

A BLASS



Tatiana Blass. *Contrarregra #1*, 2026. Óleo sobre tela. 200 × 300 cm. Foto: Ícaro Moreno

ARRREGRA



Tatiana Blass. *ContraLuz #2*, 2026. Pintura sobre vidro. 100 × 150 cm. Foto: Ícaro Moreno

O que faz de um espaço um palco? Essa pergunta atravessou boa parte da reflexão sobre o teatro no decorrer do último século. Longe de defini-lo apenas pela arquitetura ou pelo cenário, diretores e teóricos passaram a compreendê-lo como uma construção produzida pela relação entre corpos, objetos, luz, tempo e movimento. Em *O espaço vazio* (1968), por exemplo, o diretor Peter Brook resume essa mudança ao afirmar que qualquer espaço pode tornar-se um palco, tal que a cena deixa de depender de um edifício específico e passa a existir sempre que essas relações se organizam diante de um olhar. É desse universo que vem a palavra *contrarregra*: a pessoa responsável por organizar os bastidores e criar as condições para que uma cena aconteça.

A figura da contrarregra atravessa a exposição como uma metáfora da prática de Tatiana Blass (São Paulo, 1979). Seu trabalho aproxima materiais, imagens, palavras e diferentes temporalidades, construindo obras que permanecem abertas às transformações que as constituem.

Desde o início de sua trajetória, no começo dos anos 2000, a pintura é o ponto de partida de uma pesquisa que continuamente ultrapassa os próprios limites. Em vez de se restringir à superfície da tela, ela se desdobra em esculturas, instalações, vídeos e performances, incorporando materiais como cera, vidro, bronze, cerâmica e luz.

Reunindo trabalhos de diferentes momentos de sua produção, *Contrarregra* evidencia questões que atravessam o percurso da artista: personagens confundem-se com cenários, paisagens surgem como manchas de cor e objetos oscilam entre o uso e a suspensão. As obras enfatizam menos as formas estabilizadas do que os processos que as produzem, revelando imagens situadas entre o início e o fim de uma ação.

A palavra também ocupa um lugar central nessa pesquisa. Presente em títulos, textos, vídeos e canções, ela não explica as obras nem lhes atribui um significado único. Ao lado das imagens, a palavra contribui para ampliar os sentidos das obras e construir narrativas abertas.

Desde sua fundação, o Instituto Tomie Ohtake dedica parte de sua programação a artistas cujas pesquisas ampliam as possibilidades de encontro entre diferentes linguagens. A produção de Tatiana Blass insere-se nesse contexto ao construir uma obra em que pintura, escultura, vídeo, performance e escrita constituem um mesmo campo de investigação.

Agradecemos ao Ministério da Cultura, que, por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet), viabilizou a exposição *Contrarregra*. Estendemos nosso agradecimento ao músico Kiko Dinucci. A mostra é uma realização do Instituto Tomie Ohtake e conta com o patrocínio do Nubank, nosso mantenedor institucional, e o apoio da Galeria Albuquerque Contemporânea.

Instituto Tomie Ohtake

DENTRO E FORA DA CENA

Ana Roman e Lahayda Mamani Poma
Curadoras

I. COXIA

Ao longo do século 20, diretores e dramaturgos retiraram da palavra o monopólio da experiência teatral, dando peso equivalente a luz, corpo, espaço e duração na construção do espetáculo. O teórico Hans-Thies Lehmann¹ batizou essa virada de teatro pós-dramático: não o fim da dramaturgia, mas sua redistribuição, já que a narrativa perde a exclusividade e a cena passa a se constituir pela relação entre presenças e temporalidades diversas.

Essa virada no teatro oferece uma chave para pensar a produção de Tatiana Blass, ainda que seu trabalho pertença às artes visuais: assim como a cena teatral deixou de caber só na palavra, a pintura de Blass deixa de caber só na tela e se alarga para outros territórios. Desde o início dos anos 2000, a pintura ocupa o centro de sua pesquisa, mas nunca fechada em si mesma. Ao longo de quase três décadas, desdobrou-se pela escultura, pela instalação, pelo vídeo, pela escrita e pela performance, sem abandonar o modo como constitui seu pensamento: um jeito de organizar espaço, luz e cor.

Talvez por isso suas exposições causem uma impressão tão específica: reúnem menos objetos autônomos do que situações, cada trabalho montando um sistema de relações que só se completa com a presença de quem o visita. A imagem se afasta daquilo que está fisicamente diante dos olhos e passa a depender da experiência, do corpo que se desloca, da memória de um gesto e da expectativa de um acontecimento que nunca se cumpre inteiramente. Cada obra produz as condições para que uma imagem aconteça.

¹ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

Esse princípio percorre toda a trajetória da artista, ainda que se manifeste de formas diferentes: nas pinturas, a narrativa parece interrompida antes de chegar a uma resolução; nas esculturas, a forma nunca coincide inteiramente consigo mesma; nas instalações, o espaço participa da composição como mais um elemento ativo; na escrita, as palavras funcionam como imagens, não como descrição delas. O que importa para a artista, em cada caso, não é a estabilidade das formas; é o modo como permanecem disponíveis à transformação – uma instabilidade que não necessariamente busca remeter ao mundo contemporâneo nem celebra o processo como valor em si, mas diz respeito ao estatuto da própria imagem. Em Blass, uma imagem é sempre uma relação provisória entre elementos que continuam agindo uns sobre os outros, nunca um estado definitivo: vê-la é encontrar um equilíbrio momentâneo dentro de um campo em movimento.

É nesse contexto que adquirem sentido suas interlocuções com o dramaturgo Samuel Beckett e com a coreógrafa Pina Bausch – dois nomes que, a partir de campos distintos, deslocaram o centro da cena, da ação para as relações entre tempo, corpo, espaço e repetição. Beckett desmonta a estrutura dramática tradicional em peças como *Esperando Godot* (1953), *Fim de partida* (1957) e *Dias felizes* (1961); em vez de organizar a narrativa em torno de conflitos e desfechos, ele faz da espera, da repetição e da suspensão temporal os motores da experiência cênica, de modo que a ação se demora, retorna, se interrompe, produzindo uma percepção dilatada do tempo. Pina Bausch, à frente do Tanztheater Wuppertal, chega a um resultado próximo pela dança: em *Café Müller* (1978), *Kontakthof* (1978) e *Nelken* (1982), troca a narrativa linear por uma composição de fragmentos, gestos cotidianos e pequenas ações que reaparecem sob variações, deixando o sentido emergir da justaposição e da insistência, não de uma progressão dramática.

A aproximação com Blass não é de influência direta nem de semelhança formal. É a mesma compreensão da cena como campo de relações, em que o sentido já não depende da narrativa. Também a sua imagem raramente se apresenta como forma concluída: constitui-se pela ação dos materiais e pela tensão entre os elementos em jogo.

