New York Calling

Esta conversa entre Sarah Morris e Luiz Roque aconteceu em 10 de outubro de 2026.

Luiz Roque: Sarah, a situação política agora no Brasil é... Ultrapassou todos os limites… sei que você mora nos Estados Unidos, então com certeza tem uma noção do que está acontecendo…

Sarah Morris: Olha, aqui também está tudo muito extremo. Hoje vai ter um grande protesto em Nova York por causa do tiroteio do ICE esta semana. Eles atiraram no carro de um homem que estava com o filho de cinco anos no banco traseiro. Existe muita raiva e repulsa diante do que o país se tornou e dessas pessoas que dizem ter autoridade para agir assim. As pessoas estão muito revoltadas, e com toda razão. Esta semana uma assistente minha me perguntou por que eu gosto tanto do Brasil. É uma resposta bem complicada, né? Tenho razões pessoais, mas vocês também estão vivendo nessa situação pós-ditadura militar basicamente desde que eu virei adulta. Isso me chama muito a atenção: todas essas contradições e alianças com os Estados Unidos, mas, ao mesmo tempo, um estranhamento.

LR: É, mas mesmo nesse buraco enorme em que a gente se meteu, existe algo acontecendo: você falou dessa grande manifestação em Nova York, também tem os protestos na França e hoje à noite, estudantes prometem marchar por todo o Brasil. Realmente não sei o que vai acontecer no segundo turno, mas o estrago já foi feito, porque o Senado e o Congresso... você nem imagina. Bom, sei que você acompanha a política brasileira. É difícil entender como a gente chegou até aqui. Se você olhar os números do governo Bolsonaro, a economia estava ruim, o desemprego era maior, e os números do Lula são bem melhores. Mas uma amiga fez uma observação muito interessante: a esquerda não vende a ideia de um paraíso financeiro, e a extrema direita sim.

SM: Diante dessa promessa, as pessoas acabam se alinhando ao próprio opressor, né? Quer dizer, isso acontece aqui também. Mas dá para provar cientificamente por que as pessoas votariam na força? É só pensar na questão de gênero, por exemplo: como as mulheres podem ter votado como votaram na última eleição? Não faz nenhum sentido. Mas dá para explicar isso em vários níveis. É uma espécie de identificação com o patriarcado, com o capitalismo e o seu funcionamento. Mesmo que você seja especialmente reprimida ou subjugada pelo patriarcado, essas forças da publicidade e da propaganda, e esses tipos de identidade masculina desfilando por aí, são claramente muito atraentes para as pessoas. Não dá para entender essas coisas pela lógica, porque é algo irracional, certo? O jeito como as pessoas se identificam com essas figuras é fundamentalmente irracional.

LR: Dito isso, este é o contexto do país onde você vai fazer uma exposição.

Quando foi sua primeira exposição no Brasil, Sarah?

SM: A primeira individual foi em 2015, quando expus com a Fortes e a White Cube em São Paulo. Era uma exposição dupla, chamada *Galeria do Rock*. Conheço a Márcia [Fortes] desde sempre. Ela visitou meu primeiro estúdio — e preciso dizer que essa visita me irritou — na Times Square, na Rua 42, porque ela estava organizando uma mostra coletiva no Brasil. Eu estava no meio da produção de uns trabalhos chamados *Character Sketches*: palavras isoladas que compunham a identidade de um único homem. Em geral, essas eram palavras tiradas de matérias do *The New York Times* que eu lia sobre pessoas específicas que, de alguma forma, tinham perdido a cabeça. Aí a Márcia foi ao estúdio e tinha todos aqueles retratos feitos de palavras isoladas. Enfim, ela não me incluiu na coletiva, o que, claro, me irritou, porque pensei: por que não? Mas depois viramos grandes amigas. No fim das contas, não fazia sentido eu participar daquela coletiva específica, mas, na época, isso me irritou.

LR: A pintura *Guilty* (1995) estava lá?

SM: Sim, acho que estava. A primeira vez que mostrei meu trabalho no Brasil de fato foi na Bienal [de São Paulo], em 2002. Lembro que a transportadora na Inglaterra mandou a pintura errada e eu fiquei muito chateada. Por sorte, havia outras, mas me lembro desse episódio, que foi meio absurdo.

LR: Então o começo da sua relação com o Brasil foi meio irritante, mas aqui está você.

