Baugewerbe und Zeichner Abteilung*] em edição do jornal *Rigasche Rundschau* (1933, p. 10).

6 A *Rīgas Tautas augstskolas* (RTA) [Universidade Popular de Riga] foi uma instituição de ensino fundada em 1920, após o processo de independência da Letônia, com o objetivo de elevar o nível educacional da população. Os cursos eram gratuitos, oferecidos em regime de voluntariado e mantidos por doações. Nesse âmbito, o *Zīmēšanas un gleznošanas studiju* [Ateliê de desenho e pintura] foi um influente curso de formação artística coordenado por Romans Suta, principal nome do modernismo letão, entre 1929-1934.

7 Fundada pelo empreendedor alemão Jakob Karl Jessen em 1886 na região de Jaunmīlgrāvis em Riga. Durante a Primeira Guerra Mundial foi transferida para a Ucrânia, retornando ao seu local de origem em 1933. Nos anos seguintes foi fechada e reaberta e renomeada algumas vezes, até o encerramento de suas atividades em 2003. Cf.

onde teve contato com a técnica da moldagem em gesso. Ingressou, em 1935, como bolsista premiado, na Akademie der Bildenden Künste de Munique, instituição na qual especializou-se em escultura e fundição em bronze, sob o magistério de Bernhard Bleeker, e iniciou-se no estudo da anatomia, sob o magistério de Siegfried Mollier, cursando simultaneamente disciplinas como filosofia e psicologia.⁸ Em 1936, conquistou nova bolsa na Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst de Berlim, onde especializou-se em escultura em pedra e madeira, sob o magistério de August Kranz e Otto Hitzberger, respectivamente; e em técnica de pintura, sob o magistério de Kurt Wehlte.⁹ Nesse contexto, em 1937, durante estadia em Paris, visitou a Exposition Internationale des Arts et des Techniques ali sediada, além de também frequentar o ateliê de Pablo Picasso no endereço 7 rue des Grands Augustins. Novamente bolsista, em 1939, na Akademie der Bildenden Künste de Stuttgart, como *meisterschüler* no departamento de escultura sob o magistério de Fritz von Graevenitz.

Em 1941, no âmbito da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o artista foi designado pelo regime para a área de cine-jornalismo.¹⁰ Conforme registra Heloiza

<https://www.rigasporcelans.lv/home/>

- 8 Informação curricular “não comprovada” [*nicht nachweisbar*], segundo Stolz (2021). Em consulta ao arquivo da instituição não foram localizados registros sobre o artista. Não obstante, a informação consta em crítica do jornal *Rigasche Rundschau* (cf. Hollihn, 1939, p. 9). Além disso, Azevedo (2004, p. 14), acrescenta a informação de que a bolsa de estudos na instituição teria sido obtida mediante uma “escultura [em bronze] em tamanho natural”, cuja imagem reproduz.
- 9 Informação curricular “não comprovada” [*nicht nachweisbar*], segundo Stolz (2021). Em consulta ao arquivo da instituição não foram localizados registros sobre o artista. Não obstante, a informação consta em crítica do jornal *Rigasche Rundschau* (cf. Hollihn, 1939, p. 9). Esclarecemos, a propósito, que Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst é o nome oficial da instituição no período 1924-1945, enquanto Hochschule für angewandte Kunst, nome que figura na súmula curricular do artista, corresponde ao período 1945-1975.
- 10 A exata natureza da relação do artista com o regime Nacional Socialista permanece nebulosa. No Brasil, onde ingressou, conforme registro em ficha de qualificação consular, como “apátrida” (Cf. Ficha de qualificação consular de Harijs Steinbrecher), Tao Sigulda sustentou uma narrativa lacunar sobre atividades desempenhadas em âmbito oficial no setor cultural-propagandístico do Terceiro Reich, na qual figura neutralmente como cinegrafista responsável pela cobertura documentária em frentes de batalha e assistente de edição, sugerindo inclusive uma oposição tácita ao Nazismo, quando indica em sua súmula curricular, a propósito do livro *Sein*, que este foi “editado clandestinamente, sem identificação do autor, *por ser contrário ao regime político dessa época*” (Paula, 2006, p. 529, grifado por nós), o que é reproduzido em tom dramático sob a pena de um jornalista próximo a ele como Henrique Matteucci (1979): “[...] Seu livro ‘Sein’ (Ser), editado na Alemanha sem assinatura, enfureceu os nazistas da Gestapo, que procuraram seu autor antes e durante a guerra”. A historiadora Julia Müller, que estudou detidamente o círculo de alunos do renomado escultor Fritz von Graevenitz na Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart naquele período histórico, refere-se ao artista como “uma personalidade realmente opaca” e salienta a ausência de “pistas” de sua trajetória no sistema cultural-propagandístico do Terceiro Reich. A pesquisadora também relata que “ele foi um dos pouquíssimos alunos do sexo masculino” a receber dispensa de combate, o que, na sua opinião, sugeriria envolvimento em “assuntos” do regime e registra uma “recomendação” em seu nome para uma Propagandakompanie, unidade especial do exército destacada para a propaganda de guerra. Nesse sentido, é significativa a resposta repassada por Tama Sigulda, no âmbito de uma enquête encaminhada pela historiadora, em 2005, ao artista, na altura com 91 anos, acerca de sua participação no curso de Graevenitz e das atividades desempenhadas à época: “Como verdadeiro artista, a sua atitude sempre foi universal e cósmica. O mesmo hoje. A verdadeira arte não conhece política ou

de Aquino Azevedo (2004, p. 16), cobriu várias frentes de batalha até 1943, quando o veículo de reportagem no qual se encontrava com outros membros de sua equipe passou acidentalmente sobre uma mina e foi impactado por violenta explosão que os deixou gravemente feridos. Após convalescença, foi transferido para Berlim e trabalhou na recém-criada Mars-Film MgbH, responsável pela “produção de filmes de treinamento militar em nome do OKH [Oberkommando des Heeres], OKW [Oberkommando der Wehrmacht], da Luftwaffe e do departamento de filmes da Waffen-SS”, os quais “eram apenas em raras exceções destinados à exibição pública” (Alt, 2011, n. 26).

No pós-guerra, procuraria novas inserções relativamente ao campo artístico, participando, significativamente, em 1946, da “Ausstellung der Werke Lettischer Künstler”,¹¹ mostra organizada pelo UNRRA [United Nations Relief and Rehabilitation Administration] Latvian DP [Displaced Persons] Assembly Centre, em Esslingen, no âmbito da promoção de atividades culturais no campo de refugiados com a maior população letã,¹² bem como de “[u]ma exibição privada de arte moderna alemã” organizada pelo oficial do exército americano Maj. R. A. Lepesqueur,¹³ em Stuttgart, como “esforço para promover a compreensão” daquela linguagem artística pelo pessoal da administração militar (*News of Germany*, 1946, p. 2), ao lado de nomes como Willi Baumeister (Cf. *Willi Baumeister: Typographie und Reklamegestaltung*, 1989, p. 318), com quem manteve interlocução. Em Schwäbisch Gmünd, onde passa a residir com a esposa e dois filhos, fundou o Werkstatt Widder, produzindo relevos e miniaturas em metal. Nessa época, também ilustrou o livro infantil *Jopo* (1946), de autoria de Marie-Luise Hoertrich-Schimming (Cf. *Zwischen Trümmern und Wohlstand*, 2024, p. 51-52), o qual foi transformado por Friedrich Schleich em um boneco-palito de mesmo nome, cuja patente representou a pedra-fundamental para a produção de brinquedos da

religião. É cósmica.” [Als wirklicher Künstler ist seine Einstellung immer universell und kosmisch gewesen. So auch heute. Wahre Kunst kennt keine Politik oder Religion. Sie ist kosmisch]. Informações compartilhadas por Julia Müller através de mensagem eletrônica em 27 de dezembro de 2024. **Todas as traduções neste texto, salvo quando indicado, são nossas.**

11 Na ocasião, apresentou 18 trabalhos, entre esculturas e joias (Cf. *Ausstellung der Werke Lettischer Künstler*, 1946, p. 7).