Essa lógica reorganiza também a narrativa dentro da obra de Blass: suas pinturas não representam acontecimentos, antes organizam as circunstâncias para que algo possa surgir. A imagem nasce do encontro com quem olha, não o antecede. O público deixa de decifrar um sentido já pronto e passa a integrar o tempo que falta para a obra se completar.

É precisamente aí que o título ganha força. *Contrarregra* remete à figura que no teatro organiza a cena sem nunca a ocupar: posiciona objetos, regula entradas, sustenta o espetáculo por trás dele. Blass parece trabalhar do mesmo lugar. Menos interessada na imagem como resultado do que nas operações que a tornam possível, ela expõe o que costuma ficar escondido nos bastidores de uma obra: não a forma pronta, mas as relações que a mantêm viva.



Tatiana Blass. *Meia-luz #3*, 2024. Óleo sobre tela. 190 × 250 cm. Coleção Instituto Paz. Foto: Jaime Acioli

II. PALCO

Se a coxia é o lugar em que a cena se prepara, o palco é onde ela finalmente se torna visível. Em *Contrarregra*, porém, essa visibilidade nunca é plena. As obras de Tatiana Blass não apresentam acontecimentos concluídos, mas sim situações suspensas, como se algo estivesse prestes a acontecer ou tivesse acabado de ocorrer. A cena permanece aberta, construída por relações que jamais se estabilizam completamente.

A presença humana atravessa grande parte da pintura da artista, mas dificilmente se organiza como figuração em sentido estrito. Mais do que personagens, os corpos que a compõem funcionam como marcas de presença, referências que tornam perceptíveis a escala do espaço e a duração da cena. Em algumas pinturas aparecem sentados, quase sempre acompanhados por cadeiras, ocupando um tempo de espera que nunca se resolve em ação. Em outras, reduzem-se a pequenas figuras diante da vastidão da paisagem. Há ainda momentos em que seus contornos se confundem com o ambiente, como se corpo e espaço compartilhassem uma matéria pictórica ou adquirissem uma presença quase fantasmagórica, suspensa entre o aparecimento e o desaparecimento.

A paisagem ocupa um lugar central nessa construção. Montanhas, paredões rochosos e grandes extensões de terra deixam de funcionar como cenário para assumir o primeiro plano, numa escala que frequentemente excede o corpo humano. Sem constituir uma representação de Minas Gerais, essas imagens dialogam com uma experiência recorrente de suas paisagens, na qual a geologia parece impor um tempo próprio: a terra nunca é apenas superfície; é matéria atravessada por camadas, fendas, cortes e cavidades que sugerem profundidades invisíveis. Diante delas, a figura humana se torna apenas uma medida provisória.

“Gosto de pensar a pintura como uma narrativa em aberto, e que ali está se criando toda uma história”, afirma Tatiana Blass. Em suas pinturas, as ações permanecem num tempo indeterminado, como se estivessem simultaneamente no início, no meio e no fim – a narrativa nunca se completa; fica em estado de espera. É uma lógica próxima à do *tableau vivant* (quadro vivo), técnica cênica difundida sobretudo no século 19, em que atores permaneciam imóveis sobre o palco, compondo imagens vivas que suspendem a ação sem interromper sua intensidade narrativa.

Essa suspensão atravessa a própria matéria da pintura. Embora empregue rosa, azul, amarelo, laranja e outras cores, Blass raramente as trabalha em sua máxima saturação: são tonalidades amortecidas, atravessadas por cinzas e terras que parecem retirar delas qualquer pureza. As formas perdem contornos fixos, e pessoas, objetos, paisagens e arquitetura se dissolvem lentamente uns nos outros, numa mesma atmosfera. O derretimento já acontece ali, antes de qualquer transformação física da matéria: não como efeito, mas como princípio que impede a imagem de se estabilizar.

Essa investigação prossegue nas pinturas sobre vidro, em que a própria condição de aparecimento da imagem integra a obra. Na série *Contraluz* (2026), a transparência do suporte faz com que arquitetura, luz e deslocamento do visitante deixem de ser elementos externos e passem a compor a pintura, que se reorganiza continuamente conforme mudam as condições da cena.

Desenvolvidas especialmente para *Contrarregra*, as obras inéditas voltam o olhar para aquilo que normalmente fica invisível, mas sustenta o acontecimento expositivo. Entre elas está *Contraluz #2* (2026), realizada a partir de uma imagem dos espaços de trabalho do Instituto Tomie Ohtake: ao levar esse ambiente reservado para a exposição, Blass incorpora os bastidores à própria obra, aproximando o funcionamento do museu da lógica da contrarregra.

Em seus trabalhos, a temporalidade se torna inseparável da matéria. O derretimento de pinturas parte de um gesto roteirizado, mas seus desdobramentos escapam ao controle da artista. O calor e a gravidade agem diretamente sobre a forma, que muda sem parar, sem estado final a alcançar, nem imagem ideal a preservar. Quem visita não encontra uma obra pronta; acompanha estados sucessivos de um processo em curso, e a duração passa a integrar a própria estrutura do trabalho, não apenas o tempo em que ele é visto. O que se revela não é o que a produção é, mas o que ela está sendo.

É nesse sentido que o título *Contrarregra* ganha corpo: a artista não conduz o olhar diretamente ao acontecimento principal; ela insiste no que o antecede, no que o acompanha, no que continua agindo quando ele já parece terminado, deixando o centro da cena para trás. A obra deixa de ser um ponto de chegada e vira o próprio espaço em que algo continua a acontecer.



Tatiana Blass. *Contrarregra #2*, 2026. Óleo sobre tela. 270 × 500 cm. Foto: Ícaro Moreno

III. DRAMATURGIA

Guarda a faca da palavra
Guarda a faca que cortou
Quase tudo
Quase nada
Quase que você falou
 Kiko Dinucci, “Faca da palavra”

A dramaturgia de *Contrarregra* organiza-se em torno daquilo que permanece incompleto. Em “Faca da palavra”, faixa do álbum *Medusa* (2026), de Kiko Dinucci, a linguagem aparece fragmentada, construída por cortes, repetições e palavras que parecem interromper-se antes de alcançar um sentido definitivo. O “quase” que atravessa a canção desloca a atenção daquilo que é efetivamente dito para aquilo que permanece em suspensão.

Parte das obras inéditas reunidas na exposição nasce do encontro entre Tatiana Blass e o músico Kiko Dinucci, que, depois de conhecer as pinturas recentes da artista, interessou-se em iniciar um diálogo que levou à capa do seu novo disco e, posteriormente, à produção de trabalhos a partir das canções e do álbum. As pinturas apresentadas em *Contrarregra* respondem diretamente a esse convite, estabelecendo um diálogo entre música e imagem sem buscar traduzir literalmente suas letras. Em vez disso, prolongam visualmente a atmosfera das composições, fazendo da exposição um espaço no qual pintura, palavra e música passam a compartilhar uma construção dramática.

