

Janaina Tschäpe: piruetas de olhos abertos

09.04 — 30.05.2026

Fortes D'Aloia & Gabriel | Barra Funda

Luiz Zerbini: Então talvez a gente possa começar por essa mudança material: me parece que existe aí uma questão importante — a entrada do bastão a óleo, por exemplo, que é um dado mais técnico — mas também sinto que há uma mudança na postura em relação à pintura como um todo, algo que aparece de forma bem diferente agora.

Janaina Tschäpe: Acho que essa questão começa quando eu faço a transição para o óleo de forma mais ampla. A pintura a óleo traz outras camadas — no sentido material, mas também de atitude — que são bem diferentes da caseína, que funciona quase como um acrílico. Com o óleo, você abre muito mais possibilidades: dá para construir, voltar, remover tinta, refazer caminhos. Já nas tintas à base de água, existe um outro entendimento de camada, mais direto, mais definitivo. No óleo, ao contrário, você pode retirar uma camada e revelar algo que estava por baixo, reativar a superfície, manter a pintura em movimento por mais tempo.

JT: E isso faz uma diferença grande, porque você passa a operar num outro lugar, em que o que está por baixo também entra ativamente no trabalho. A pintura vai se construindo nesse jogo — como se, a cada vez, você embaralhasse e redistribuísse as cartas de um jeito diferente. Você vai estabelecendo regras para si mesma, delimitando aquilo a que tem acesso, e combinando esses elementos de formas sempre novas. Com essa possibilidade de voltar, de redescobrir o que já estava ali, a pintura se abre para mais caminhos e ganha uma complexidade que talvez não surgisse de outro modo. No fundo, é quase um desafio que você se impõe — um pequeno obstáculo a mais, que acaba tensionando o processo e empurrando o trabalho para outros lugares. E eu acho que é justamente daí que vão surgindo caminhos novos, que vão aos poucos se fortificando, e se tornam caminhos propriamente ditos. No começo são apenas descobertas...

LZ: No seu trabalho, o gesto sempre foi uma coisa central. Agora, aparece uma nova questão que é a proporção desse gesto, especialmente na escala da pincelada. Antes, você trabalhava com um pincel mais fino, havia no desenho uma delicadeza maior, gestos mais contidos. Nesses trabalhos de agora, aparece uma espécie de violência que é muito diferente. Há áreas meio fora de foco, uma sensação de profundidade e uma densidade mais acentuada. Acho que essa busca pela densidade já estava presente antes, mas agora ela se espalha de fato pela pintura. Talvez isso tenha relação com o óleo mesmo, com essa possibilidade de aplicar e apagar, de construir e desfazer. Tem partes que parecem quase apagadas, e depois você retorna por cima com o gesto — às vezes mais direto, mais automático. Em uma das pinturas, por exemplo, aparecem esses gestos mais arredondados, que trazem outra qualidade para a superfície.

JT: Esse é o desafio de você ir se impondo certas condições, para ver até onde você chega, até onde a coisa pode ir. Eu acho que quando a escala do trabalho cresce, o desenho e a pintura têm que crescer junto. Não é que você vai fazer uma tela nova e você só vai dobrar de tamanho. O gesto tem que crescer junto. E, nesses trabalhos, isso aparece de forma mais precisa. Diante de um papel maior, o desenho também precisa se expandir, responder à dimensão do suporte

LZ: Eu queria muito ver você pintando, fiquei curioso por conta do tamanho das obras.

JT: Quando eu vou pintar uma tela muito grande, eu tenho que tirar tudo da frente, porque senão eu esbarro. É uma caminhada, uma corrida, vira uma ginástica. É um exercício, porque tem que estar tudo orquestrado de um jeito que seja honesto com o gesto, ele tem que sair grande logo de cara.

LZ: É uma coisa performática.