12 Localizado na zona americana do território de ocupação aliada, “[o campo de refugiados de] Esslingen era administrado pelo 1º Distrito – Stuttgart, Área da 9ª Divisão de Infantaria”, no qual a população letã, segundo relatório de abril de 1946, era de 5.606 pessoas, “mais do que o dobro da população letã de qualquer outro campo de refugiados na época”. Cf. “Latvian refugee life at Esslingen”, <https://latvians.com/index.php?en/CFBH/EsslingenUNRRA/ess-000-esslingen-dp-camp.ssi>

13 O Maj. R. A. Lepesqueur esteve à frente de várias iniciativas de promoção da arte moderna, no âmbito da administração militar da zona americana do território de ocupação aliada, entre as quais figuram o Freien Aussteller-Gruppe (Society of Modern Art), do qual foram integrantes, dentre outros, Fritz Dähn, Hans Fähnle e Wilhelm Geyer (Stolz, 2021), e o Junge Kunst, referido na cobertura de imprensa da época.

empresa de sua propriedade (Stolz, 2021).¹⁴

Em 1950, após divorciar-se, Tao estabeleceu-se em Viena, onde montou ateliê próprio, vindo a participar, nos anos seguintes, de exposições do grupo Neuer Hagenbund (Fuchs, 1986, p. 115; Schaffar, 2010, p. 21 e p. 32-34),¹⁵ além de manter interlocução com membros do Art Club vienense (Stolz, 2021),¹⁶ dentre os quais Friedensreich Hundertwasser. Em 1957, o artista retornou a Stuttgart, onde conheceu a atriz e fotógrafa Doris Elisabeth Pretschner,¹⁷ a qual assumiria posteriormente o nome Tama Sigulda, com quem casou-se no mesmo ano. Nesse período, em contato com o padre jesuíta Franz Xaver Daschner, realizou mais de setecentas ilustrações da Bíblia (Stolz, 2021). Em 1960, Tao alcançou grande êxito com uma exposição individual na Galleria del Ponte, em Nápoles, realizada entre setembro e outubro, cujos proventos financiaram a viagem ao Brasil, dois meses mais tarde.¹⁸

Significativamente, o artista havia debutado, em 1938, em uma coletiva organizada conjuntamente pelo Volksbund für das Deutschtum im Ausland (VDA) e pela Württembergischer Kunstverein de Stuttgart,¹⁹ a qual reuniu artistas

14 Segundo informações compartilhadas por Angelika Fellmer e Thomas Weber (através de mensagem eletrônica em 09 de janeiro de 2025), o artista foi casado com a filha de Friedrich Schleich e um protótipo do boneco confeccionado pelo empresário com arame, tiras de veludo e madeira deu origem a um modelo flexível aperfeiçoado em borracha plástica concebido pela escultora Eva Zippel. Já segundo relato de Tama Sigulda, registrado por Margareth Brandini Park e Suely Aparecida Lório (2004, p. 42), o protótipo do boneco, e não apenas a ilustração, é creditado a Tao: “[...] o artista, na época da Segunda Guerra Mundial desenha um protótipo denominado Jopo. O mesmo foi desenvolvido com pneus de borracha derretidos que cobriam uma estrutura de metal fino, o que possibilitava o movimento de braços, pernas, corpo e cabeça. Segundo a esposa o artista foi movido pela necessidade de prover os filhos com brinquedos em uma época de extrema dificuldade para consegui-los”.

15 Neuer Hagenbund foi uma associação artística fundada em 1948 pelo pintor Rudolf Richly, no intuito de dar continuidade à tradição da associação artística progressista cujo nome emulava (Hagenbund, originalmente Künstlerbund Hagen), fundada em 1900, que fora dissolvida em 1938 pelo regime Nacional Socialista.

16 O Art Club vienense, seção do Art Club Internacional, foi uma associação artística fundada em 1947 visando a difusão e consolidação de um ideário modernista no cenário artístico-cultural austríaco, cujas atividades se encerraram por volta de 1959.

17 Nascida em Neudek, na região de maioria étnica alemã dos Sudetos, na então Tchecoslováquia (atual República Tcheca), em 28 de novembro de 1933, iniciou sua formação artística na Alemanha (Aichach e Stuttgart). No Brasil, já com o nome artístico Tama Sigulda, são destaques de sua carreira a atuação, em 1967, na montagem de *Gespenster* [Os espectros], de Henrik Ibsen, sob a direção de Wolfram Guenther, cujo cenário foi concebido por Tao Sigulda, com estreia em março, no Teatro da Aliança Francesa, em São Paulo; e no mesmo ano, a participação na “Exposição Internacional de Fotografia” da IX Bienal de São Paulo.

18 O casal solicitou junto à embaixada do Brasil em Roma admissão em território nacional, deferida em caráter temporário em 18 de novembro de 1960, embarcando em seguida em Gênova a bordo do *Bretagne*, transatlântico francês da Société Générale de Transports Maritimes, com destino ao Rio de Janeiro, onde aportou no dia 22 de dezembro, prosseguindo para Santos, onde o casal desembarcou no dia 23 de dezembro. Cf. Ficha de qualificação consular de Harijs Steinbrecher; Ficha de qualificação consular de Doris Elisabeth Pretschner Steinbrecher.

19 Conforme a cobertura de imprensa da época, a exposição foi inaugurada em novembro de 1938 e o artista

de origem étnica alemã (dentre os quais, austríacos, húngaros e ucranianos) e alemães radicados em países estrangeiros,²⁰ destacando-se residentes no Brasil, a exemplo de Julius Schmischke, Alfred Zangerl e Friedrich Maron, além de um convidado brasileiro, excepcionalmente, Alberto da Veiga Guignard,²¹ cujas obras retratavam, de acordo com um crítico da época, a luminosidade e as intensas cores tropicais, a exuberância da flora exótica e os encantos naturais da terra (Roecker, 1938, p. 8). Tal registro, até aqui inédito, sugere um contato em primeira mão do jovem artista de apenas 24 anos com imagens plásticas de um país de “contos de fadas” que terão certamente permanecido em sua memória como instigante estímulo visual e pesado decisivamente em sua escolha de fixar raízes no Brasil.

Aqui, o casal estabeleceu-se na cidade de São Paulo,²² onde o artista veio a participar logo mais, em junho de 1961, do “Décimo Salão Paulista de Arte Moderna”,²³ na Galeria Prestes Maia, sua estreia nacional, ao lado de nomes do quilate de Abraham Palatnik, Arcangelo Ianelli, Lothar Charoux, Samson Flexor, Luiz Sacilotto. Já em 1963, inscreveu-se com quatro obras na seção de pintura da VII Bienal de São Paulo, porém não obteve aprovação do júri de admissão.²⁴ Nos anos seguintes, destaca-se, particularmente, a colaboração com o promotor cultural Theodor Heuberger e a Pro Arte,²⁵ em cujo âmbito desempenhou a direção e criação de cenários do Teatro Experimental e a direção da Escola de Arte Dramática. Ainda na criação de cenários, sobressaiu-se em produções teatrais de Berta Slemmer²⁶ e do Deutsches Theater, com estreias no Goethe Institut e no Teatro

apresentou na ocasião uma escultura designada como *Cabeça de mulher* [*Frauenkopf*] (Cf. Roecker, 1938, p. 8). Não foi possível confirmar até o presente a existência de catálogo da mostra.

20 Vale o registro de que também participou da mostra em questão a artista austríaca Roswitha Bitterlich (Cf. Roecker, 1938, p. 8), que viria a radicar-se no Brasil a partir de 1955.

21 A participação de Alberto da Veiga Guignard na mostra em questão certamente justificou-se pelos laços do artista com a Alemanha, onde residiu durante anos, tendo inclusive estudado na Akademie der Bildenden Künste de Munique.

22 O casal obteve deferimento de solicitação de permanência no país (Processo Nº 13.452-61) em 09/05/1961 (*Diário Oficial*, 1961, p. 8135).

23 Na ocasião, apresentou na seção de pintura uma obra intitulada *Profeta* (Cf. *Décimo Salão Paulista de Arte Moderna*, 1961, n. p., n. 110).

24 A ficha de inscrição traz a data de 14 de maio de 1963, e as obras em “técnica própria” são identificadas pelos seguintes títulos: *Máquina de palavras* (1962), *Planeta II* (1962), *Misterio* (1961), *Mundo III* (1959). A notificação do parecer do júri traz a data de 5 de julho de 1963. Cf. Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Dossiê do artista Tao Sigulda, DAR. 10718.

25 Fundada em 1931 pelo promotor cultural alemão Theodor Heuberger, estabelecido no Brasil desde a década de 1920, a Sociedade Pro Arte de Artes, Ciências e Letras, com sede no Rio de Janeiro e filiais em São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre e Curitiba, teve papel de destaque no fomento do intercâmbio cultural teuto-brasileiro. Após sua supressão, no início da década de 1940, retomou as atividades no pós-guerra e perdurou até a década de 1980.

26 A atriz austríaca Berta Slemmer, após carreira de sucesso na Europa Central, radicou-se no Brasil nos anos 1950,

da Aliança Francesa.

A partir de 1968, residindo na Alameda Fernão Cardim nº 398, cujo imóvel dispunha de estúdio fotográfico e ateliê “onde havia uma exposição permanente de suas obras” (Azevedo, 2004, p. 25),²⁷ Tao atendia a encomendas de “escultura e decoração” (*Guia das artes plásticas de São Paulo*, 1978, p. 110). Atuou destacadamente, nesse âmbito, em dois projetos de decoração de edifícios públicos idealizados pelo arquiteto modernista húngaro radicado no Brasil Eugenio Szilagyi, respectivamente para a Igreja do Preciosíssimo Sangue de Cristo, localizada no bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, inaugurada em 1971, do qual fazem parte, como detalha Heloiza de Aquino Azevedo (2004, p. 26), “a Via Sacra, a imagem de Cristo Vencedor, a imagem de Nossa Senhora e o Menino Jesus, altares, sacrários, vitrais, batistério, lustres e luminárias”, e para a Embaixada da Hungria, em Brasília-DF, inaugurada em 1972. Nesse contexto de consolidação de sua atividade, o artista realizou, entre novembro e dezembro de 1975, no Show-Room da Comgás (Rua Augusta nº 1600), sua primeira individual, com ampla cobertura da imprensa, ocasião em que apresentou uma novidade: a “alugravura”.²⁸

Em 1979, o casal Sigulda mudou-se definitivamente para uma chácara adquirida anos antes, localizada no bairro Figueira Branca (Estrada do Mirante), divisa de Campo Limpo Paulista e Jarinu, no interior do estado, em meio a natureza ainda harmoniosamente preservada, onde, no ano seguinte, o artista inaugurou uma exposição permanente de sua produção pictórica e escultórica, conforme noticiado à época pela imprensa (Cf. *Notícias Populares*, 1980; *Diário da Noite*, 1980). Já em 1985, concretizou-se um projeto longamente acalentado: a fundação de um centro cultural. Para seu idealizador, tratava-se da materialização de um legado institucional, sob a forma de um espaço democrático reunindo lado a lado artistas já consagrados e iniciantes, vocacionado a apoiar e divulgar a arte e a cultura por meio de diversas iniciativas e colaborações. Quanto à sua localização, esta propiciou a descentralização artística e cultural das áreas urbanas para o

passando a residir em Blumenau, onde esteve à frente de um Grupo Teatral e/ou Grupo de Amadores Teatrais bilíngue (alemão-português) da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes, bem como da montagem de espetáculos, nas múltiplas funções de atriz, diretora, figurinista e cenógrafa.