A palavra ocupa um lugar recorrente na produção de Blass, não como complemento da imagem, mas como uma matéria entre outras. Em *Contra-argumento* (2026), ela deixa de funcionar apenas como linguagem para adquirir imagem e duração. Mais do que o significado, interessa à artista o percurso da palavra, aquilo que permanece entre a emissão e a escuta, entre o que se diz e o que efetivamente chega.

Essa investigação atravessa também sua relação com o som. Em *Metade da fala no chão*, série iniciada em 2008, instrumentos musicais têm sua função interrompida. Em *Piano surdo*, apresentada na 29ª Bienal de São Paulo, e na bateria vista em *Contrarregra*, o som permanece apenas como possibilidade. Os instrumentos continuam presentes, reconhecíveis, carregando consigo a memória da música, mas recusam sua função habitual. O silêncio não é ausência; é um som que permanece inscrito na matéria, uma música que continua latente, embora nunca seja ouvida.

Na entrada do Instituto, o visitante encontra *Nó #2 (Unifila)*, obra de 2022, uma escultura que ocupa o espaço de passagem e estabelece um primeiro contato entre o corpo do público e a materialidade da obra. A estrutura metálica se contorce sobre si mesma, aproximando-se da forma de um nó. Esse gesto também remete a um derretimento, fazendo com que a peça oscile entre rigidez, flexibilidade e movimento em um objeto que deveria sugerir estabilidade – uma experiência em que os materiais desafiam continuamente suas propriedades e expectativas.

Em *Quebra-quebra* (2023–2026), esse mesmo procedimento desloca-se para os objetos cotidianos. As peças de cerâmica permanecem reconhecíveis, mas deixam de coincidir plenamente com as funções para as quais foram concebidas. Palavra, instrumento e objeto continuam presentes, embora separados daquilo que normalmente se espera deles. A dramaturgia não se organiza pela ação consumada, mas pela permanência de uma expectativa.

Ao longo da exposição, Tatiana Blass faz da dramaturgia uma organização de intervalos. Em vez de conduzirem a narrativa a um desfecho, suas obras mantêm abertas as relações entre palavra, imagem, matéria e som, e recusam a estabilidade definitiva de qualquer elemento. *Contrarregra* desloca a atenção daquilo que se apresenta como acontecimento para as condições que o tornam possível, fazendo do tempo de espera, da transformação e da latência o próprio lugar da experiência.



Tatiana Blass. *Balanço e alicerce #3*, 2023. Guache e acrílica sobre tela. 100 × 120 cm. Foto: Daniel Mansur

CONTRA-ARGUMENTO

Tatiana Blass

As formigas movem o granito
fosco pelo polimento da escova diamantada
pouso em sofrimento pela planície suspensa
torto pelo movimento dos pontinhos animados
sem foco, plano de fuga ou fila a ser seguida

Não fosse ele preto
o granito saberia
a superfície agitada não é sua

•

A superfície agitada é sua
que finge que é a água quem faz as ondas
e não o vento que a balança
Ou a pedra,
que até parece ordenada e consistente,
mas sua composição é de matéria desvairada
Como o padrão assimétrico do vidro
que não é líquido nem sólido
é um desequilibrado que mantém a coerência
e deixa a luz passar
cansado de sua confusão
e da certeza que nada está parado
inclusive nada está nem lentamente parado
Talvez haja só níveis de agitação

•

Talvez haja só níveis de repouso

O arco-íris dá ordem à velocidade
e aparece para nos lembrar que ele
não está lá

•

Está lá
A unha do gato
a brânquia do peixe
o corpo caloso do cérebro
Pequenas garantias
que a evolução não tem propósito

O filho diz:
Lava é fogo molhado

•

Lava é fogo seco
Berçário de fótons no bulbo de vidro
A lâmpada deita a sombra

•

A pálpebra apaga a luz
a criança deita o urso
a grama deita o verde

O fogo é mais azul
o mel coça a tosse
a parede barra o sinal
o solvente tira a graxa
a raiva lembra a raiva

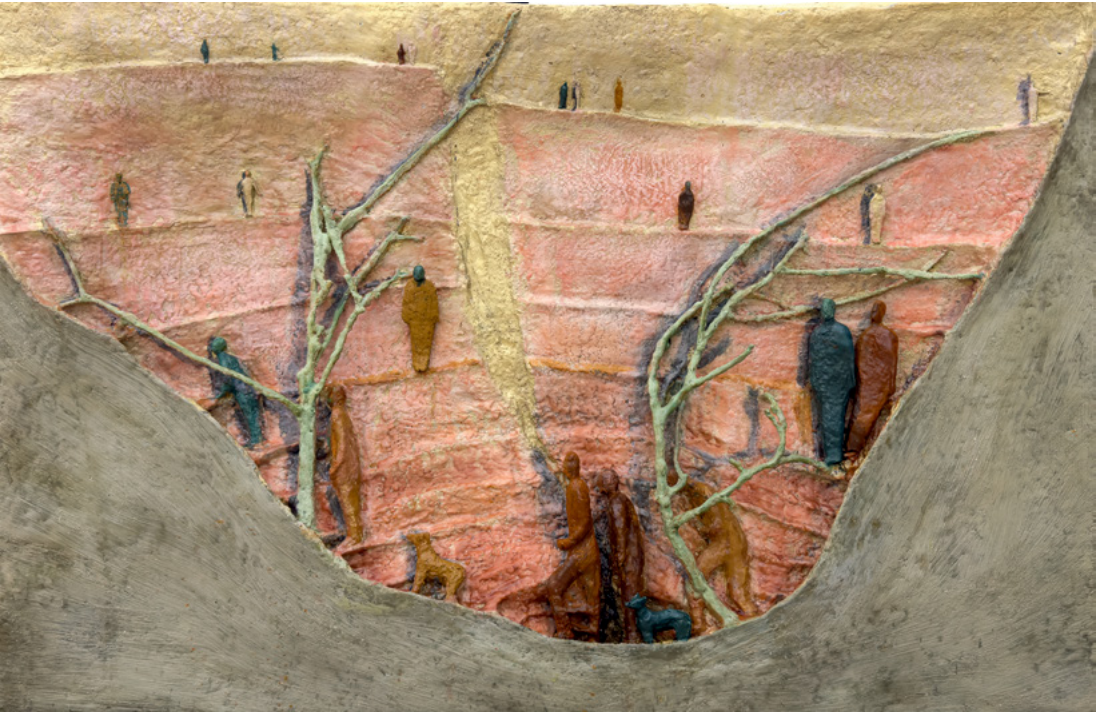
O sono que não dorme
é pior que sonho ruim
não recolhe a dor
apenas a leva
para o dia seguinte