JT: Bem performático, e tem uma coisa de certeza. Eu fiquei pensando sobre essa urgência de pintar. Eu estava agora na Bocaina e fiquei pensando na diferença entre pintar dentro da natureza e pintar no estúdio em Nova York, onde só tem parede branca em volta. E eu acho que durante esse período lá, eu entendi bastante que a natureza te dá uma urgência mais agressiva, porque só de andar até o estúdio, que é no meio do mato, eu já escorreguei na lama, vi uma árvore caída, vi um laranja estranho, um verde absurdo, e aquilo fica na memória e quer sair, como um grito. É um filtro mais curto, então você chega no estúdio já com uma urgência diferente, porque aquilo está muito mais fresco na cabeça, ainda não passou por vários filtros, ainda não virou memória. E você tenta entender como aquilo pode sair sem virar ilustração da realidade, mas como um gesto.

LZ: É mais como o sentimento da coisa. Não é a ilustração, é um reflexo daquele sentimento.

JT: É a vivência daquilo, junto com a observação. Tem a vivência do escorregão que vem junto na hora de pintar.

LZ: Eu me lembro de quando fiquei hospedado na sua casa da Bocaina, e de uma árvore no meio do caminho entre a casa e o ateliê. Do lado direito, tinha uma árvore bem grossa, toda coberta por um fungo rosa, cheio de pontinhos. Eu até tenho uma foto dela — me marcou bastante.

JT: É porque certas cores ficam gravadas de um jeito muito imediato. Você vê aquele rosa e sabe que vai lembrar dele anos depois. Ele quer sair daquele lugar de observação de alguma forma, não importa exatamente como vai entrar na pintura — mas ele entra. Quando voltei para Nova York, foi um pouco isso: chegar aqui com vontade de ter aquilo em volta de mim. A pintura grande vermelha e azul, *dando piruetas de olhos abertos* (2025), nasceu muito desse momento. O título me veio enquanto eu pintava e ficou ressoando o tempo todo. O que me interessou nele é justamente o fato de colocar alguém dentro da frase. É um verbo, uma ação. Não descreve uma paisagem nem uma abstração, não é apenas dar nome a uma imagem — é quase se inserir nela. Foi uma das primeiras pinturas que fiz para a exposição e, de certa forma, ela acabou definindo o tom das outras. Nessas pinturas aparece mais claramente a ideia de movimento, como se uma presença estivesse sendo sugerida ali. O espectador é convidado a entrar na tela, a participar desse deslocamento. Existe uma figuração, mas ela parece estar sendo absorvida, deslocada: o horizonte deixa de ser estável, fica meio de lado, meio invertido, como se a própria pintura estivesse em movimento.

LZ: Você vira a pintura de cabeça para baixo ou roda ela quando você está pintando?

JT: Eu não chego a virar a tela, mas às vezes pinto com ela de cabeça para baixo. Também pinto com as duas mãos. Então tem um movimento que acaba entrando no processo, porque quando você trabalha com as duas mãos surge quase um impulso de imitar com uma mão o movimento que a outra acabou de fazer, ou de repetir esse gesto do outro lado. Eu sinto quase como se fosse uma coisa meio natural do corpo. Comecei a fazer isso por necessidade, porque se você sobe numa escada para pintar lá em cima, para pintar o outro canto você tem que descer, mudar a escada de lugar e subir de novo. Quando você faz com as duas mãos você alcança os dois lados.

LZ: Muito bom esse tipo de solução que vai acontecendo a partir da prática. Se você não estivesse naquela escada, você nunca teria pensado nisso.

LZ: Ao trabalhar com as duas mãos, você vai estar muito perto da pintura, então você está fazendo na sua escala, e quando você faz assim aparecem umas pessoas, você vê que tem umas pessoas ali, o gesto, um corpo, um corpo humano. Você não vê a figura, ela vai se formando a partir dos rastros do seu gesto, pela extensão do seu braço.