27 Ricardo Mendes (2020, p. 33) registra que, por volta de 1974, o fotógrafo alemão Klaus Werner dividia com amigos “o endereço na Rua Fernão Cardim nº 150, travessa da Av. Brigadeiro Luiz Antônio”, nomeadamente “com o casal formado pelo escultor letão Tao Sigulda e sua esposa Tama, também fotógrafa”, porém não obtivemos maiores detalhes sobre o compartilhamento desse espaço.

28 Trata-se de uma nova técnica de gravação sobre alumínio, assim descrita pelo crítico Nelson Merlin (1975): “[...] chapas de um milímetro de espessura desse material, utilizado também na moldura, são gravadas ou escovadas com agulhas, possibilitando uma composição ‘viva’ que oferece segundo as incidências da luz ambiente, uma visão sempre diferente da obra. [...]”.

interior, integrando a comunidade local e contribuindo para a inserção da região no circuito cultural nacional, graças à realização de grandes eventos e à presença constante de colecionadores, artistas e autoridades civis. As duas coletivas anuais ali realizadas foram, desse modo, a vitrine para muitos nomes hoje reconhecidos.

Tao faleceu em 10 de fevereiro de 2006, em Jundiaí, aos 91 anos de idade, em decorrência de complicações subsequentes a uma fratura do fêmur, após longa internação hospitalar. As atividades do Centro Cultural, desde então, mantiveram-se graças aos esforços da esposa do artista, contudo, na última década, estas foram gradualmente descontinuadas, em função do declínio da saúde de Tama, a qual veio a falecer em 2020. O Centro Cultural, que hoje também leva seu nome, é uma instituição em processo de reestruturação, aberta ao diálogo propositivo em prol da preservação de um acervo artístico e documental de suma importância não apenas a nível regional, mas também estadual e nacional.

“Um alquimista do século XX”

Como legatário das profundas transformações que se operaram na arte e na cultura de seu tempo, Tao Sigulda atuou criativamente, segundo a definição de Josmar Fevereiro, como “um alquimista do século XX” (apud Matteucci, 1980). Daí o caráter multidisciplinar que caracteriza sua atividade. No campo da arte aplicada, por exemplo, sob mais de um aspecto. Significativamente no seguimento de joias concebidas a partir de relevos autorais de inspiração clássica e executadas por notáveis ourives de Schwäbisch Gmünd na década de 1940, as quais mereceram destaque em estudo de Walter Klein (1947, p. 60) sobre a secular arte da ourivesaria naquela cidade alemã. Com ênfase ainda para “uma série originalíssima de jogos de xadrez, nos quais as peças esculpidas em bronze contam a história dos povos e das suas grandes batalhas” (Caldieri, 1979). Sem esquecer, é claro, sua atuação como ilustrador, com destaque para as imagens caracteristicamente expressionistas, carregadas de violência e visceral erotismo, produzidas para o livro de contos policiais e de mistério de Pit German (pseudônimo de Peter Klemm), *Kriminal Stories* (1999).

Um crítico, já em 1939, ressaltava que o jovem, “com tenaz diligência e trabalho incansável [...] trilhou seu caminho de artesão [*handwerker*] a escultor [*bildhauer*]” (Hollihn, 1939, p. 9), a partir do aproveitamento do aprendizado técnico inicial na sua formação acadêmica posterior em instituições alemãs, a qual responde, para além de paradigmas formais, por um saber constituído, uma cultura geral exigida

dos artistas no exercício de seu ofício. O estudo da literatura, da história antiga e moderna, até mesmo da filosofia, constituíam o alicerce de uma arte erudita, uma arte do conteúdo. As referências constantes em seu trabalho à antiguidade, a temas mitológicos ou a intrincadas narrativas literárias, demonstram a vinculação do artista à essa tradição. Sem prejuízo, no entanto, de sua independência criativa, à luz das conquistas alcançadas por diversos movimentos estéticos emancipadores do início do século XX, tais como o Cubismo, o Surrealismo, o Expressionismo, sem esquecer sua passagem, na década de 1930, pelo curso artístico coordenado por Romans Suta, principal nome do modernismo letão, etapa decisiva para sua posterior inserção nos círculos modernistas internacionais.

Em sua evolução, Tao Sigulda permanentemente transitou entre variadas linguagens e orientou sua produção a partir de conceitos heterodoxos, afirmando inclusive: “Um artista tem que ser cósmico” (Merlin, 1975). A prática da experimentação sem receios, representativa de uma obra de múltiplas inflexões, é desse modo um aspecto definidor da poética siguldiana, cuja “caligrafia” muda constantemente para o artista “poder crescer” (Merlin, 1975), conforme suas próprias palavras, redundando em “uma arte que une o passado ao futuro, numa ininterrupta respiração ‘michelangesca’, não se amoldando contudo a nenhuma tendência específica, sendo somente modern[a]” (Bhagavad, 1991, p. 48).

Natureza Morta (1991)

Natureza morta (1991)²⁹ (Fig. 1) é uma das obras que mais eloquentemente ilustram a alquimia criativa de Tao Sigulda, baseada na transmutação de referências visuais, em cujo âmbito a imagem é mobilizada criticamente acerca de si própria: a imagem como discurso sobre a imagem. O quadro em questão pode ser assumido, à luz dessa dinâmica, como *transposição* de uma emblemática pintura de Salvador Dalí, intitulada em francês *Nature Morte Vivante* (1956)³⁰ (Fig. 2), que vem a ser também,

29 Azevedo (2004, p. 17), assinala a forma titular “Natureza Morta após Bomba Atômica”. Deve-se registrar, no entanto, que a forma “Natureza morta” é a única que consta em materiais de divulgação do Centro Cultural disponíveis para consulta, a exemplo do cartaz da “XXXVII Exposição de Artes – Retrospectiva Tao Sigulda” (Centro Cultural Tao Sigulda, dez. 2003-mar. 2004), os quais constituem as fontes documentais em que nos baseamos para referenciar os títulos – presumidos como autorais – das obras. A autenticidade dessa forma titular, ademais, é corroborada pelo registro de Narcizo Martins (1992, p. 93), em cuja publicação acompanha a reprodução do quadro.

30 O próprio artista apresentou a versão em inglês do título, no catálogo da primeira exposição do quadro, ocorrida em Nova York, como “Fast-moving Still life”, sendo sintomaticamente o único título traduzido dentre as obras exibidas, embora, de acordo com Albert Reynolds Morse (1957, n. p.), “[o] significado do título em francês [seja] mais expressivo das intenções do artista do que a tradução para o inglês [...]”. Cf. *Salvador Dalí, Carstairs Gallery, New York, December 4th 1956-January 5th 1957*, nº 1. Catálogo de exposição.

segundo Albert Reynolds Morse (1974), a reformulação, à luz dos conceitos físico-matemáticos que caracterizam a fase madura da produção do artista surrealista, de um trabalho do holandês Floris van Schooten pintado em 1617.