SM: A maioria das coisas boas é irritante ou falsa. Sabe, essa ideia de começar com o pé esquerdo.

LR: As pinturas que você vai mostrar no mês que vem me lembram os primeiros trabalhos seus que eu vi, num daqueles livros da Taschen, tipo *Art Now*. Sabe? Antes da internet… Esses livros eram tudo para mim. Para alguém do interior do sul do Brasil, era tipo um portal.

SM: Claro. Eram uma espécie de mapa. E também era engraçado: se te chamavam para aparecer num desses livros, era como se você tivesse chegado lá.

LR: Exatamente. Acho que houve uma época em que aqueles livros da Taschen eram uma referência enorme pra gente no Brasil.

Vejo que você voltou a usar palavras nas suas pinturas, coisa que você não fazia há algum tempo. Fiquei curioso para saber o que te levou a reintroduzir as palavras no trabalho.

SM: Bom, neste caso específico, essas palavras são a nossa paisagem. A paisagem em que a gente vive, as marcas sob as quais a gente vive; as marcas das quais a gente é cúmplice, gostando ou não. E esse é o nosso paradoxo. Então é algo ao mesmo tempo nacional e internacional, é global. A gente nem sabe onde essas empresas ou essas forças — vou chamá-las de entidades — começam e terminam. A Telefônica é espanhola? Quer dizer, é o que diz lá, mas será que ela paga impostos no Brasil? A gente não sabe. Tem todas essas questões envolvendo as multinacionais. O prédio é, na verdade, só um pretexto, tipo um cavalo de Troia. Sim, o Banco Safra fica num endereço específico. Existe um lugar, uma porta, uma coreografia; a gente pode ir até lá, meio à la Jacques Tati, e abrir uma conta, mas isso não é nem o começo nem o fim do Banco Safra. Essas entidades são o universo sob o qual a gente também vive. É mais do que só Virginia Woolf. A gente não vive só no nosso fluxo de consciência. Tem o Alexander Kluge, o Jacques Rancière… Quer dizer, tem muita gente de quem eu gosto. Vivo com as ideias dessas pessoas, sob essas ideias, durmo com elas. Mas, ao mesmo tempo, existe essa outra realidade, né? E essa outra realidade também é uma forma de poesia concreta, só que feia, mas que deixa a gente fazer certas coisas, e a gente é cúmplice disso. Sempre amei a história do design gráfico. Amo a história do design comercial. Quando digo design comercial, quero dizer o design de computadores, carros, dinheiro, selos, todas essas coisas. E não vejo o fazer artístico como algo separado disso. Também me vejo existindo nesse mar de coisas, nesse mar de práticas que acabam virando objetos, seja um quadro ou um livro.

LR: Em português a gente diz *design gráfico*, mas também *artes gráficas*. Ou seja, a gente usa a palavra "arte" para se referir a essa prática.

Falando nisso, eu assisti *ETC* (2024). É o seu filme mais recente?

SM: *ETC* é um filme sobre Hong Kong, uma espécie de eclipse da cidade, do ponto de vista político e talvez até do ponto de vista capitalista. E parece que ninguém liga, né? A cidade caiu, desmoronou, e mesmo assim todo mundo finge que ela ainda está lá, que continua sendo igual. Só que, obviamente, o poder de fato mudou por completo. Isso me interessou. O filme levou bastante tempo para ser feito. Acho que tive a ideia por volta de 2018, mas aí vieram os protestos relacionados às leis de segurança nacional e, em seguida, a Covid. Então acho que só filmei em 2023, por causa das quarentenas, e terminei no ano seguinte. Exibi o filme em Hong Kong, no Tai Kwun e no M+. Mas também comecei a produzir, naquele mesmo ano, um filme sobre o comediante Chris Rock, que também é um estudo sobre a cidade e a identidade; sobre a voz que responde à cidade.

LR: Já vi muitos dos seus filmes, especialmente os sobre cidades, que também falam de dinheiro, né? De produtos. Porque tem pouca natureza neles.

SM: Não exatamente. Quer dizer, tem... Mas meus filmes têm centenas e centenas de pessoas — vou chamar essas pessoas de cidadãos — se movimentando pelo espaço como numa espécie de marcha, tentando simplesmente viver as narrativas que estão vivendo.