JT: Enquanto eu estava trabalhando nas pinturas, eu fiz também essa série de aquarelas que eu chamo de *Conversas com o mar* (2025). São cerca de 15 papéis, e todos vêm de um gesto repetitivo, que vai mudando de pressão e de cor. Eu dei esse nome porque eu achei que é muito sobre esse movimento de tentar entender qual é o movimento da água quando uma onda se quebra. Esses dias, eu estava lendo o Leonardo da Vinci, que fez vários estudos sobre a água que são muito fascinantes, ele escreveu sobre a teoria do movimento da água. Ele colocava objetos geométricos dentro da água para entender como a água ia se mexer em volta desse objeto. Então eu fiquei com isso na cabeça porque é linda a descrição, os desenhos, e o próprio pensamento em torno disso, você tentar imaginar qual vai ser o movimento da água com um objeto triangular dentro dela. Ou redondo? Como é que a água vai se mover em volta?

Quando eu estava fazendo essas aquarelas ficava pensando nesse movimento da água, que é um movimento muito abstrato. Se você pensa nele como um redemoinho e se algo entra, e se entope, se cai um galho no meio, aí já muda completamente. Então eu gosto dessa ideia de pensar num movimento e tentar desenhar esse movimento. É como tentar desenhar a nuvem, porque o vento está levando ela e você está correndo atrás para entender qual é o movimento, qual cor, e como? E nesse meio tempo a nuvem pode se dissolver, pode ficar mais densa. É o caminho desse movimento que eu acho interessante.

LZ: Ouvindo você falar, fica claro como o movimento é importante no trabalho. Você falou mais claramente sobre isso se referindo às aquarelas, mas tudo é sobre movimento, é como se fosse o frame de um filme. Você pega um momento daquele movimento. E é como se o movimento pudesse continuar. Então, você fotografa um único instante.

JT: Tem uma coisa que eu gosto de fazer, que é não esconder o histórico da pintura. Eu deixo o histórico muito presente. Você vê o que foi pintado por cima. Não tô escondendo, não pinte por cima para esconder, pinte por cima só para esconder parcialmente. Eu sempre deixo um pouquinho da história ali. Você se confronta com uma tentativa, só que em vez de esconder essa tentativa como se ela tivesse sido um erro, você aceita ela.

LZ: Eu tenho mais dificuldade de me soltar nos grandes formatos, nos gestos largos, mas na pintura de uma coisa pequena, eu consigo. Eu me solto ali, sou levado pelo fluxo da coisa, e é a hora que fico feliz, que eu entendo e vejo que aquilo aconteceu. Porque é um fenômeno, é uma coisa que acontece que eu não sei o que é, que foge do meu controle. Nas pinturas pequenas, com uma pincelada, eu consigo cobrir a pintura toda. Então nesse movimento eu consigo me soltar e experimentar completamente despreocupado. E a paisagem funciona como um apoio. Porque você está em contato com a natureza, envolvido por ela, todas as pinturas pequenas são feitas no lugar onde eu estou, olhando a paisagem. Só isso já cria uma atmosfera, você fica sensibilizado pela natureza, pela luz, pela cor, por tudo. Eu me coloco nessa situação esperando que isso tudo vá ajudar a me soltar e conseguir um resultado mágico, vamos dizer.

JT: E é, porque quando você está olhando uma coisa na natureza, um riachinho, uma pedra, você vê a luz batendo, você escuta o barulho, você entende o movimento, a vibração é muito maior. Se você está pintando dentro do estúdio e você tenta lembrar do riachinho ou da luz, você acaba pensando em várias outras coisas, e pode acabar tentando ilustrar o tal riachinho. Dali a pouco você está pintando a pedrinha, o riachinho, da forma que você acha que ele estava, em vez de pintar aquela luz batendo na água, o movimento, que é o que solta a gente quando você pinta dentro da natureza.

LZ: O tempo também vai mudando — o sol muda, a luz muda, tudo se transforma o tempo inteiro. Então o que você está fazendo aqui nunca é exatamente o que está acontecendo lá fora, porque são momentos distintos. Você recorta um instante de algo que, na verdade, é fluxo contínuo, uma duração que está sempre se transformando em outra coisa. A paisagem acaba funcionando mais como um apoio. Você olha, percebe algo, mas não é exatamente uma árvore que você encontra — é uma pincelada, uma incidência de luz, uma cor. E, a partir disso, você vai se apropriando desses elementos e construindo uma história, que já não tem uma relação direta com o que estava diante de você.