O termo transposição, nesse domínio, designa um dos tipos de operações hipertextuais definidos pelo teórico francês Gérard Genette em *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982). Entendendo por hipertextualidade “toda relação que une um texto B (*hipertexto*) a um texto anterior A (*hipotexto*) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (Genette, 2010, p. 18, grifado no original), o estudioso identifica dois tipos de relações de derivação (transformação e imitação) e três tipos de regime (lúdico, satírico e sério), os quais enfeixam as seguintes práticas: paródia, travestimento, transposição, pastiche, charge e forjação (Genette, 2010, p. 42). A transposição, como operação transformativa séria, caracteriza-se pela “amplitude textual e ambição estética e/ou ideológica [que] chegam a mascarar ou apagar seu caráter hipertextual” e cuja “produtividade está ligada, ela própria, à diversidade dos procedimentos transformacionais com que ela opera” (Genette, 2010, p. 63). Nesse sentido, o autor ainda distingue duas vertentes da prática:

[...] as transposições em princípio (e em intenção) puramente *formais*, que só atingem o sentido por acidente ou por uma consequência perversa e não buscada [...], e as transposições abertas e deliberadamente *temáticas*, nas quais a transformação do sentido, manifestada e até oficialmente, faz parte do propósito [...]. (Genette, 2010, p. 64, grifado no original)

No penúltimo capítulo de seu livro, o autor recorda que as práticas de derivação (transformação e imitação) não são exclusividade da literatura, mas antes comuns a todas as artes, e ensaia uma abordagem das “práticas artísticas de segunda-mão, ou *hiperartísticas*” (Genette, 2010, p. 126, grifado no original),³¹ aí incluída a pintura, porém advertindo sobre a imprudência de “baixar *a priori* [sobre as mesmas] as categorias próprias da hipertextualidade literária” (Genette, 2010, p. 135), vez que “o gesto de transformação em si mesmo *a priori* não está ligado, aqui ou na literatura, a nenhum regime em particular” (Genette, 2010, p. 128). Paralelamente, o reconhecimento da hipertextualidade, ou, no presente caso,

31 O autor adota, a título de distinção conceitual, a terminologia hiperartísticas relativamente às práticas de arte em segundo grau, pois “não acredit[a] que possamos legitimamente estender a noção de texto, e por conseguinte a noção de hipertexto, a todas as artes” (Genette, 2010, p. 126).

das práticas hiperartísticas, envolve amiúde competências subjetivas do leitor/observador, isto é, a capacidade de identificar os traços ou indícios que remetem ao caráter hipertextual/hiperartístico do “objeto transformado”, pois “[q]uanto menos a hipertextualidade de uma obra é maciça e declarada, mais sua análise depende de um julgamento constitutivo, e até mesmo de uma decisão interpretativa [...]” (Genette, 2010, p. 24).

Assumindo as práticas hiperartísticas, analogamente ao que propõe Analice Dutra Pillar (1999, p. 18) ao caracterizar o conceito de releitura, como “transformação, interpretação, criação com base num referencial, num texto visual que pode estar explícito ou implícito na obra final”, o reconhecimento de *Natureza morta* como transposição (transposição temática, mais precisamente, porque opera uma transformação do sentido) de *Nature Morte Vivante* passa por essa dupla dimensão, do julgamento constitutivo e da decisão interpretativa. A imagem dos objetos dispersos após a explosão atômica, no quadro de Tao, pode ser considerada evocativa da imagem dos objetos suspensos no espaço-tempo quântico no quadro de Dalí, tendo em vista a especificidade da representação inaugurada pelo espanhol, o contexto no qual se insere e a problemática que suscita.



Figura 1: Tao Sigulda, *Natureza morta*, 1991. Óleo sobre tela, 90 x 70 cm, Centro Cultural Tao e Tama Sigulda, Jarinu-SP.
Fonte: Márcio Masulino Alves



Figura 2: Salvador Dalí, *Nature Morte Vivante*, 1956. Óleo sobre tela, 125 x 160 cm, The Dali Museum, St. Petersburg (Flórida).
Fonte: Fundació Gala-Salvador Dalí

O colecionador norte-americano Albert Reynolds Morse (1974, p. 189), que testemunhou, em companhia da esposa, Eleanor Reese Morse, a gênese do quadro de Dalí, assinala que o “plano básico ou *mise en page* de *Nature Morte Vivante* relaciona-se diretamente com a divisão tripartite do retângulo harmônico proposto por Matila Ghyka”, matemático romeno autor de um tratado sobre as inter-relações geométricas entre natureza e arte e suas implicações, intitulado *The Geometry of Art and Life* (1946), significativo aspecto formal que remete a uma nova concepção artística matematicamente orientada e sinaliza sobretudo uma guinada na trajetória do pintor, iniciada anos antes, sob o influxo de um evento histórico decisivo, conforme registrado em *As Confissões inconfessáveis de Salvador Dalí* (1973):

A explosão atômica do dia 6 de agosto de 1945 me abalou como um terremoto. Daquele dia em diante, o átomo passou a ser o meu tema preferido de reflexão. Muitas paisagens pintadas durante esse período exprimem o grande medo que eu senti quando soube dessa explosão. Aplicava meu método paranoico-crítico na exploração deste mundo. Desejo ver e compreender a força e as leis ocultas das coisas, para poder dominá-las, evidentemente. Para penetrar no coração da realidade, tenho a intuição genial, de que disponho de uma arma extraordinária: o misticismo, isto é, a intuição profunda daquilo que é, a comunicação imediata com o todo, a visão absoluta pela graça da verdade, pela graça divina. (Dalí, 1976, p. 213)

É precisamente nesse contexto que emerge o chamado Misticismo Nuclear, o qual expressa o impacto provocado no artista pela explosão da bomba atômica

e consubstancia sua crença de que as teorias da física em desenvolvimento, ao revelar “as leis ocultas das coisas”, propiciariam também a revelação dos mistérios do sagrado, como disposto em seu *Manifeste Mystique* (1951) e em outros escritos, conferências e entrevistas, nos quais Dalí detalhou as possibilidades artísticas abertas pela “Era Atômica”. A produção dessa fase testemunha seu interesse conjugado pelo classicismo, pelo misticismo e pela religião, tanto quanto pelo progresso científico simbolizado pela tecnologia nuclear, como fica caracterizado no “Anti-Matter Manifesto” lançado em 1958:

No período surrealista, eu quis criar a iconografia do mundo interior – o mundo do maravilhoso, de meu pai Freud. Consegui fazê-lo.

Hoje, o mundo exterior – aquele da física – transcendeu o da psicologia. Meu pai hoje é o Dr. Heisenberg.

É com mésons pi e com os mais gelatinosos e indeterminados neutrinos que eu quero pintar a beleza dos anjos e da realidade. Dentro em breve conseguirei fazê-lo.

Minha ambição, ainda e sempre, é integrar a experiência da arte moderna com a grande tradição clássica. [...] (Dalí, 1958, n. p.)

Um primeiro conjunto de seis pinturas concebidas sob essa égide foi exposto em 1952-1953.³² *Nature Morte Vivante* é o primeiro trabalho desvinculado do caráter místico-religioso que caracteriza a série, já que mesmo outra natureza-morta produzida nesse âmbito, se não pela própria figuração, mas sobretudo pelo título sugestivo, não escapava àquele campo semântico: *Nature Morte Évangélique* (1952). Aqui, ao contrário, descortina-se uma abordagem predominantemente formal, com implicações artísticas e filosóficas, conforme observa Albert Reynolds Morse:

As implicações artísticas da separação galáctica reputada por espaçar os componentes do átomo intrigaram Salvador Dalí desde o anúncio da bomba atômica e a popularização das várias noções de estruturas internas da matéria. Sua visualização dessa separação de objetos caracteriza indelevelmente *Nature Morte Vivante* como uma pintura do nosso próprio tempo, onde nossas maiores descobertas tem sido quase todas inteiramente em um nível imaginário. [...]

32 As obras que figuram no catálogo da exposição são as seguintes: *Assumpta Corpuscularia Lapislazulina*, *Nature Morte Évangélique*, *Croix Nucléaire*, *Gala Placida*, *L'Ange de Port Lligat*, *Persistance de la Mémoire Corpusculaire*. Cf. *Salvador Dalí*, Carstairs Gallery, New York, December 1952-January 1953. Catálogo de exposição.

As implicações filosóficas de mostrar tudo em suspensão, no entanto, permanecem em nítido contraste com os problemas técnicos envolvidos em pintá-lo dessa maneira incomum. Tão novo conceito de rearranjo espacial artístico de objetos familiares para simbolizar as descobertas atômicas de hoje obviamente não poderia decorrer de uma era anterior, nem ter sido ainda percebido por outros contemporâneos menos inventivos. (Morse, 1957, n. p.)

A ilustração vetorial do movimento individual dos objetos que flutuam e rodopiam no espaço e de sua transição “corpuscular”, inspirada pelo átomo, em permanente movimento, pressupõe nesse âmbito uma reflexão crítica sobre a pintura de natureza-morta relativamente à tradição ocidental. Segundo Robert Harvard,

[...] como o trocadilho no título sugere, a energia cinética de objetos inanimados – de acordo com a física quântica – é promulgada diante dos nossos olhos. [...] A toalha de mesa branca com suas dobras perfeitamente impressas – a qual também recorda van der Hamen e Espinosa –, a meteórica couve-flor à direita, a água similarmente espiralada e a garrafa de vidro lapidado à esquerda, são todos feitos com um meticuloso cuidado ao detalhe que Dalí admirava nos mestres holandeses, enquanto a faca sobressalente e a folha de sicômoro recordam Sánchez Cotán e Melendez. Além disso, notamos as contáveis ondas, seu enfático alinhamento geométrico com o ponto de fuga do horizonte, o emblema científico sobre a toalha de mesa à direita, a intrusiva linha laranja ou código que corre paralelo com a mesa, e os elementos subatômicos em azul e amarelo no canto inferior esquerdo, todos os quais combinam-se para sugerir um vínculo entre o dinamismo da arte e a explosiva fragmentação da física pós-Hiroshima. Finalmente, a mão segurando um chifre de rinoceronte à esquerda tacitamente nos remete de volta ao tema da sexualidade, ao qual se relaciona metaforicamente via o paralelo explosão/ejaculação. (Harvard, 2007, p. 130-131)

A representação do movimento congelado em um instante é tributária de pesquisas artísticas do começo do século XX, baseadas em métodos técnico-científicos, como é o caso da cronofotografia, termo cunhado pelo físico francês Étienne-Jules Marey na década de 1880 para designar o registro fotográfico das

sucessivas etapas do movimento, cuja prática seria mais amplamente difundida pelo inglês Eadweard Muybridge. Nesse âmbito, além da captação de imagens de humanos e animais em locomoção, já constavam experiências com objetos inanimados sendo arremessados ou precipitando-se. Na Itália, esse procedimento, ademais, artisticamente transformado por Anton Giulio Bragaglia, inspiraria e embasaria formalmente a produção de pintores interessados na representação do movimento, tais como Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini, signatários do “Manifesto tecnico” da pintura futurista, lançado a 11 de abril de 1910, o qual preconizava precisamente: “[...] Pela persistência da imagem na retina, as coisas em movimento multiplicam-se, deformam-se, subseguindo-se como vibrações, no espaço que percorrem” (Boccioni et al., 1910, n. p.).