Você não sabe muito bem onde elas começam ou terminam. São fragmentos de tempo, uma coreografia acontecendo num determinado lugar.

O primeiro filme que eu realmente considerei um manifesto foi *Midtown* (1998). Decidi contratar uma equipe de reportagem por um dia em Manhattan e eu tinha esses pontos de pulsação, ou pontos estruturais, coordenadas de onde eu queria filmar na cidade, em horários muito específicos. E o que tivesse que acontecer aconteceria, sabe? Não controlo o que acontece; as coisas simplesmente se desenrolam. Então, sim, tem muitos objetos nos filmes: carros, dinheiro, maletas, prédios. Tem muitos substantivos nos prédios, mas também muita ação acontecendo. Tem aviões, dinheiro passando de mão em mão...

LR: Sim, eu estava pensando mais em coisas fabricadas, e não em dinheiro no sentido comum, porque não tem muita natureza nos filmes, embora no Rio de Janeiro ela seja impossível de evitar.

SM: Tem natureza, claro, mas os filmes são urbanos por definição. Então, obviamente, a natureza é controlada de um jeito muito diferente numa malha urbana. Por exemplo, tem natureza no filme *Rio* (2012): mesmo ali na frente da prefeitura, a gente vê quatro gatos meio que se encarando. No filme *Chicago* (2011), a gente filmou uma teia de aranha bem na frente da gráfica do *Chicago Tribune*. Há momentos nos meus filmes em que a natureza aparece de maneiras muito específicas. *Points on a Line* (2010) é sobre a Farnsworth House e a Glass House, e sobre a ideia de cópia e original; essas duas casas ficam na natureza. Enfim, eu acredito que os seres humanos são natureza. Então, para mim, os filmes são o mais David Attenborough que dá para ser. Humanos são natureza e, aliás, humanos fazem prédios. Não estou argumentando contra ações para combater as mudanças climáticas nem nada do tipo, mas vejo a cidade como uma estrutura orgânica.

LR: Você já esteve em Abu Dhabi, por exemplo?

SM: Já. Filmei lá em 2015 (*Abu Dhabi*). A Nancy Spector me perguntou se eu queria fazer um trabalho lá. Filmei em torno do espetáculo do Dia Nacional. Eles têm um senso de identidade nacional muito interessante, porque a própria história é muito recente. Tem várias facções diferentes se juntando para criar uma nação, e a ideia de colaborar com entidades corporativas para construir uma nação...

LR: Entendo o que você disse sobre os seres humanos serem natureza. Mas, quando visitei Abu Dhabi e fui ao Louvre Abu Dhabi, pensei: "Como é que a gente consegue construir uma coisa dessas?" Porque é...

SM: É um absurdo. É uma coisa completamente absurda, num estilo James Bond; só falta um píer especial pra gente sair de dentro do museu e pegar uma lancha. Quando vi o projeto do Guggenheim Abu Dhabi pela primeira vez, tinha um píer. Não sei se chegaram a usar esse projeto, mas eu queria muito fazer uma obra fisicamente naquele píer, nesse

quebra-mar no Golfo. No fim, fiz o filme, que adorei fazer. No começo, fiquei me perguntando se ele funcionaria como uma peça de propaganda para o museu, para aquele lugar. Se é isso que eles querem, vou começar pela ideia de propaganda.

LR: Eu também passei tempo em Dubai fazendo um filme.

SM: O que você achou de Dubai?

LR: Como posso dizer... Passei três meses lá. Eu curti, acho que todo mundo deveria ir pelo menos uma vez. Porque, em termos do que a gente consegue construir como seres humanos, é uma loucura. Não estou dizendo que gosto ou não gosto; é uma espécie de fantasia.

SM: É uma coisa bem *O Show de Truman*: viver num lugar extremamente orquestrado, e até a história do lugar é cheia de pompa. O que é de certa forma legal. Adoro os jipes, a areia, os falcões, as roupas, os carros. Quer dizer, são tantos elementos fantásticos e fantasmagóricos.

LR: Entendo. Mas aí quando você olha por baixo da superfície, mesmo que você tenha nascido em Dubai, por exemplo, isso não significa necessariamente que você vai conseguir um passaporte emiradense. Então você pode nascer lá e, muito facilmente, virar um fantasma geopolítico. É uma loucura, porque você acaba não pertencendo a lugar nenhum.