•

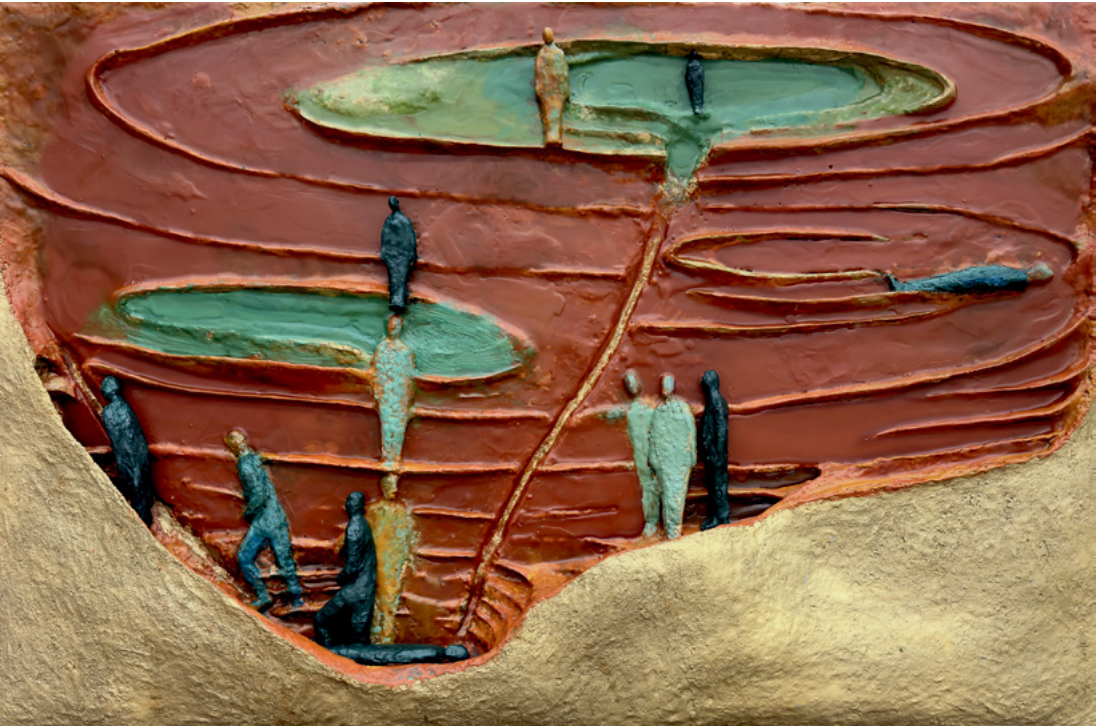
Na noite seguinte
ajusta o alarme do relógio digital
O palito inferior horizontal
que forma o último número dos segundos
apareceu com sangue preto estancado
O queloide não afetou o mecanismo
mas deixa dúvida

•

Fica claro
o sol bate
o tapete segura o chão
o chão some
as formigas não se movem



Tatiana Blass. *Teatro de arena_ Tornado subterrâneo #1*, 2025. Óleo e cera sobre bronze fundido e vídeo. 100 x 150 cm, 1'35". Coleção Instituto Paz. Foto: Tatiana Blass



Tatiana Blass. *Teatro de arena_ Tornado subterrâneo #2*, 2025. Encáustica sobre bronze fundido e vídeo. 100 x 150 cm, 2'06". Coleção Instituto Paz. Fotos: Tatiana Blass, Jaime Acioli

O REGENTE FANTASMA



Tatiana Blass. *Metade da fala no chão_ Bateria*, 2010. Cinco baterias e cera microcristalina. 500 x 500 x 150 cm. Coleção Cisneros Fontanals Art Foundation. Foto: Oriol Tarridas

Julia Pedreira

Primeiro sinal. As cortinas estão fechadas. Na plateia, alguns passos atrasados, pigarros, cochichos e ranger de poltronas. Segundo sinal. As luzes começam a se apagar. Aos poucos, os ruídos diminuem, as vozes se recolhem, os corpos se aquietam. O terceiro sinal ecoa. As cortinas se abrem lentamente. Os olhares, antes dispersos, convergem para um mesmo ponto. Há uma suspensão: como se a vida pudesse parar por alguns instantes para, afinal, o teatro começar.

No palco, um único ator está sentado em uma cadeira. Ele segura um copo d’água em uma das mãos. Na outra, uma faca afiada. A lâmina devolve um pequeno brilho à escuridão recortada pelo foco de luz que despenca do teto. No palco, três mulheres enfileiradas, uma ao lado da outra, encaram a plateia. A luz bate em seus rostos. Elas entoam um canto enquanto um tecido sobrevoa suas cabeças, dependurado do teto. Um grito corta o espaço. No palco, vazio, ouvem-se passos que se aproximam. Sussurros inaudíveis ao fundo da cena. Uma lâmpada se acende e uma mulher atravessa o espaço carregando uma mala.

Não importa qual seja a peça, no palco, o silêncio, o som, a luz, cada gesto e objeto pertencem à cena. Tudo, cada mínimo tremor, parece inevitável ou espontâneo, como se estivesse sendo inaugurado naquele instante. No entanto, quando as cortinas se abrem, o teatro já começou há muito tempo. Nada denuncia o maquinário que sustenta a cena. No subterrâneo da representação, uma fábrica de coincidências produz aquilo que, para o espectador, se oferece como acaso.

Um cenário que se move sem ser visto. Um copo d’água que já está sobre a mesa antes que alguém sinta sede. Uma carta que já espera dentro da gaveta antes que o personagem decida abri-la. Uma cadeira que já está posicionada exatamente onde um corpo irá cair. Um casaco que já encontra o ator antes mesmo que ele o procure. Um piano que já está afinado antes que suas notas ecoem. Uma faca que já repousa na bainha antes do golpe final. Todos esses “já”, imperceptíveis para o público, compõem o teatro que se faz antes e durante o espetáculo.

Uma espécie de rubrica silenciosa, não grafada. Sem aplausos e holofotes, mãos entram e saem do palco para que o chamado “Teatro” se acenda diante do público. A poeira sobe em meio aos passos apressados, andaimes e escadas. Panos, cordas, madeiras e cabos se arrastam. Distâncias medidas e marcadas com fitas. Relógios cronometram entradas e saídas. Percursos calculados, tempos ensaiados, gestos repetidos incansavelmente. O personagem principal desta cena não possui fala. É um regente fantasma que age para que tudo aconteça como deve acontecer, nos bastidores.