Relativamente ao gênero pictórico, a representação proposta por Dalí, de acordo com a observação de Albert Reynolds Morse (1957, n. p.), inaugura um novo capítulo na história da arte ocidental, como “um contrapeso moderno às centenas de milhares de *Natures Mortes* de mestres pintores de eras anteriores e seu estático, quase cansativo, realismo”. Aspecto esse problematizado desde o título do quadro, em cujo âmbito a própria nomenclatura tradicional do gênero é engenhosamente desconstruída a partir do agenciamento de termos semanticamente opostos (“morte” vs. “vivante”).³³ Afinal, como recorda Omar Calabrese:

As primeiras denominações “oficiais” da natureza-morta (isto é, aquelas que, em determinado tempo, sancionaram a sua assunção como estereótipo e estabeleceram a sua constituição em “gênero”) não falavam nada de “natureza” nem de “morta”. De fato, por meados do séc. XVII, predominavam os termos como o flamengo “vie coyē”, o alemão “stillstehende Sache” ou o italiano “oggetti di ferma”, substituídos durante o mesmo período e nas mesmas línguas anglo-saxônicas por outros que se tornariam definitivos, como o holandês “still-leven”, o alemão “Still-leben” e o inglês “still-life”. [...] (Calabrese, 2015, p. 20)

³³ É oportuna, nesse contexto, a recordação do derradeiro trabalho da artista espanhola Remedios Varo, o qual, tanto pela iconografia quanto pela titulação, em eco ao quadro de Salvador Dalí, remete à presente discussão. Trata-se de *Naturaleza Muerta Resucitando* (1963), que representa, no interior de um claustro gótico, uma mesa posta rodopiando no ar em sentido anti-horário, secundada por pratos em suspenso e frutas cujo movimento em torno da chama de uma vela em um castiçal imita a órbita de planetas de um sistema solar. Como evidente reinterpretação de *Nature Morte Vivante*, a pintura em questão opera uma idêntica desconstrução do gênero pictórico, no âmbito da representação, pela introdução do movimento na composição, e pelo título que opõe “morte” vs. “ressureição” acerca de objetos inanimados.

O termo “natureza-morta”, em português, “naturaleza muerta”, em espanhol, ou “natura morta”, em italiano, provém do francês “nature morte”, “nome extraído de uma réplica metafórica de André Félibien ao descrever este gênero com um juízo implicitamente negativo, nos finais do séc. XVII” (Calabrese, 2015, p. 20), registra ainda o autor, e falseia o sentido original desse tipo de representação, posto que “não se trata de ‘objetos imóveis’, mas antes de ‘coisas que ficaram paradas num instante’ [...] ou ‘vida parada num instante’” (Calabrese, 2015, p. 21). Nessa acepção, ao contrário,

[...] não estaremos perante objetos imóveis ou estáticos, se essas coisas puderem ser substituídas pelo termo “vida” que, em si mesma, é movimento. *Imóvel é, antes, o instante*, ou o que é o mesmo, o tempo da representação da pintura. Curioso paradoxo: a pintura é, por definição, não-isomorfa nas cenas que nela se veem, pelo menos enquanto decorrem num tempo e graças a um movimento; mas a pintura não se “desenvolve”, pelo contrário, é obrigada a parar o tempo e o movimento, depois de os segmentar e tornar descontínuos. Isto justifica que a pintura manifeste a sua mobilidade, precisamente no ato da segmentação, já que pode atribuir durações muito diferentes aos “instantes escolhidos” como medida do tempo da ação. A natureza-morta – no sentido de “Still-leben” – reflete exatamente este paradoxo. Ao selecionar um instante como se fosse um sempre anula a temporalidade, transformando-a em zero. [...] (Calabrese, 2015, p. 21, grifado no original)

O semiólogo considera, então, que uma tal *démarche*, visando a um significado de ordem moral, vem instaurar uma dinâmica própria nesse gênero pictórico:

E, assim, chegamos ao ponto principal: para produzir uma ideia de *tempo zero*, de *instante duradouro* é necessária uma operação teórica que consiste em mudar a chamada ordem da representação (o seu espaço nas diferentes acepções: espaço de profundidade, espaço de superfície e espaço do observador). Ora, uma operação teórica deste tipo serve para representar um significado fundamental: a passagem inexorável do tempo e a vacuidade dos prazeres mundanos, pelo menos segundo a observação de Gombrich, para quem cada natureza-morta é uma *vanitas* em potência, pois cada objeto material contém em si mesmo a imagem

da sua própria consumpção. Mas isto constitui um novo paradoxo: para representar o passar do tempo (tempo representado) é preciso bloquear o tempo da representação. Por outro lado, dada a equivalência de tempo e movimento na pintura, para representar este último (movimento representado) ter-se-á de bloquear o movimento da representação. Se observarmos bem, veremos que se trata de uma nova interpretação de um preceito de Alberti a propósito da especificidade da pintura pela sua relação com a ideia aristotélica do movimento dos corpos.

Alberti afirmava: [...] “Os corpos movem-se de muitas formas, crescendo, diminuindo, adoecendo, curando-se e mudando de um lugar para o outro. Mas nós, os pintores, que queremos representar o movimento do espírito com o movimento dos membros, representamos aquele movimento mudando apenas o lugar”. Bloqueia-se o movimento de um lugar para outro, chegando, assim, a representar o movimento do “crescendo, decrescendo, infermandosi, guarendo...”. Até mesmo o fim absoluto do movimento, a morte. Do ponto de vista das cenas representadas, esta concepção de pintura nova tem algumas implicações notáveis na escolha dos temas. Na verdade, a eliminação dos movimentos de lugar produz uma deslocação do interesse: o tema do quadro já não é a ação (e, portanto, a narração, a “história”), mas a inação. E o interesse desloca-se das razões derivadas de estruturas semiótico-narrativas para a composição (categorias topológicas puras) e para a cor (categorias cromáticas puras). Dever-se-ia dizer que quase se evitou o aspecto narrativo: o quadro representa diretamente uma semântica fundamental. Em última análise, poderíamos afirmar que a natureza-morta anuncia a arte abstrata. (Calabrese, 2015, p. 21-23, grifado no original)

Em sua reinterpretação da natureza-morta enquanto gênero, Salvador Dalí procede a uma operação teórica inversa e nesse âmbito transpõe para a imagem a problemática quântica do espaço-tempo. Uma vez que não se trata, etimologicamente, de “objetos imóveis ou estáticos, se essas coisas puderem ser substituídas pelo termo ‘vida’ que, em si mesma, é movimento” (Calabrese, 2015, p. 21), porquanto a imobilidade jaz no instante, no tempo da representação da pintura, o artista restaura o movimento no plano da expressão, o que implica um aspecto narrativo no plano do conteúdo da imagem, precisamente a “história” estruturalmente ausente no gênero. Uma vez que a “ideia de *tempo zero*”, a partir da

complexa operação teórica de bloqueio do tempo da representação e bloqueio do movimento da representação, “serve para representar um significado fundamental” que vem a ser “a passagem inexorável do tempo e a vacuidade dos prazeres mundanos” (Calabrese, 2015, p. 22), ou seja, a sugestão da consumpção absoluta da matéria (a morte), quais seriam as implicações semânticas da restauração desses mesmos aspectos na composição?