SM: Sim. É muito estranho em termos de passaportes e nacionalidade. É tudo muito controlado.

LR: Tem uma coisa que eu sempre quis te perguntar. Muito já foi dito sobre o movimento nas suas pinturas, e eu não vou te perguntar sobre isso, mas eu adoro o trem[1] e o veleiro[2] que você pintou. Para mim, foi tipo: "agora sim eu estou entendendo do que ela está falando". Até porque é mais ou menos como eu trabalho, já que eu não mexo muito a câmera. Prefiro que ela fique parada e deixo que as coisas se movimentem. Você pensou nisso, no fato de serem superfícies que se mexem, quando foi convidada para fazer esses projetos? Você pensa neles como fachadas?

SM: Bom, eu penso no movimento de tudo, o tempo todo. Fui ao correio hoje. Adoro ir ao correio. Primeiro, porque é um prédio brutalista, bem pesado, a poucos quarteirões da

[1] *Monarch* (2017) é um trem de 54 metros de comprimento, inaugurado em Gstaad, na Suíça, em 2017, que transportou passageiros e turistas durante quatro anos pela linha ferroviária que liga Montreux a Zweisimmen.
[2] Morris criou uma vela do tipo *spinnaker* de 400 metros quadrados, pintada à mão, para o iate de competição *Malizia – Seaexplorer*.

minha casa, em Midtown. Eu precisava mandar umas coisas e tem tanta fraude nos Estados Unidos que, se você não levar a correspondência direto à agência, não é seguro. Aprendi isso várias vezes. E eu me recuso a deixar esse sistema morrer, porque é uma estrutura pública que permite o movimento de cartas, cheques e todo tipo de coisa. Sinto uma forte ligação com isso. Adoro selos, coleciono desde criança.

Enfim, essa é só uma forma de movimento. Mas também penso no movimento da luz. Penso muito nisso quando olho para a Times Square. E penso no movimento dos meus pensamentos, da própria cognição, de como meu olho percorre uma tela, de como meu cérebro se move quando alguma coisa me captura ou quando tento repelir outras. Tipo: o que você deixa entrar? O que você não deixa entrar?

LR: Sou muito fã de Alexander Kluge, e isso me lembra uma exposição dele no argos [centro de artes audiovisuais em Bruxelas] com os *Minutenfilme*, que são esculturas em vídeo, às vezes com pouco mais de um minuto de duração. Você conhece?

SM: Sim. Amo o Alexander Kluge. A gente se conheceu em 2016 e virou muito amigo. Aliás, daqui a algumas semanas eu vou dar uma palestra em Princeton. Eles estão organizando um simpósio sobre ele e me convidaram para participar. Claro que eu adoraria ir, porque não consegui ir ao funeral dele. Era uma pessoa muito especial. Era tipo um viajante do tempo, de verdade. Tinha uma capacidade muito incomum de ir direto ao ponto sem perder de vista a história política de cada momento.

LR: E de falar sobre coisas muito complexas de um jeito simples e compreensível. O que é muito difícil, porque às vezes alguém tenta explicar uma ideia supercomplexa, mas o jeito de apresentar é tão chato, tão acadêmico. E acho que ele recusa esse ar acadêmico.

SM: É. Na primeira vez que a gente se viu, convidei ele para participar de um filme chamado *Finite and Infinite Games* (2017), que eu filmei no estúdio dele, em Munique, perto da fábrica de filmes ARRI, e, depois, na Elbphilharmonie, em Hamburgo, projetada por Herzog & de Meuron. Me perguntaram se eu queria filmar alguma coisa no prédio antes da inauguração, e eu pensei: "Que ideia péssima". Quem quer aparecer em mais um prédio de Herzog & de Meuron? Enfim, eu fui conhecer o lugar e amei! Cada centímetro foi projetado pro som e, quando entrei no prédio, ouvi uma voz imediatamente na minha cabeça alertando a nossa sociedade. Eu queria uma voz de homem e em alemão para fazer esse alerta. No começo, eu pensei em usar Werner Herzog, mas me dei conta de que talvez a voz dele fosse meio cômica e reconhecível demais, e que acabasse se sobrepondo à ideia do filme. Quando contei pro Hans-Ulrich Obrist o que eu estava pensando, ele disse: "Ah, que tal a voz do Alexander Kluge?". Aí a gente começou a conversar. Eu encontrei o Kluge uma noite e filmei na manhã seguinte. Ele foi ótimo, muito fluente. Ele disse: "Não sou ator". E eu respondi: "Claro que você não é ator. Não quero um ator". Nunca usei atores e, se eles aparecem nos meus filmes, é porque são indivíduos de um lugar ou de uma indústria muito específicos. Ele leu o roteiro, mas depois saiu dele. Eu disse: "Pode sair do roteiro quando quiser". Até hoje, não sei quando ele está seguindo o roteiro e quando não. Não faz