Tal personagem movimenta tudo aquilo que não deve ser visto. Ele atua no contrafluxo do espetáculo, sustentando o avesso da ação visível do teatro: ele antecede e acompanha a

ação cênica. Estica cabos, dobra tecidos, recolhe copos, troca uma espada por outra, devolve um livro à estante antes que alguém descubra sua ausência. Trabalha entre os segundos. Um atraso de cinco segundos pode alterar o ritmo inteiro de uma cena. Se algo sair do lugar ou se o “acaso” não acontecer, desmonta-se toda a engrenagem.

No dicionário, tal figura é definida como contrarregra: o técnico ou o profissional responsável pela administração do palco. Seu trabalho consiste em acompanhar o desenvolvimento de um espetáculo teatral, cabendo-lhe cuidar das peças móveis do cenário e demais elementos cênicos, das entradas e saídas dos atores e da sincronização de inúmeros elementos e sonorizações que fazem uma peça acontecer. A definição é precisa, porém insuficiente.

Se por um lado o prefixo “contra” sugere uma oposição, o contrarregra, ironicamente, atua a favor da regra. Seu trabalho consiste em garantir que esta se cumpra. Ele não é a antirregra, mas sim a condição da regra. Ele não a quebra; antes, organiza o tabuleiro do jogo e calcula as trajetórias dos objetos, precedendo o erro. É quem sustenta a ordem invisível da cena, garantindo que tudo aconteça no tempo certo, que os objetos apareçam quando devem aparecer, que a engrenagem do espetáculo permaneça funcionando. Quanto mais perfeita sua atuação, menos vestígios ele deixa. Ao apagar os rastros do próprio trabalho, a orquestração dos acontecimentos torna-se imperceptível e tudo flui.

Nastassja Martin discute, em *A leste dos sonhos* (2023), a figura do *trickster*: uma presença mitológica polimorfa conhecida por causar desordem, perturbação e desvio ao quebrar as regras ou realizar trapaçes e enganos, seja de modo tolo ou astuto. Um dos exemplos que ela nos apresenta é o de uma espécie de animal chamada zibelina, pequeno mamífero habitante da península de Kamtchátka, localizada no extremo oriente da Rússia. Para despistar seus predadores, a zibelina embaralha os próprios rastros, criando no chão inúmeras travessias, que variam as direções em zigue-zagues, saltos e espirais. Desse modo, seus perseguidores ficam desorientados, sem saber para onde ir, dando voltas em si mesmos, tentando reconstruir um caminho que já não existe. As pegadas das zibelinas embaralham a realidade aparente: são um modo de, contraditoriamente, aparecer desaparecendo. Ao produzirem pistas falsas, ou melhor, ao produzirem a própria ausência, tornam-se incapturáveis. Onde se espera a captura, há uma fuga; onde se espera um corpo, há uma ausência.

O *trickster*, portanto, embaralha as cartas do jogo: é um desestabilizador ambíguo, que transita nos limiares do mundo. Ele não cumpre a regra, a desafia. É imprevisível, atua no caos, estremecendo a suposta lógica estabelecida e provocando desvios e enganos. Isso me faz pensar que talvez o contrarregra seja a imagem invertida do *trickster*: duas figuras liminares e que

habitam as margens da cena – uma para desestabilizar a ordem, outra para torná-la possível. A zibelina, como um *trickster*, embalha seus rastros para que seu predador se perca no caminho; o contrarregra, ao contrário, apaga os próprios rastros para que ninguém perceba sua aparição. Desse modo, ambos operam na invisibilidade, mas para produzir efeitos opostos. Se um produz desorientação para que ninguém o capture, o outro produz continuidade para que ninguém perceba que ele esteve ali.

Ainda que produzam efeitos completamente distintos, a temporalidade de ambos coincide: eles nunca estão no mesmo tempo de quem olha. Eles habitam outro presente, estão sempre alguns minutos adiantados ou atrasados. Eles se movem no contratempo da paisagem, agem em uma zona indefinida – o instante quase imperceptível entre o olhar e a ação. No caso do contrarregra, ele está onde o teatro ainda não começou ou justamente onde ele já terminou; no caso do *trickster*, ele antecede o sentido, confunde a visão ao recusar a captura.

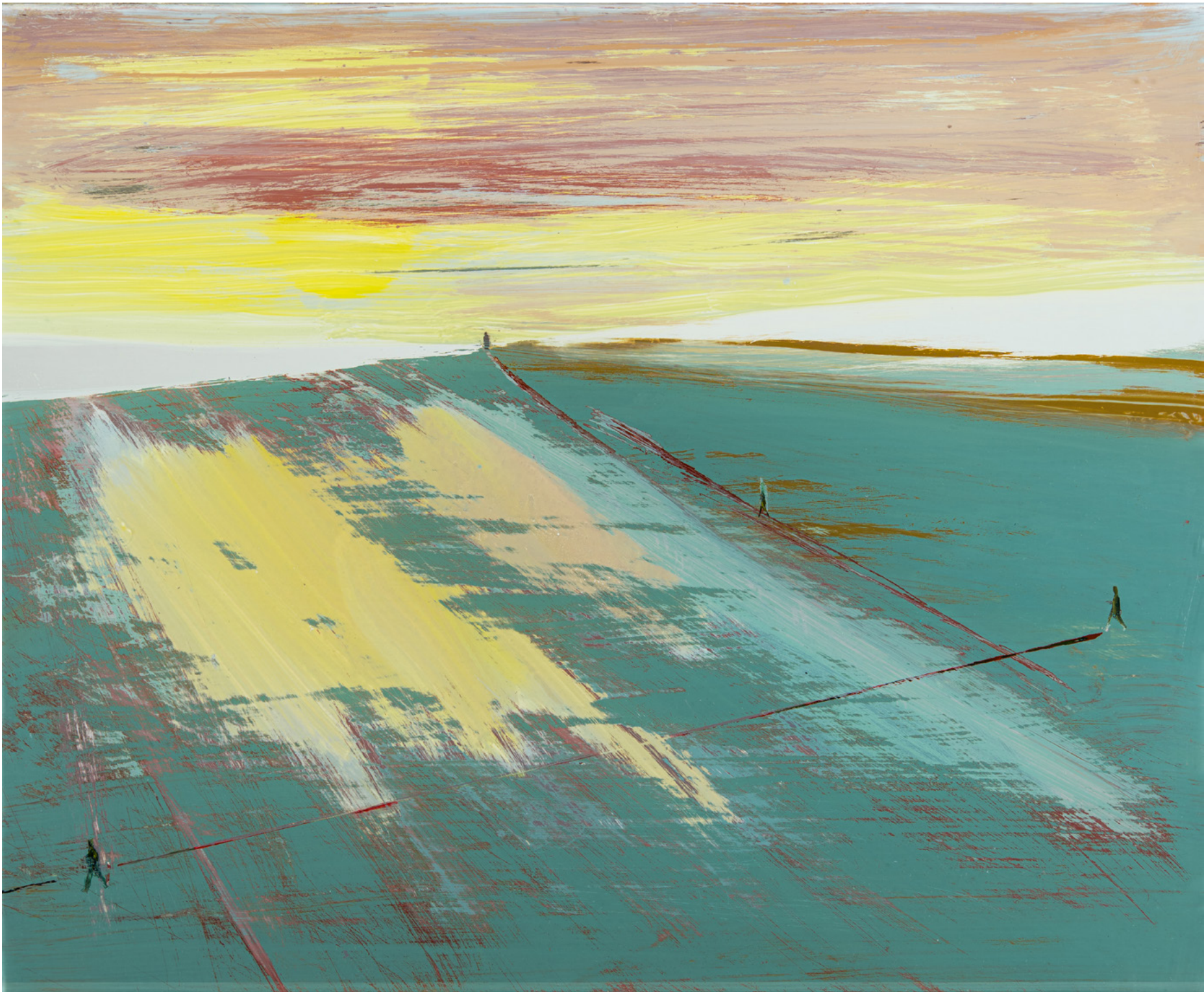
Imaginemos o contrarregra atuando como um *trickster*. Que orquestração aconteceria por trás das cortinas? Qual seria a fronteira entre o palco e a vida que antecede e sustenta a cena? O terceiro sinal ecoa.