Esse teor moralizante implícito, conforme sinaliza o semiólogo, remeteria ao conceito de *vanitas*, termo latino que significa literalmente “vaidade”, possuindo, por extensão, a acepção de “fatuidade” ou “vacuidade”, o qual designa um subgênero simbólico de natureza-morta muito difundido na Europa Setentrional, particularmente nos Países Baixos, a partir do século XVII. Advertindo para a transitoriedade da vida e a banalidade dos prazeres e glórias terrenos, o motivo da *vanitas* implicava originariamente uma iconografia contundente, destacando-se a presença de caveiras e ossos a recordar a mortalidade humana (*memento mori* ou recordação da morte), em cujo contexto eram ressignificados os atributos tradicionais da pintura de natureza-morta, propriamente dita. Nesse tipo de representação, flores e frutas aludem, por exemplo, à efemeridade da vida, enquanto relógios e ampulhetas remetem à passagem inexorável do tempo, e instrumentos musicais à fugacidade dos prazeres, etc. O historiador Ernst Gombrich (1999, p. 105), citado por Calabrese, avança contudo uma interpretação que assume em termos estruturais, propriamente ditos, o potencial de *vanitas* da natureza-morta como gênero, independentemente desses “álisis emblemáticos”, conforme os designa, significados pelos elementos simbólicos inseridos nas composições, considerando a própria concepção representacional:

[...] É que toda natureza-morta pintada tem por assim dizer “embutido” o motivo da *vanitas*, para aqueles que quiserem procurá-lo. Os prazeres que ele estimula não são reais, são mera ilusão. Tente pegar o fruto saboroso ou o copázio tentador e você se chocará contra um painel duro e frio. Quanto mais engenhosa é a ilusão, mais convincente, de certo modo, é esse sermão sobre a aparência e a realidade. Toda natureza-morta pintada é *ipso facto* também uma *vanitas*. (Gombrich, 1999, p. 105)

A partir da inserção do movimento na representação, conforme o enfoque original presente na fonte iconográfica (hipotexto), na transposição siguldiana

o aspecto narrativo é privilegiado – o que parece estar diretamente relacionado, em ambos os casos, com a espacialização da composição, nomeadamente a representação da paisagem de céu e mar, que serve de cenário para a ação descrita. A natureza-morta, nesse âmbito, novamente propicia uma reflexão sobre o espaço-tempo, embora, ao contrário do que se observa na tela do artista espanhol, não se apresente como tese, isto é, não seja a demonstração pictórica de um sistema. Tao Sigulda confere uma nova interpretação aos elementos tradicionalmente associados a esse gênero pictórico, deslocando-os em um contexto que remete à própria condição humana. Esta poética acrobacia de objetos familiares em suspenso no espaço e no tempo – mesa, cadeiras, bandeja, vaso, flores, frutas, pães, taças, louças, talheres, garrafas, livro, jornal – é uma perfeita metáfora da “vacuidade dos prazeres mundanos” e tanto mais pungente por resultar de uma catástrofe da magnitude de uma explosão nuclear. O sentido profundo dessa imagem, carregada de amarga ironia, aponta não apenas para a inexorável consumpção da matéria e a inevitabilidade da morte, mas sobretudo para a insensatez humana – “juntamente com os objetos foi pelos ares um jornal que falava da ‘Paz’” (Azevedo, 2004, p. 17).

“Era Atômica”

A deflagração da bomba atômica sobre Hiroshima e Nagasaki se fez acompanhar pela imediata instauração de discursos sobre o novo armamento nos mais diversos campos do conhecimento e da cultura. Nesse último território, em particular, o “espetáculo atômico” (Lippit, 2005, p. 81) se disseminou massivamente pelas mídias visuais, isto é, através de fotografias e filmagens, que imortalizaram a coluna de fumaça em forma de cogumelo, tornando-a um dos ícones mais poderosos do século XX. Nas artes plásticas, a novidade em torno da tecnologia nuclear e o surgimento de um inédito signo visual despertaram interesse estético tanto quanto inquietação moral. No primeiro caso, impôs-se a questão da representação, propriamente dita, como um divisor de águas no fazer artístico. Já no segundo, impôs-se a questão das implicações de uma força com tamanho poder destrutivo relativamente ao futuro da humanidade. Contexto esse no qual emergiu uma tradição iconográfica influente, pop e engajada, permeando múltiplas vertentes estéticas até a atualidade.

A exposição “L’Âge Atomique: Les artistes à l’épreuve de l’histoire”, realizada entre 2024-2025, no Musée d’Art Moderne de Paris, reuniu dezenas de obras de arte, produzidas ao longo de quase oito décadas, as quais plasmam essa

“visualidade radical desencadeada pela bomba atômica” (Lippit, 2005, p. 81). Trata-se de um registro histórico sem precedentes do impacto provocado pela deflagração nuclear na produção de artistas de diferentes nacionalidades, gerações e tendências, revelando a permanência de um “evento visual” (Lippit, 2005, p. 82) cujas implicações morais são onipresentes. Assim, desde Hiroshima e Nagasaki, o espectro nuclear continua a pairar sobre a humanidade, seja no contexto da Guerra Fria, quando atinge o paroxismo, seja mais recentemente, quando conflitos na Europa (Guerra Russo-Ucraniana) e no Oriente Médio (hostilidades entre Israel e Irã) reacendem o temor do uso de tais armas de destruição em massa.

Dentre as obras que figuraram na exposição parisiense, chama a atenção, pela proximidade em termos iconográficos com o quadro de Tao Sigulda, uma pintura do alemão Hans Grundig intitulada *Ächtet die Atombombe!* (1954)³⁴ (Fig. 3). O artista, militante do Partido Comunista Alemão desde os anos 1920, tendo vivenciado a perseguição política sob o regime nazista, diversas vezes detido e eventualmente enviado ao campo de concentração de Sachsenhausen, em sua produção subsequente, de forte apelo político-social, fez a denúncia da violência e a defesa intransigente do pacifismo. Em *Ächtet die Atombombe!*, explora a representação visual do “espetáculo atômico” de modo a transmitir uma mensagem inequívoca sobre a irracionalidade da guerra. A imagem consiste, em primeiro plano, em uma natureza-morta composta por uma mesa sobre a qual jazem dois vasos de flores, um livro aberto, um maço de papéis e um par de luvas; e em segundo plano, em uma paisagem representando uma cidade devorada por um vórtice flamejante.



Figura 3: Hans Grundig, *Ächtet die Atombombe!*, 1954. Óleo e têmpera sobre tela fixada sobre madeira, 92 x 75 cm, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlim.

Fonte: Reprodução na ficha catalográfica da obra

³⁴ Cf. *Deutsche Akademie der Künste – Frühjars-Ausstellung*, Berlin (Ost.), 21/05-30/06/1955, n° 23. Catálogo de exposição.

Um elaborado jogo metapictórico e textual se realiza nesse âmbito, conforme atesta a presença das ilustrações no livro aberto e da inscrição em destaque em uma folha do maço de papéis. Uma das ilustrações remete à *Madonna Litta* (c. 1490-1491), atribuída a Leonardo Da Vinci; enquanto a inscrição remete a “Offener Brief an die deutschen Künstler und Schriftsteller” (1951), de Bertolt Brecht: “Das große Karthago führte drei Kriege/ Es war noch mächtig nach dem ersten,/ noch bewohnbar nach dem zweiten,/ es war nicht mehr aufzufinden/ nach dem dritten.”³⁵ Trata-se, mais precisamente, da célebre sentença final da “carta aberta” escrita por Brecht, no contexto de remilitarização da República Federal da Alemanha, publicada em jornais e distribuída como panfleto, a título de advertência para uma terceira guerra mundial, que seria fatal ao país então dividido, à qual o artista acrescentou o próprio alerta para a ameaça nuclear: “Ächtet/ die Atombombe!”.

O efeito da imagem concebida por Grundig é tanto mais intenso e dramático, na medida em que contrapõe ao poder aniquilador da bomba atômica a impassibilidade de uma natureza-morta, cujos signos são os derradeiros vestígios da cultura, isto é, da humanidade. O que é latente também no quadro de Dalí, conforme salienta Albert Reynolds Morse (1958, p. 78): “A obra é projetada [...] para simbolizar a angustiante incerteza de uma era em que a ameaça da destruição atômica de nossa cultura parece pairar tão perto quanto a próxima manchete”.

À luz da experiência da Segunda Guerra Mundial vivenciada por Tao Sigulda como cinegrafista em diferentes frentes de batalha, quando esteve na “excepcional” posição de testemunha ocular do horror e da barbárie, a imagem ganha um significado mais profundo, sobressaindo a ideia fulcral de um devir sombrio provocado pela ação autodestrutiva da humanidade.³⁶ Nesse sentido, as palavras de Albert Reynolds Morse mais uma vez são precisas ao descrever o sentimento que inspirou semelhante representação, os objetos em suspenso no

35 A transcrição da inscrição consta na ficha catalográfica da obra, disponibilizada para consulta por Emily Joyce Evans (Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin), porém esta apresenta algumas inconsistências relativamente ao texto de Bertolt Brecht, a exemplo da grafia (“Carthago” no original e “Karthago” na transcrição) e da forma vocabular (“auffindbar” no original por “aufzufinden” na transcrição). Como não tivemos acesso a uma imagem em alta resolução da obra, não sabemos dizer se tais inconsistências resultam de um lapso do próprio artista ao reproduzir o texto de Brecht ou então à imperícia do responsável pela transcrição da inscrição. Apresentamos a seguir uma tradução livre do texto original de Brecht (1951, n. p.): “A grande Cartago travou três guerras. Ainda era poderosa depois da primeira, ainda habitável depois da segunda. Não era mais localizável depois da terceira”.

36 Significativamente, Tao Sigulda encerrou sua trajetória artística participando, em 2003, da exposição “Arte Sem Fronteiras”, a qual reuniu artistas estrangeiros radicados no Brasil e cuja proposta centrava-se no “repúdio à guerra” e na ideia de que “a arte ultrapassa as fronteiras [nacionais]”, elevando-se como fator de união entre os povos. Cf. “Arte Sem Fronteiras”, Canvas Bar & Grill, Hilton – São Paulo Morumbi, curadoria de Sandra Setti, 06 de maio a 06 de junho de 2003. Portfólio impresso e panfleto da exposição cedidos para consulta pela curadora responsável.

espaço-tempo expressando metaforicamente

[...] a tantálica incerteza de nossos tempos, onde o oblívio proveniente da bomba H nunca foi tão próximo, tampouco a possibilidade de perfeita felicidade humana. O mundo nunca conheceu tal período de suspense. Na nova natureza-morta, portanto, tudo pende na balança. [...] todos aguardam para ver qual caminho a arte – e a vida – tomarão. (Morse, 1957, n. p.)