diferença, porque ele teceu uma trama incrível, uma trama feita de fala, imagem, filosofia, narrativa, história e mito. É fascinante, muito interessante. E os contos dele, não sei se você leu, estão todos muito ligados a estruturas jurídicas e à paisagem capitalista em que a gente vive.

No fim do primeiro dia de filmagem, ele me disse: "Você me lembra uma menina que aparece num dos meus contos. Ela é judia e, durante a Inquisição espanhola, ela e o pai são colocados num navio rumo à Turquia para serem vendidos como escravos." Ele diz que eu lembro essa menina, e eu fico esperando o remate, certo? Ela está no navio com o pai. Era isso o que normalmente acontecia com os judeus durante a Inquisição espanhola. Aí Kluge diz: "Todas as noites, ela subia ao convés e jogava xadrez com os piratas do navio. Quando chegaram a Istambul, ela já tinha conquistado a liberdade dela e do pai".

LR: Mais ou menos como a Sheherazade, né?

SM: Sim, aí ele disse: "Ela foi a autora de um acordo improvável". Enfim, adoro essa história. Claro que ele está falando de mim e dele, mas também dessa história política da liberdade. Tem uma questão de gênero aí, também. Mas tem ainda a ideia de que até fazer arte é um acordo improvável. E isso remete às ideias do [Theodor] Adorno: como a cultura pode continuar? Não sei, sou uma eterna otimista. Não consigo viver com esse muro de tijolos que Adorno coloca no fim do caminho, e Kluge também não. Ele conta a história de como o Adorno tentou fazer com que ele parasse de fazer filmes, e falou para ele ir trabalhar com um cineasta comercial, o Fritz Lang. Mas não deu certo, deu? A tentativa de Adorno de acabar com a carreira do Kluge como artista, ou de sufocá-la, acabou levando a uma compreensão muito mais avançada do que o cinema podia ser. Enfim, adoro essa história porque sinto que, como artista, você está o tempo todo enfrentando todas essas forças, e não só no assunto do trabalho. Elas estão dentro do próprio trabalho, essas forças desprezíveis, mas sedutoras, como um elixir maravilhoso que a gente sabe que não deveria beber, mas bebe mesmo assim. Quer dizer, é preciso muita força de vontade para fazer arte, né? Exige uma quantidade enorme de energia, como você com certeza sabe, produzir um trabalho, lançá-lo no mundo, saber quando soltar, quando controlar. Você está o tempo todo jogando xadrez com piratas.

LR: Recentemente, eu dei uma palestra para estudantes. No final, eles estavam fazendo perguntas sobre minha prática, e eu disse: "Não tentem cobrir todos os ângulos de uma coisa". A gente tem que entender o que está fazendo, mas deixar pelo menos um ponto cego. Senão você não está fazendo arte; está escrevendo uma tese ou algo parecido. É assim que eu penso. Claro que eu fico muito obsessivo quando estou pesquisando alguma coisa, mas sempre tento manter um ponto cego. Quando filmo pessoas, por exemplo, quase nunca faço casting. Eu meio que me apaixono por alguém, aí me aproximo e apresento meu trabalho. Então tem muitas coisas sobre essas pessoas que eu não sei de antemão, coisas que não estão no roteiro e que são trazidas a partir da experiência de vida delas. E é exatamente isso que faz os filmes serem o que são.

Você filmou bastante em película, né? Mais recentemente acho que você tem filmado em digital, mas os primeiros filmes, como *Midtown* (1998), foram feitos em 35mm, 16mm...