As cortinas se abrem lentamente. Agora, o contrarregra não desaparece por detrás delas. Permanece em cena com todos os “já” que compõem suas ações. Seu gesto se oferece ao olhar, torna-se imagem. Andaimas, cabos, luzes e operações que perduram no avesso do espetáculo se tornam presentes. O vulto fantasmático de sua ação se revela como matéria e espessura. No intervalo entre a vida e o teatro, a duração da pintura embaralha a representação. A desapareição torna-se visível. No silêncio, ruídos da engrenagem pictórica se sobrepõem na paisagem como assombrações diluídas por traços e cores. Do fundo da composição emerge, então, uma coreografia de mãos e gestos. Há uma suspensão: como se o teatro pudesse parar por alguns instantes para, afinal, sua sombra se tornar visível, disforme e viva.

Um pouco além do anteparo, o espectador é provocado a se mover em uma topografia instável de rastros e coisas. E, então, nesse acaso orquestrado, podemos entrever o som mudo do mundo que nos espreita.



Tatiana Blass. *Embora*, 2010. Bronze fundido encrustado na parede e cera microcristalina. 60 × 100 × 50 cm. Foto: Everton Ballardin



Tatiana Blass. *Contraluz #5*, 2026. Pintura sobre vidro. 40 × 50 cm. Foto: Ícaro Moreno

CANTAR COM TODAS AS COISAS

Manuel Carvalho



Tatiana Blass. *Metade da fala no chão_ Piano surdo*, 2010. Vídeo. 19'20". Foto: Everton Ballardin

*Assum preto, o meu cantar
É tão triste como o teu
Também roubaram o meu amor
Que era a luz, ai, dos óios meus*
Luíz Gonzaga e Humberto Teixeira, “Assum preto”

Durante a produção de algumas obras apresentadas na exposição *Contrarregra*, tive o privilégio de acompanhar o processo criativo de Tatiana Blass e observei a naturalidade com que a artista sai de uma pintura e vai para uma escultura, volta para a pintura feita sobre vidro, edita um vídeo sobre outra pintura encáustica – que derrete com o calor – e depois retorna para a quarta ou quinta pintura. Nas mãos da artista, o manejo de distintas materialidades acontece na qualidade de substâncias e não de mídias, tensionando a temporalidade dos materiais. A acumulação de memória, conteúdo e ganho de corpo é cíclica. Blass coloca em pé de igualdade a ausência e a presença, o retirar e o colocar – seja de matéria física ou poética –, destituindo a tradicional dependência entre forma e conteúdo, que ora se resolve em aplicar um tema a um sistema de produção (ilustrar), ora em criar um sistema capaz de incorporar qualquer tema (cooptar).

Seu processo criativo não é da ordem da montagem, do projeto, ou de amontoar significados objetivando uma narrativa, ideia ou conceito. A artista não nos conduz a uma situação que remeta a uma origem cultural, nem ao uso da posicionalidade dos materiais como causa de uma função poética. Blass parece se orientar pela apresentação de contradições. Por um lado, aceita que tudo o que produz é uma projeção da idealização do tempo; por outro, não quer assumir o controle dessa projeção, pois sua intuição não é afetada pela fixidez da matéria: afinal, não é preciso estetizar o tempo dos materiais. Essa postura gera uma certa subversão dos modos de fazer, pois o que reverbera da obra não é uma resposta ao sistema produtivo, nem sua resolução. Ainda que as obras participem de tal sistema, suas criações não adquirem retórica: são antes uma contrapartida à nossa relação com o tempo ocidental – que, na contemporaneidade, é implacável na constituição dos valores estéticos –, em que as obras em si não possuem tanta ressonância quanto o maquinário de validação.

A origem do processo criativo da obra de Blass não remete diretamente a uma identidade artística, a um retorno contínuo a qualquer tipo de autorreferencialidade, ou a um pertencimento a questões que se formaram durante sua carreira. O movimento da artista é resiliente e adaptativo: quanto mais se distancia do que se identifica, mais evoca a força e a necessidade de uma identificação. Esse diagnóstico é inevitável à apreciação das obras aqui apresentadas. Blass sustenta uma tensão: não retorna a um núcleo para celebrar uma identidade cada vez mais apurada, nem gloriifica a disrupção daquilo a que pertence. Seus principais códigos

poéticos aludem a um plano filosófico. Não há história: a obra se distancia da narrativa, desconfigura qualquer conceito e ordena a essência da contraposição entre o que é preciso e impreciso. Entretanto, a retomada ou a ruptura com a identidade é o que mantém a rotina de produtividade no mundo contemporâneo. Oscilar entre a saturação e a osmose é um diálogo sobre a duração do tempo dentro de nossas vidas. Na obra de Blass, o tempo é suspenso, bloqueando nossa visão sobre qualquer conclusão – imposição ética de um tempo que apura e julga soluções para outros tempos. Seja do passado que orienta o presente, seja do presente que é destruído para se alcançar um projeto de futuro, tudo se torna uma corrida para que nada seja contaminado pelo cálculo, pelo escore que dita o que dizer sobre o cotidiano.