Consoante a essa incerteza sobre o futuro da humanidade, e consequentemente da arte, suscitada pela “Era Atômica”, *A última beleza* (1998) (Fig. 4) é outra obra que emerge na produção de Tao sob o mesmo vetor temático e sob os mesmos processos formais que caracterizam *Natureza morta*, parecendo inclusive problematizar uma asserção do “Manifeste de la Peinture Nucléaire”,³⁷ lançado a 1º de fevereiro de 1952 pelos artistas italianos Enrico Baj e Sergio Dangelo:

As formas se desintegram: as novas formas do homem são aquelas do universo atômico. As forças são as cargas eletrônicas.

A beleza ideal não pertence mais a uma casta de heróis estúpidos; nem ao robô. Mas coincide com a representação do homem nuclear e de seu espaço. (Baj, Dangelo, 1952, n. p.)

No quadro em questão, o cenário parece representar o interior de uma usina, repleto de tubulações, válvulas e turbinas, em cujo centro aflora uma abertura cósmica. A figura feminina seminua é ladeada por dois pares de figuras: à esquerda, dois robôs humanoides; à direita, um casal cujos corpos encontram-se fragmentados ao modo cubista. Estruturalmente, a dinâmica referencial instaurada a partir da imagem, pela presença das efígies de Salvador Dalí e Pablo Picasso, implica em um nível mais profundo de leitura remissões intertextuais através de elementos da composição diretamente extraídos de quadros desses artistas, nomeadamente *Persistência da Memória* (1931) e *Guernica* (1937). Do primeiro, provêm os célebres “relógios moles”, representados em último plano, à direita; do

37 O Movimento Arte Nucleare foi fundado em Milão, em 1951, por Enrico Baj e Sergio Dangelo e contou com outros membros de destaque até c. 1959, sendo um dos principais movimentos estéticos deflagrados pelo advento da tecnologia nuclear, o qual caracterizou-se formalmente pela recusa da abstração e pela experimentação técnica enquanto pesquisa expressiva sobre a matéria pictórica. A aproximação aqui avançada é de ordem contextual e sugere apenas uma conexão com problemas estéticos suscitados pelo advento da tecnologia nuclear, aos quais Tao Sigulda esteve atento, talvez mesmo pela interlocução com Friedensreich Hundertwasser, um dos signatários do manifesto “Contro lo Stile”, lançado em setembro de 1957, o qual marca a fase final do movimento.

segundo, a figura que alça os braços aos pés da mulher seminua, à esquerda. Além disso, é também de inspiração picassiana a cabeça de mulher localizada à direita do centro da composição, cujos traços remetem aos retratos *Jacqueline com flores* e *Sylvette*, ambos de 1954, os quais eternizam as musas tardias do mestre cubista, Jacqueline Roque e Sylvette David.



Figura 4: Tao Sigulda, *A última beleza*, 1998. Acrílico sobre tela, 110 x 160 cm, Centro Cultural Tao e Tama Sigulda, Jarinu-SP.
Fonte: Márcio Masulino Alves

Em um contexto tecnológico avançado, a mulher parece ter sido forjada a partir de uma matéria desconhecida, qual nova Pandora recém-saída das fornalhas de Hefesto, como uma imagem de resgate do Ser perdido, novamente entronizado no centro prodigioso da criação. Por outro lado, como se trata da derradeira expressão da beleza ideal em uma imaginária realidade futura, conforme o título esclarece, também é admissível interpretar a imagem como uma releitura do nascimento de Vênus, segundo a iconografia consagrada por Botticelli em painel de c. 1485. O fato de o personagem elevar-se sobre livros sobrepostos simbolizaria o legado da humanidade: o saber constituído através dos séculos. Sob esse prisma, a imagem fixa uma original “Visão da Era Atômica”,³⁸ para citar o título de outra obra de Dalí sobre essa temática, compondo com *Natureza morta* um duplo registro sobre a condição humana e a arte “à prova da história”.

Considerações finais

Através do estudo de caso proposto e sem pretender esgotar os múltiplos significados que a obra contemplada contém, procurou-se explorar a constituição

³⁸ Trata-se de *Vision de l'Âge Atomique* (1948), aquarela, pena e tinta sobre papel, coleção particular.

de uma poética siguldiana instaurada a partir da reinterpretação criativa do imaginário artístico do século XX e do diálogo com a produção visual de seus contemporâneos.³⁹ Trata-se de uma complexa dinâmica abrangendo forma e conteúdo, segundo a qual o artista, enquanto “alquimista”, como apropriadamente o definiu Josmar Fevereiro, em cujas mãos “a matéria sofre mutações cósmicas [e] se sublima esteticamente” (apud Matteucci, 1980), opera a transmutação de elementos heterogêneos para obter uma entidade inteiramente nova, porém imbuída das propriedades físicas e simbólicas de seus componentes originários. No sentido próprio de uma das “modalidades [...] do trabalho intertextual tal como era concebido nos séculos XVI e XVII”, conforme recorda Victor Stoichita (2019, p. 195-196), segundo a metáfora da abelha, utilizada por Montaigne (*Les Essais*, I, XXV): “As abelhas saqueiam as flores aqui e acolá, mas depois fazem o mel, que é todo seu; [...] assim, as peças tomadas de empréstimo a outros, ele [o escritor ou o artista] transforma-as e mistura-as de modo a criarem uma obra inteiramente própria”. Sob essa perspectiva, “[o] ‘mel poético’ (*poetica mela*) produzido pelo artista-abelha é [...] o resultado da assimilação e da transformação. Pressupõe um trabalho de citação de tipo ‘alquímico’” (Stoichita, 2019, p. 196). A produção de Tao Sigulda se define, nesse sentido, como local privilegiado de práticas artísticas em segundo grau ou hiperartísticas, conforme a caracterização teórica proposta por Gérard Genette, porque justamente concebida segundo processos elaborados de transformação que expandem os significados para novas fronteiras, propiciando uma experiência, em si mesma, transformadora do olhar.

Agradecimentos

Registramos nossos agradecimentos a Tuko Slobodian, curador do Centro Cultural Tao e Tama Sigulda, por ter-nos franqueado o acesso ao acervo artístico e documental da instituição durante a pesquisa para a elaboração deste artigo, e a Márcio Masulino Alves pelo registro fotográfico das obras aqui reproduzidas. Agradecemos ainda pela generosa colaboração e contribuição: Prof.^a Dr.^a Margareth Brandini Park, pesquisadora da memória e arte-educadora (Unicamp); Dra. Julia Müller (Stiftung Fritz von Graevenitz Museum und Archiv, Stuttgart); Celso de Paula, editor e marchand; Sandra Setti, curadora; Angelika Fellmer e Dr. Thomas Weber, curadora e pesquisador; Dra. Baiba Vanaga (Museu Nacional de

³⁹ O reconhecimento dessa dinâmica é imprescindível à compreensão em profundidade da poética siguldiana, pois do contrário corre-se o risco de leituras superficiais, como a proferida pelo crítico Jacob Klintonitz (1975): “O seu trabalho [...] é tão pleno de influências, a presença de outros artistas é tão ampla e presente que, apesar de não sermos fanáticos pela ideia de individualidade, não conseguimos identificar o próprio Tao Sigulda”.

Arte da Letônia, Riga); Dra. Emily Joyce Evans (Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin); Bettina Bosin (Osterreichische Galerie Belvedere Archiv & Bibliothek, Viena); Karin Waedt (Kulturamt/Stadtarchiv Esslingen am Neckar); Ana Helena Grizotto Custodio, assistente de arquivo na Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo-SP; Priscila Nozaki dos Santos, bibliotecária na Biblioteca Pública Municipal Prof.º Nelson Foot, Jundiaí-SP; Ludmila Ferrarezi e Maria Alice de Souza Santos, bibliotecárias na Biblioteca Pública Municipal Dr. Mário Corrêa Lousada, Valinhos-SP.

Referências

Alt, D. (2011, March). 'Front in Farbe': Color Cinematography for the Nazi Newsreel, 1941-1945. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 31 (1), 43-60. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01439685.2011.552680>

Ausstellung der Werke Lettischer Künstler. (1946). UNRRA Latvian DP Assembly Centre. Esslingen A. N. Burgschule. 17 XI – 2 XII 1946. Stadtarchiv Esslingen am Neckar (Baden-Württemberg), catálogo de exposição.

Azevedo, H. de A. (2004). *Tao Sigulda – A Arte é a Caligrafia da Alma*. Col. Aprendendo com Arte. Vol. III. Jundiaí: Árvore do Saber.

Baj, E.; Dangelo, S. (1952). Manifeste de la Peinture Nucléaire. Baj et Dangelo: Peintures neucléaires, Galerie Apollo, Bruxelles, du 4 au 17 mars 1952. Folheto da exposição. [O manifesto traz a data de 1º de fevereiro de 1952].