SM: Eu filmo com uma ARRI Alexa. Minha câmera é ridiculamente enorme para aquilo que eu faço. Sério, se você visse... Precisa de pelo menos duas pessoas para carregar a máquina. Às vezes eu uso lentes CinemaScope... Esse tipo de câmera e de lente não é para ser usado em documentários ou em imagens ao vivo, mas funciona para mim porque me remete a toda essa ideia de espaço público, espaço privado e se existe ou não uma linha entre os dois. Acho que, como artista, fazer arte tem muito a ver com transgredir limites. E a gente precisa garantir que na nossa sociedade isso seja possível. Não quero viver numa sociedade em que, por causa de tanta burocracia, não dê para usar uma câmera dessas, ou em que as pessoas tenham tanto medo das consequências que não corram riscos. Porque, mesmo quando você filma uma pessoa, tem obviamente a fachada pública de uma pessoa andando num espaço público, passeando, indo trabalhar ou fazendo alguma coisa. E aí aparece um lampejo no rosto dela que é muito privado, um momento de privacidade que escapa. Esses pequenos momentos são muito lindos, quando o espaço privado entra no espaço público, ou vice-versa.

Outra noite eu estava vendo um dos primeiros trabalhos de que eu tive consciência e que realmente me influenciou, um filme do William Klein chamado *Broadway by Light* (1958), que é todo sobre Times Square. Acho que meu estúdio já ficava lá quando vi o filme pela primeira vez, mas não me lembro exatamente do que veio primeiro. Talvez tenha acontecido ao mesmo tempo, ou talvez eu tenha visto o filme e depois mudado para o estúdio na Times Square; não tenho certeza. Mas é um filme lindo. Vi uma pequena exposição dele no SFMOMA e aquilo realmente me inspirou, assim como me inspiraram os filmes de Charles e Ray Eames. Quem disse que você não pode fazer um filme para uma empresa como a IBM? Claro que é possível fazer algo significativo para uma corporação. Os artistas também podem se servir das corporações, né? É a ideia de reaproveitar algo para outro fim.

LR: Agora que você falou do tamanho da câmera, faz sentido para mim que tenha tão pouco movimento de câmera em seus filmes. O peso da câmera tem a ver com o que você está filmando.

SM: Preciso pensar a sério se quero levar minha câmera para um determinado lugar, porque senão minha equipe vai me detestar, o que provavelmente acontece às vezes, para ser sincera. Em qualquer filme meu pode ter umas 150 locações. A gente está sempre em movimento, o dia inteiro, montando planos diferentes com uma câmera materialmente muito presente.

LR: E o que você espera da sua viagem a São Paulo? Eu queria te perguntar sobre o Ruy Ohtake. Sou muito fã dele; é um arquiteto brasileiro pós-moderno. Ele projetou aquele hotel em forma de navio e também o Instituto Tomie Ohtake. Pensei nele vendo *ETC* (2024), quando você aponta a câmera para o prédio do Bank of China, do I. M. Pei. Acho que estou

tentando entender como você vê o Brasil e o que talvez você queira explorar aqui depois de *Rio* (2012), que de certa forma é um filme tão completo. Depois dele, sinto que eu não tenho muito a acrescentar sobre o Rio de Janeiro. Então, agora que você vem ao Brasil para sua exposição, o que desperta seu interesse aqui?

SM: Bom, eu ia fazer um filme irmão de *Rio*. De alguma forma, o projeto acabou ficando pelo caminho, mas eu sempre quis filmar em São Paulo. Na primeira vez que fui a São Paulo, me disseram que era tipo Tóquio, em termos de densidade, massa, concentração, congestionamento. Mas é claro que há contradições ali, como em todo lugar.

LR: Acho que o MASP está mostrando um trabalho seu, né? *Com o Supremo, com tudo (gráfico de som)* (2019). Quando você teve a ideia de fazer uma pintura a partir daquele trecho de áudio?[3]

SM: Sempre achei a voz e o registro dela importantes. Sabe como o David Lynch diz que a gente pesca ideias? Eu penso que não: a gente fala ideias, come ideias. De alguma forma, para mim, a boca é tão importante quanto os olhos, tão importante quanto qualquer outra coisa. Mas depois que fiz o filme com o Kluge, comecei uma série de pinturas chamada *Sound Graph*, baseada em frases faladas e na ideia de como eu representaria aquele som, ou aquela fala, sua representação visual. Então a ideia veio mesmo de conhecer o Kluge, de pedir que ele lesse aquele texto e depois observar a maneira como ele entoava aquilo. Decidi doar a pintura ao MASP em parte por causa dessa história. Claro que eu queria apoiar o museu, mas também gostei de fazer isso com essa obra específica, nesse contexto particular.