JT: Cria toda a mágica — o raio de luz que entra ali, aquela luz verde meio estranha que aparece debaixo da folha... Eu gosto muito de trabalhar em séries, como nessas aquarelas, por exemplo, porque é quase como fazer uma natureza-morta. Você monta uma natureza-morta não exatamente por causa da caneca ou da fruta, mas porque quer observar como a luz incide sobre aquelas formas, que tipo de sombra se cria, como as cores se relacionam. No fundo, não é sobre a fruta ou a caneca, mas sobre cor, volume, relação. E essa série, *Conversas com o mar*, partiu um pouco disso: um pensamento sobre o movimento da água — como ela quebra, qual é a cor desse movimento, qual é a velocidade com que ele acontece. E aí uma aquarela puxa a outra, como uma continuidade desse pensamento, em que cada trabalho vai testando pequenas variações, desdobrando essa mesma investigação.

LZ: E como você faz para se soltar? Como você começa?

JT: Eu escuto muita música. Eu fecho a porta, não deixo ninguém entrar, porque eu pareço uma criança dentro do estúdio. Você fica meio “self-conscious” até. Eu fico me movendo muito.

LZ: E você começa e acaba a pintura no mesmo dia?

JT: Depende muito da “brincadeira” que está em jogo. Às vezes eu começo com um fundo que precisa secar antes de receber outra camada; em outros casos, faço um desenho que já sei que vou borrar, então tudo precisa acontecer de uma vez. Trabalhar molhado sobre molhado é uma lógica completamente diferente de molhado sobre seco — cada escolha implica um tipo de tempo, de gesto, de decisão. Isso também varia conforme o ponto de partida e os “ingredientes” que quero ativar. Às vezes a pintura acontece de uma vez só — fico 12 horas no ateliê até terminar. A ansiedade de ver aquilo resolvido é tão grande que não dá vontade de parar, porque você está imerso naquele processo. Quando uma pintura é feita em um único dia, você compõe do início ao fim, a partir de um vazio, de uma superfície em branco. Mas, se você começa e interrompe, e só retoma no dia seguinte, já não está mais lidando com esse mesmo vazio. Você passa a compor sobre algo que já existe, sobre uma pintura em andamento. No dia seguinte, já há um fundo azul, uma mancha laranja no meio — e é a partir disso que você pensa. A pintura impõe novas condições, e com elas surge outra atitude, outro tipo de relação com o que está sendo feito.

LZ: Então, teve uma época, muitos anos atrás, em que eu me obrigava a começar e terminar a pintura no mesmo dia. Eram pinturas grandes, muito aguadas, feitas com tinta acrílica — e justamente por isso não havia muita possibilidade de retorno. Precisavam acontecer de uma vez só, do início ao fim. Não dava para voltar no dia seguinte.

JT: É, então existe quase uma estrutura, uma certa severidade mesmo, na definição das regras do jogo — onde eu estou, para onde vou, o que quero ativar. E, claro, nesse processo acontecem descobertas inesperadas: às vezes por ansiedade, por não querer esperar secar completamente, você acaba pintando sobre uma superfície ainda meio úmida — e aí percebe que o “meio seco” produz outra coisa, uma qualidade diferente. Hoje em dia, eu demoro menos para concluir uma pintura, ou pelo menos para me sentir satisfeita com ela. Vinte anos atrás, eu ainda não tinha descoberto certas coisas — e é com o tempo que essas experiências vão se acumulando. Muitas delas surgem por acaso, quase como erros, mas depois passam a ser incorporadas de forma mais consciente. Com isso, você começa a ter um certo domínio — mas é um domínio que nasce justamente do erro, da tentativa, do imprevisto. É quase um controle do descontrole, construído ao longo de tudo aquilo que não funcionou e, ainda assim, acabou abrindo caminho.