Quando algo derrete na obra de Blass, desaparece a matéria que declara a tematização dos dramas de nossas vidas cotidianas. Se existe um teatro, não é sobre nossos dramas, mas sobre o desaparecimento e o aparecimento dessa dramatização. Em 2010, a artista apresentou na 29ª Bienal Internacional de São Paulo a obra *Metade da fala no chão – Piano surdo*, executada ao vivo por um pianista que tocava cinco “Noturnos”, de Frédéric Chopin, e por duas pessoas que derramavam parafina quente e líquida dentro do piano de cauda. Conforme mais cera era deramada, endurecendo aos poucos, o pianista tinha mais dificuldade em executar as peças, até as teclas pararem de funcionar e não ser mais possível tocar. A artista cria, assim, um espaço da impossibilidade do próprio teatro – o vazio, a invisibilidade, a ilegibilidade e o isolamento, o contra alguma coisa ou o vazio entre as coisas –, espaço complementar à própria ideia de presença, que só aparece porque todas as outras coisas não estão ali. A ausência do que terminou, do que não está mais lá, do que está à espera, se torna a própria solidificação da presença e representa nossa relação binária com o tempo: o tempo do relógio, que determina nossas tarefas, e o tempo dos nossos rituais de fuga do tempo contado. Fica a afirmação de que nada pode ser totalitário, universal, pois, na condição de cultura, as coisas precisam ser utilizadas conforme a ordem de diversos tempos. Entretanto, a impossibilidade de interpretar é o argumento para atuar, que nega o abstrato ao mesmo tempo em que nega a prática de dar nome às coisas.

As pinturas seguem o mesmo regime imposto pela artista, especialmente as mais atuais. As personagens não se comunicam, não são definidas, não possuem identidade – apenas uma sugestão de gênero. Elas se fundem aos objetos, à arquitetura. Se fazem alguma coisa, como carregar uma cadeira ou levantar uma mão, não o fazem em relação à outra personagem, nem à cadeira, nem ao gesto. Estão lá porque não se pode ter outra coisa, porque afirmam uma desorientação a um espaço que não é definido. Se a arte aparece em diversas culturas como artificialização e espelhamento da natureza ontológica das coisas,

estas precisam ser articuladas e identificadas dentro do jogo da representação. As personagens se aproximam do sentido das pictografias, mas não indicam uma função ou qualquer valor sentimental. Se informam algo é através de algum tipo de escrita visual, de algum tipo de perspicácia: existem compassos que formam ritmos gestuais entre cores e formas; sugestões de volumetria construídas por modelagem e modulação, impasto e veladuras. Mas tudo isso é materializado fora da norma do aprendizado, do burilamento de uma habilidade.

A pintura de um javali de 45.500 anos, localizada na Caverna de Leang Tedongnge, na Indonésia, já nos mostra a capacidade humana de produzir uma imagem com alto valor descritivo e com proporções realistas. Esse dado reforça o raciocínio de que a obra de Tatiana Blass afirma o valor da arte pela simples existência da arte, não no sentido formalista, mas como um tipo de verdade específica da nossa sociedade. O desenvolvimento da cognição é consequência da capacidade de se conectar, não é simplesmente a introspecção dos modelos de aprendizado que se estruturam em resposta ao ambiente, nos ofertando informações sobre a perícia nas visualidades e temporalidades da história recente. Conexão é o oposto da postura de acumulação. A obra de Blass não nos oferece mais uma visão habilidosa e subjetiva sobre nosso tempo, mas uma camada mais profunda, que diz sobre a capacidade e a incapacidade de conexão, afirmando a enação como princípio fundamental do entendimento da vida. Em sua recente produção, a artista pinta luzes que surgem de holofotes, os mesmos que derretem suas esculturas e pinturas. Aparece um sentido similar ao da luz do sol que é etérea, intocável, indomável e que dissolve e banha a espacialização da matéria que poderia fixar um tempo contado. Uma obra não é isso – a fixação de um tempo dentro de um espaço que dispara significações?

A ciência ocidental separou a cultura do estado de “pura natureza”. As coisas apenas são, sem a indicação de ausência ou de presença. Em dado momento, o indivíduo manipula as coisas idealizando uma separação entre tempo extensivo e tempo intensivo. A obra de Blass funciona para nos lembrar que não precisamos furar os olhos do pássaro para que ele cante mais, como já nos alertou Luiz Gonzaga. O nosso canto, assim como o do pássaro, pode existir sem a penalidade ou a culpa por criar cultura, mas em sincronia com a natureza. Cantar é também uma condição exterior ao filtro cultural: cantamos porque, como os pássaros, somos natureza.

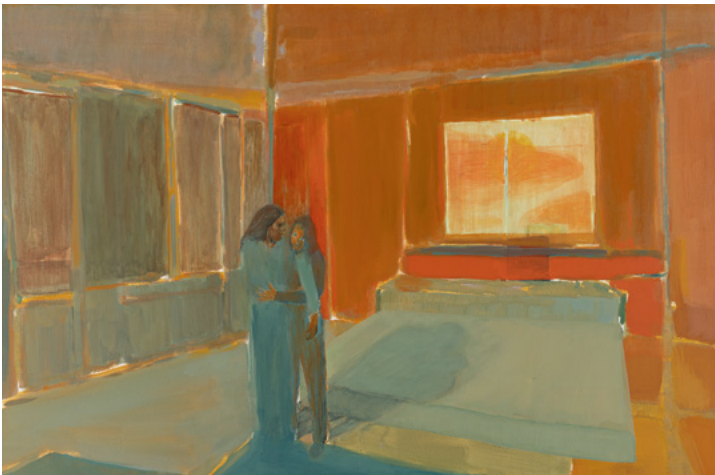
TATIANA BLASS



Tatiana Blass. *Como foi?*, 2026
Óleo sobre tela. 50 × 70 cm.
Foto: Ícaro Moreno



Tatiana Blass. *Cão perdido*, 2026
Bronze fundido e resina. 60 × 100 × 50 cm.
Foto: Tatiana Blass



Tatiana Blass. *Cascuda*, 2026
Óleo sobre tela. 100 × 150 cm.
Foto: Ícaro Moreno



Tatiana Blass. *Água-viva*, 2026
Óleo sobre tela. 180 × 180 cm.
Foto: Ícaro Moreno



Tatiana Blass. *Faca da palavra*, 2026
Óleo sobre tela. 110 × 150 cm.
Foto: Ícaro Moreno

KIKO DINUCCI

COMO FOI?