LR: Para essa exposição na FDAG, você não pensou em mostrar um filme também? Vi que na sua última exposição na White Cube[4] você mostrou algumas pinturas e um filme.

SM: Eu gosto da ideia de mostrar um filme na cidade, de deixar que ele se torne parte dela. Eu faço dois tipos diferentes de trabalho e, de certa forma, eu poderia ser duas artistas completamente diferentes... Os filmes têm uma realidade temporal própria, tanto em relação à maneira como são produzidos quanto ao que exigem. Já as pinturas são muito lentas. Não posso apressar o processo.

LR: Pois é. Eu pedi para ver seu filme mais recente e aí vi que tinha uns 80 minutos. Pensei: "Nossa, 80 minutos é muito". Nunca fiz nada com mais de 10 minutos, porque para mim é diferente; eu gosto do loop, do formato de videoclipe...

---

[3] "Com o Supremo, com tudo" é um trecho de uma conversa telefônica de 2016 em que o senador Romero Jucá discute articulações para obstruir as investigações de corrupção da Operação Lava Jato, tornando-se um símbolo do conluio político e da impunidade no Brasil.

[4] *Snow Leopards and Skyscrapers*, White Cube Mason's Yard, Londres, Reino Unido, 2026.

SM: Eu entendo, mas veja, eu não me incomodo se alguém entra para ver só 10 minutos. Não acredito muito em exigir o tipo de concentração que o cinema narrativo demanda. Então, para mim, tudo bem ter um público distraído, ou que veja uma certa progressão de propaganda, entenda e siga em frente.

Sabe, eu não sou ditatorial em relação à maneira como as pessoas assistem ou olham as coisas. Então, embora o filme tenha 80 minutos, são 80 minutos porque essas são todas situações em que me coloquei, entende? No fim das contas, sou eu buscando essas situações. Eu me vejo como situacionista.

LR: Historicamente falando?

SM: Sim. Eu li aqueles textos todos e me interessei pela ideia dos mapas e pela questão do espetáculo, que obviamente me fascina muito. A arte é outra forma de espetáculo. E está se tornando cada vez mais, embora sempre tenha sido, até certo ponto.

LR: A ideia desta conversa era falar de modo geral sobre seu trabalho e sobre pintura. Eu não sou especialista em pintura, apesar de amar.

SM: Olha, eu nunca fiz escola de arte. Em tese, eu não deveria ser pintora. Mas, de alguma forma, eu me sinto atraída pela fisicalidade das coisas, pelo poder de sedução das coisas e, de novo, pela história do fazer. Sejam pinturas, arquitetura, filmes, objetos e todas essas coisas que compõem nossa vida. Não vejo a arte como algo separado desses elementos; vejo a arte como parte dessa unidade.

LR: Para ser bem sincero, acho que o que mais gosto nas suas pinturas é o fato de eu ver superfície. Quando vejo filmes de artistas especialmente, fico o tempo todo procurando a superfície, porque isso me interessa. Acho que tudo está na superfície. E é tão bonito ver as coisas na superfície, num mundo em que a gente está sempre sendo requisitado a ir fundo. Não estou dizendo que não seja profundo, mas é uma espécie de pele, entende?

SM: Bom, existe uma história da pintura. Essa ideia da história do gesto, da história do sujeito subjetivo, nunca me interessou muito. Já te contei o que estudei, o que me interessava e o que me levou a começar, e não foi nada disso. Veja, para fazer uma pintura realmente boa, você está fazendo uma psicologia, um retrato, uma paisagem, até um manifesto. Minhas pinturas são tudo isso. Não penso muito em mim em relação à história da pintura, mas é claro que é isso, essa é a história da pintura, a história de fazer arte. Não é que eu esteja tentando me separar disso, mas, se você pensar bem, o que é uma pintura? Até um [Lucio] Fontana é um ato de violência, um gesto físico, uma cor, uma sedução. Fenomenologicamente, é uma coisa, né? É uma coisa.

LR: Sim. E o verso, você já viu o verso de um quadro do Fontana?

SM: Já, sim. Eu sei... dá vontade de comer.