LZ: Você vai adquirindo experiência, vai se entendendo melhor — entendendo o trabalho, o material, os próprios gestos. Com o tempo, alguma coisa se afina: você começa a alcançar outras possibilidades, a fazer coisas que antes não conseguia. E tudo aquilo que você aprendeu fica, de algum modo. Não desaparece. Em certos momentos, você se vê retomando coisas de muito tempo atrás — e de repente percebe: como isso ainda está aqui? Como esse gesto, essa solução, esse modo de fazer continua presente? É como se o trabalho fosse acumulando camadas de memória, que voltam e se reorganizam ao longo do tempo.

JT: E tem um prazer nisso, porque você passa a fazer com outra firmeza. Depois de repetir tantas vezes, algo se assenta — você começa a dominar aquilo. O que antes gerava insegurança, hoje já não te desestabiliza do mesmo jeito. Há 30 anos, talvez você tentasse

corrigir, pintar por cima e acabava “melando”, chegando naquele resultado meio indeciso, aquela mistura que não vai para lugar nenhum. Com o tempo, isso vai acontecendo cada vez menos. Não porque o risco desapareça, mas porque você aprende a lidar com ele — a reconhecer os limites, a sustentar certas decisões e a confiar mais no que está fazendo.

LZ: Sim, mas até hoje em alguns momentos, eu acho que eu estraguei o trabalho. Aí eu fico deprimido, mas eu continuo, continuo e aí acaba dando certo. E quando isso acontece, quando eu acho que estraguei, eu realmente sofro. Para depois ficar feliz de novo.

JT: Tem um sofrimento aí, né? Você está diante da tela e pensa: podia parar agora, está perfeito. Mas logo vem a dúvida — será que não está perfeito demais? Bonito demais? Será que é por isso que estou gostando? E aí começa uma briga interna. Porque parece resolvido, mas foi fácil, foi rápido demais — então não pode ser. Você vai lá e interfere, quase de propósito, faz uma “meleca”, desestabiliza. E depois vem a frustração: estraguei tudo, estava bom, estava pronto. Mas esses questionamentos são importantes. Sem eles, você entra num lugar de repetição, fazendo sempre a mesma coisa, do mesmo jeito — e aquilo começa a funcionar quase automaticamente, fica “perfeito”. Só que aí vale a pergunta: é essa perfeição que interessa? É esse o resultado que você quer? Provavelmente não.

LZ: É, não dá. E tem uma coisa solitária aí: ninguém vai te cobrar. Se você não se cobrar, provavelmente ninguém vai perceber, ninguém vai exigir e não tem como escapar disso. Se você percebe que não está pronto, se intui que ainda há algo a ser feito, você precisa ir lá e fazer. Senão isso vai voltar toda vez que você olhar para o trabalho. Fica como uma espécie de dívida com a própria pintura, uma decisão não tomada. E aí não tem perdão porque você sabe que parou antes da hora.

JT: Para que continuar, se já está “bom”, “perfeito”, “lindinho”? Não é sobre isso. Se fosse, não faria sentido seguir pintando. Quando você olha retrospectivamente a obra de artistas, dá para ver esse movimento com clareza: o trabalho vai se desfazendo, se desdobrando, mudando de direção — às vezes simplificando radicalmente, às vezes se tornando mais complexo — até que, em algum momento, parece chegar a um núcleo, a algo essencial dentro de tudo aquilo. Ver esse percurso é entender a busca por trás da prática. Porque, no fundo, é isso que sustenta o trabalho: uma vontade de se surpreender, de alcançar algo que ainda não se viu, que ainda não se experimentou. Talvez não seja exatamente “o novo” — ou talvez seja — mas é esse impulso que faz você pintar uma tela, e depois outra, e mais outra. E tem um prazer nisso tudo. Acho que, no fim, a gente tem sorte de ser pintor — uma sorte mesmo. Porque existe essa possibilidade de brincar consigo próprio, de experimentar, de se surpreender dentro do próprio trabalho.

LZ: Uma coisa que sempre acontece nessas conversas é falar sobre influências. Você falou do Da Vinci agora.