Bhagavad, A. (1991). *Brazil Art Collection*. São Paulo: ADRIAN.

Boccioni, U. et al. (1910). La Pittura futurista. Manifesto tecnico, Direzione del Movimento Futurista, Corso Venezia, 61, Milano, 11 aprile 1910. Folheto.

Calabrese, O. (2015). *Como se lê uma obra de arte*. Col. Arte & Comunicação. Nº 64. Trad. António Maia da Rocha. Lisboa: Edições 70.

Caldieri, S. (1979, 23 de agosto). Tao Sigulda. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro. Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Dossiê do artista Tao Sigulda, DAR. 10718, recorte de jornal.

Dalí, S. (1958). Anti-Matter Manifesto. *Salvador Dali*, Carstairs Gallery, December 1958 – January 1959, New York. Catálogo de exposição.

Dalí, S. (1976). *As Confissões inconfessáveis de Salvador Dalí*. Texto apresentado por André Parinaud. Trad. Flávio e Fanny Moreira da Costa, revista por Heloísa

Fortes de Oliveira. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.

Décimo Salão Paulista de Arte Moderna. (1961). Galeria Prestes Maia, São Paulo, junho de 1961. Catálogo de exposição.

Diário da Noite. (1980, 16 de maio). Exposição de arte em Campo Limpo, São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Dossiê do artista Tao Sigulda, DAR. 10718, recorte de jornal.

Diário Oficial. (1961, 6 de setembro). Divisão de Assuntos Políticos, Seção de Estrangeiros. Seção 1 – Parte 1, p. 8135. <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/2806830/pg-7-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-06-09-1961>

Ficha de qualificação consular de Doris Elisabeth Pretschner Steinbrecher. Cód. de Ref. BR RJANRIO OL.0.FCN, RTE.061810044. Coordenação de Documentos Escritos – CODES. Arquivo Nacional. SIAN – Sistema de Informação do Arquivo Nacional. https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=4238383&v_abas=1

Ficha de qualificação consular de Harijs Steinbrecher. Cód. de Ref. BR RJANRIO OL.0.FCN, RTE.061810046. Coordenação de Documentos Escritos – CODES. Arquivo Nacional. SIAN – Sistema de Informação do Arquivo Nacional. https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=4238384&v_abas=1

Fuchs, H. (1986). *Die österreichischen Maler des 20. Jahrhunderts.* 4 vols. Wien: Selbstverlag, vol. 4, S-Z.

Galerie Senatore. (1959). T.A.O. Sigulda. Stuttgart – Charlottenplatz 6. Am 25. Februar 1959. The Getty Research Institute, Los Angeles (Califórnia), Research Library/Special Collections, convite de vernissage.

Galleria del Ponte. (1960). TAO SIGULDA. Napoli – Via Chiaia 184. 24 settembre – 5 ottobre 1960. Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Dossiê do artista Tao Sigulda, DAR. 10718, convite de exposição.

Genette, G. (2010). *Palimpsestos: a literatura de segunda-mão.* Extratos traduzidos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz.

Guia das artes plásticas de São Paulo: galerias, feiras, entidades culturais, museus, museus do interior, artistas, ateliês. (1978). Coordenação de Lourdes Cedran. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo/

Paço das Artes.

Gombrich, E. H. (1999). Tradição e Expressão na Natureza-Morta Ocidental. In: Gombrich, E. H.. *Meditações sobre um Cavalinho de Pau e Outros Ensaios sobre a Teoria da Arte*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 95-105.

Harvard, R. (2007). *The Spanish Eye. Painters and Poets of Spain*. Woodbridge: Tamesis.

Hollihn, K. (1939, 25 de fevereiro). Von Handwerker zum Bildhauer: Harry Steinbrecher, ein baltendeutscher Künstler. *Rigasche Rundschau*, Riga, nº 47, 9. <https://periodika.lv/periodika2-viewer/?lang=fr#panel:pp|issue:870999|article:-DIVL530|query:Steinbrecher%20Harry%20>

Klein, W. (1947). *Sechshundert Jahre Gmünder Goldschmiedekunst*. Lorch/Württemberg – Stuttgart: Alfons Bürgerverlag.

Klintowitz, J. (1975, 25 de novembro). Tao Sigulda, e sua arte que vale quanto pesa. *Jornal da Tarde*, São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Dossiê do artista Tao Sigulda, DAR. 10718, recorte de jornal.

L'Âge Atomique. Les artistes à l'épreuve de l'histoire. (2024). Sous la direction de Maria Stavrinaki et Julia Garimorth. Paris: Paris Musées/Musée d'Art Moderne de Paris. Catálogo de exposição, 11 de out. 2024 – 9 de fev. 2025.

Lippit, A. M. (2005). *The Atomic Light (Shadow Optics)*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Martins, N. (1992). *Panorama das Artes Plásticas Luso-Brasileiras*. Ed. bilíngue. São Paulo: ADRIAN.

Matteucci, H. (1979, 15 de agosto). Tao Sigulda expõe sua arte em Bogotá. *Diário Popular*, São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Dossiê do artista Tao Sigulda, DAR. 10718, recorte de jornal.

Matteucci, H. (1980, 18 de maio). Neste país mora um mestre: Descubram agora a Arte de Tao Sigulda. *Diário Popular*, São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Dossiê do artista Tao Sigulda, DAR. 10718, recorte de jornal.

Mendes, R. (2020). *Klaus Werner: uma vida entre imagens. 1921-2018*. Fotoplus. <http://www.fotoplus.com/download/klaus%20werner-20200515-fotoplus-mailing.pdf>

Merlin, N. (1975, 27 de novembro). A Luz no Alumínio. *Folha de São Paulo*, São

Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Dossiê do artista Tao Sigulda, DAR. 10718, recorte de jornal.

Morse, A. R. (1957). *Nature Morte Vivante. Salvador Dali. 1956*. Fine Arts Publication Number Four. Cleveland: The Reynolds Morse Foundation.

Morse, A. R. (1958). *Dali: A study of his life and work*. Special appreciation by Michel Tapié. Greenwich: New York Graphic Society.

Morse, A. R. (1974). *Salvador Dalí: A Panorama of his Art. Ninety-three Oils 1917-1970*. Cleveland: Salvador Dali Museum.

News of Germany. (1946, 5 de dezembro). Office of Director of Information Control, Office of Military Government for Germany (U. S.), Vol. 2, N. 63.

Notícias Populares. (1980, 15 de maio). Campo Limpo Paulista – Expo Tao Sigulda, São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Dossiê do artista Tao Sigulda, DAR. 10718, recorte de jornal.

Park, M. B.; Iório, S. A. (2004). *Arte, Educação e Projetos: “Tao Sigulda para Crianças e Educadores”*. Col. Aprendendo com Arte. Livro do Educador. Vol. I. Jundiaí: Árvore do Saber Edições e Centro de Estudos Pedagógicos.

Paula, C. de. (2006). *Enciclopédia Cultural De Paula*. 3 vols. Jundiaí: Editora Literarte, vol. II.

Pillar, A. D. (1999). Leitura e releitura. In: Pillar, A. D. (Org.). *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Editora Mediação, 10-21.

Rigasche Rundschau. (1933, 14 de junho). Absolventen der Deutschen Gewerbeschule, Riga, nº 132, 10. <https://periodika.lv/periodika2-viewer/?lang=fr#panel:pa|issue:749683|article:DIVL451|query:Harry%20Steinbrecher%20>

Roecker, H. O. (1938, 24 de novembro). Auslandsdeutsche Künstler als Gäste im Württembergischen Kunstverein. *Schwäbischer Merkur*, Stuttgart, nº 276, 8. <http://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/CDKRN-LES3WPGTSKM4CZAOBGCF5UW6JRC?query=Harry+Steinbrecher&fromDay=1&fromMonth=1&fromYear=1938&toDay=31&toMonth=12&toYear=1938&hit=5&issuepage=8>

Schaffar, E. (2010). *Neuer Hagenbund: In den Jahren 1999 bis 2003 erforscht*. Graz.

Stoichita, V. I. (2019). *A instauração do quadro. Metapintura nos inícios dos tempos modernos*. Trad. Rui Pires Cabral. Edição, revisão e bibliografia por João

Francisco Figueira e Vítor Silva. Lisboa: KKYM.

Stolz, S. (2021). Sigulda, Tao. *Allgemeines Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online*. Edited by Andreas Beyer, Bénédicte Savoy and Wolf Tegethoff. Berlin/ New York: K. G. Saur, 2021. https://www.degruyterbrill.com/database/AKL/entry/_da8ec055-1df2-4f3e-b87e-77cfd759dceb/html

Sigulda, T. (2003). *Ser*. Trad. Otto Erich Walter Maas. Jundiaí: Editora Literarte.

Willi Baumeister: Typographie und Reklamegestaltung. (1989). Ed. Wolfgang Kermer. Stuttgart: Edition Cantz. Catálogo de exposição, 14 out. 1989 – 17 nov. 1989.

Zwischen Trümmern und Wohlstand. Kinder - und Bilderbücher. 1945 bis 2024. (2024). Kinderbücher LII. Katalog 96. Antiquariat Winfried Geisenheyner, Münster. https://www.geisenheyner.de/site/pdf/katalog_96.pdf