Kiko Dinucci e Romulo Fróes

Como foi
Que a gente chegou até aqui?
Tanta estrada que só começou
E não deu em nada
Mesmo assim
Eu tentei
Sem saber como a gente se perdeu
Procurando por nós em outro alguém
Porque a gente por fim não se esqueceu

Olhando o céu
No Sol eu vi
Os seus olhos sobre mim
Derrubando nossas lágrimas
Chuva de amor, um temporal
De um velho carnaval
Nossa dor fantasiada
Não doía nada

Como foi
Que ficamos tão presos nesse fim?
Tanta estrada que a gente trilhou
E colheu desenganos
Mesmo assim
Eu tentei
Aventuras, romances pra esquecer
E fingir porque sei que nunca fui
Tão feliz como eu era com você

Olhando o céu
No Sol eu vi
Os seus olhos sobre mim
Derrubando nossas lágrimas
Chuva de amor, um temporal
De um velho carnaval
Nossa dor fantasiada
Não doía nada

CÃO PERDIDO

Kiko Dinucci / citação: "Qasida", Siba Veloso

Correndo na cidade grande
Onde todas ruas são iguais
Nas esquinas, estranhos caminhos
Sem destino, paradeiro e paz
Avanço no sinal fechado
Porque nunca paro de correr

Vagando como um cão perdido
Vagando como um cão perdido
Vagando como um cão perdido
Vagando como um cão perdido

Quanto mais procuro
Mais me afasto
Do meu porto seguro
Sujeito ao frio
À chuva
À fome
Ao desabrigo
E à maldade dos homens

Vagando como um cão perdido
Vagando como um cão perdido
Vagando como um cão perdido
Vagando como um cão perdido

Minha casa é você
Eu já sabia
Corro a rua pra te ver
Bota a coleira
Vem me levar

CASCUDA

Kiko Dinucci e Maria Beraldo

Sai da armadura e deita na cama
Me acaricia com sua garra de leão
Caramujo Flor
Chama sua sombra pra ver do canto
do quarto
A gente se pegar
Deixa a arma sobre a cabeceira
Seu rosto mudar
Como quem muda de máscara
E sai de dentro da casca
Lagarta peluda
Nunca te vi tão de perto
Esses seus olhos tão tristes
Mas o meu corpo não estranha
Atravessa a ponte, o sol se levanta
Nuvens laranja, no meu peito um arranhão
Caramujo Flor
Rasga a cidade com o som da tua ferragem
Silêncio de matar
Sopra o vento e faz no fim de tarde
O tempo mudar
É tempestade nos trópicos
Enquanto sonho de casa
Lagarta peluda
Nunca te vi tão de perto
Esses seus olhos tão tristes
Mas o meu corpo não estranha

Você é fauna inteira
Ta-ta-rá

ÁGUA-VIVA

Kiko Dinucci e Sophia Chablau

Não sei se te amo
Mas quero ser você urgentemente
Quando eu te fodo viro gente

Fito seus olhos
Não te conheço
Aperta meu peito
Me enforca de vez
Vem me asfixiar

Eu me odeio
Eu te amo
Eu te estranho
Eu te odeio

Seu rosto, seu cheiro
Igual a um fantasma
Você não se afasta
Eu quero de novo
Castelo em ruínas
Sonic Youth
Confusion Is Sex

Eu te odeio
Eu te odeio
Eu te odeio
Eu te odeio
Água-viva
Taturana
Me inflama
Me adocece
Me maltrata
Eu aguento
Eu aguento
Eu te odeio
Eu te odeio
Eu te odeio
Eu te odeio
Eu aguento
Eu te odeio
Me maltrata
Água-viva
Me adocece
Eu aguento
Vem pra casa

FACA DA PALAVRA

Kiko Dinucci

Guarda a faca da palavra
Guarda a faca que cortou
Quase tudo
Quase nada
Quase que você falou

E no breu da madrugada
Fita o teto pra dormir
Num rompante
Leva um susto
Sonhando que vai cair

Quase tudo
Quase nada
Quase que você cortou
Guarda a faca da palavra
Guarda a faca que me olhou

No romper da madrugada
Quando conseguir dormir
A cidade acordada
Parece que vai cair

Guarda a faca da palavra
Guarda a faca da palavra

TATIANA

TATIANA BLASS – CONTRARREGRA

Realização
Instituto Tomie Ohtake

Apoio
Galeria Albuquerque
Contemporânea

Curadoria
Ana Roman
Lahayda Mamani Poma

Produção
Ana Laura e Silva
André Luiz Bella
Carolina Pasinato
Clara Alves Machado
Letícia Ferraz de Carvalho
Rodolfo Borbel Pitarello
Tamara da Silva Pereira
Victor Ferraz

Coordenação de Montagem
Rodolfo Borbel Pitarello

Projeto Expográfico
Ligia Zilbersztejn
Rian Tito

Design Gráfico
Catê Bloise
Pedro Lemme
Tie Ito
Vitor Cesar

Revisão
Camila Góes
Divina Prado
Isabela Maia

Tradução
Camila Góes
Sebastião Nascimento

Acessibilidade
Cristina Kenne
Janela Produtora

Assistência da Artista
Ebany Borges

**Assistência de
Produção da Artista**
Henrique Fonseca

Cerâmicas
Ateliê Araucária

Molduras e Cavaletes
Atelier Baumecker
Ocri Design

Esculturas
Cromagem Modelo
Fundição Ana Vlada
Fundição Atelier de Esculturas

Montagem e Assistência
Manuseio Montagem e
Produção Cultural

Museologia e Laudos
Bernardo Macena
Elton Hipólito
Giulia Alcântara
Mariana Onofri

Cenotecnia
Katiana Aleixo Cenografia

Pintura
WCA Pinturas
e Decorações

Iluminação
Âmbar Locação e Serviços
de Iluminação - Marcos Franja

Impressão e Sinalização
OMamulti Stickers

Transporte
Alves Tegam

Seguro
Howden Brasil

**Agradecimentos
aos Colecionadores**
Bernardo Paz, Flavia e
Eduardo Steinberg, Manuel
Carvalho e Paulo Soares

Agradecimentos da Artista
Flávia Albuquerque, Lucas
Albuquerque, Bernardo Paz,
Paulo Miyada, André Millan,
Socorro de Andrade Lima,
Kiko Dinucci, Mariana Zani,
Antonio Blass, Sofia Blass,
Adrielle Gualberto, Manuel
Carvalho, Julia Pedreira,
Tomás Blass, Carmen Pedreira,
Marco Monteiro, Patricia
Ferreira da Costa, Gil Viotti,
Mayara Viotti, Maria Perrotti
Blass e equipe da Galeria
Albuquerque Contemporânea

JORNAL

Coordenação
Instituto Tomie Ohtake

Textos
Ana Roman
Julia Pedreira
Kiko Dinucci
Lahayda Mamani Poma
Manuel Carvalho
Maria Beraldo
Romulo Fróes
Siba Veloso
Sophia Chablau
Tatiana Blass

Projeto Gráfico
Catê Bloise
Pedro Lemme
Tie Ito
Vitor Cesar

Revisão
Camila Góes
Divina Prado
Isabela Maia

Impressão
Ipsis Gráfica e Editora

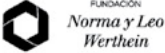
ISBN
978-65-89342-84-7



MANTENEDOR INSTITUCIONAL



ACESSO TOMIE



APOIO



APOIO DE MÍDIA



REALIZAÇÃO



CONTRA