JT: Há uns dois anos, eu estava conversando com um amigo, um pintor francês, sobre pintura. Então ele falou de um artista que eu não conhecia, o August Strindberg. Ele fazia fotografia e pintura e ele escrevia bastante. E o escrito é super interessante porque ele fala sobre essa busca da imagem, da paisagem e ele pintava sempre de memória. São

paisagens totalmente montadas na cabeça, são paisagens que não existem, mas que você olha e sente saudade. Então, esse artista foi uma descoberta super feliz porque eu vi alguém que, há 100 anos, estava procurando uma coisa parecida.

LZ: É muito bom ler artistas falando sobre pintura, escrevendo sobre pintura, ou sobre o trabalho em geral. Você sempre escreveu?

JT: Eu escrevo em alemão, minhas línguas são todas meio misturadas, então agora que dá para traduzir com mais facilidade, eu posso escrever na língua que for. Às vezes escrever em português para mim é difícil, mais pelo vocabulário que eu não tenho. A língua em que eu estudei arte é o alemão.

LZ: Escrever é um exercício, né? Alimenta o trabalho, pensar e escrever sobre o que você está fazendo é muito bom.

JT: A gente acaba se questionando ao longo do processo. Um ponto importante é quando a pintura começa a se tornar uma espécie de decoração de si mesma — quando surge a tentação de acrescentar algo apenas para “resolver” ou agradar o olhar. É aí que entra a decisão de sustentar o gesto como ele é, sem ornamento. Perceber esse limite — entre construir e decorar — é também definir até onde você quer ser fiel àquilo que a pintura pede, mesmo que isso signifique abrir mão do “bonito”.

LZ: É como se o trabalho fosse você se desfazer das coisas, se desfazer de um monte de coisa e chegar na essência daquilo que realmente interessa. Você tem que ter muita coragem para fazer isso.

JT: É isso. Eu acho que é a coragem.

LZ: Isso exige muita coragem, mas também uma vontade enorme e resistência para continuar insistindo, acreditando que aquilo vai levar a algum lugar. Porque se deixar seduzir pela imagem, pela figura, é sempre o caminho mais fácil. E quando penso em você pintando sozinha, no quarto, no ateliê, trabalhando a partir de gestos, me parece que é justamente aí que o trabalho acontece de fato. A pintura deixa de ser apenas imagem e passa a ser o próprio processo — e aquele fragmento que fica é quase um registro de uma experiência que você viveu enquanto fazia. Tem algo de muito bonito nisso, muito mesmo.

JT: Sim, é isso. Acho que a gente vai, aos poucos, ficando mais feliz por ter a coragem de levar a coisa até um certo ponto — e não ceder a essa vontade de agradar. Porque agradar, no fundo, é sempre uma tentação. E, como mulher, isso ganha ainda mais camadas: existe um histórico, uma formação mesmo, que nos empurra para esse lugar de querer ser aceita, de ser “bonitinha”, “agradável”. Isso inevitavelmente atravessa a pintura também. Então o trabalho passa a ser, em parte, um exercício constante de se colocar à prova — de evitar esse lugar confortável onde tudo parece funcionar e todo mundo acha bonito. Porque, no fim, é claro que a gente quer ouvir isso. Mas, se a ideia é fazer o trabalho crescer, ir mais longe, é preciso vigiar essa tendência e aprender a conter essa necessidade de agradar.

LZ: Se você for pensar, a grande maioria das pintoras têm uma atitude completamente revolucionária.

JT: Tem muito essa atitude. Acho que muitas pintoras já começam desse lugar, conscientes de que vão precisar confrontar essa expectativa — porque ela já está dada, já é projetada sobre você. E isso às vezes leva a uma postura mais radical desde o início, uma decisão muito clara de sustentar o que se quer fazer. Tem uma força aí, uma atitude mesmo. Mas não deixa de ser difícil, porque a tentação de agradar é constante. É fácil escorregar para esse lugar de querer corresponder, de querer ouvir que está bonito, que está funcionando. E, claro, a gente quer escutar isso. Só que aí vem a pergunta: o que exatamente esse “bonito” está fazendo? O que ele produz no trabalho? E é esse tipo de questionamento que mantém a pintura em movimento, que faz com que a gente continue pintando.

Esta conversa entre Janaina Tschäpe e Luiz Zerbini aconteceu em março de 2026.