

# Paraler: palavras de Regina Silveira

Patrícia Figueiredo Pedrosa<sup>1</sup>

DOI 10.20396/eha.vi14.3402

A obra selecionada para este estudo é *Paraler*, gigantesco mosaico<sup>2</sup> no chão do passeio que circunda a Biblioteca Mário de Andrade no centro da cidade de São Paulo. (Figura 1)

Para o enfrentamento do presente recorte da obra de Regina Silveira, aderimos ao método de Haar<sup>3</sup> que relaciona a abordagem fenomenológica da obra com seu contexto artístico e histórico. Recorremos à aproximação do pensamento de Christin<sup>4</sup> e Merleau-Ponty<sup>5</sup> porque entendemos que os estudos desta autora sobre criação da escrita fundamentada na natureza da produção e leitura da imagem como condição esteja em consonância com a fenomenologia merleau-pontyana no que se refere à ontologia das obras de arte visuais e escritas. Ressaltamos que esta filosofia ocupava lugar de relevância entre os artistas da geração de Regina Silveira que lidavam com a arte experimental no Brasil nas décadas de 1960/70. A artista integrava o circuito alternativo e marginal da arte, que demarcava o caráter contestador das atuações de artistas que lidavam com a radicalidade da arte experimental. As contingências sócio-políticas restritivas aos direitos de cidadania, sobretudo da expressão artística, eram refletidas por Silveira em produções cuja sutileza e ironia adquiriam pesos semelhantes. É neste período que identificamos os primeiros trabalhos envolvendo palavras, dos quais destacamos *Biscoito Arte* (1976), testemunho do seu interesse pelo conceitualismo e pelo valor do signo gráfico.<sup>6</sup> O uso de meios gráficos industriais, que é uma das estratégias conceituais da artista para problematizar a questão autoral na obra de arte, caminha ao lado de suas incursões no mundo das palavras, trilha que persegue até o presente. (Figura 2)

No livro *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*, Haar<sup>7</sup> descreve as duas etapas da

1 PPGAV, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em artes visuais.

2 Do grego *mousaikón*, obra das musas, imagem ou padrão visual criado pela incrustação de pequenas peças coloridas sobre uma superfície fixadas por um cimento, cujos registros mais antigos alcançam os mesopotâmios (aprox. 3.500 a.C.). Por ser muito aplicado em paredes, tetos e pisos, é comumente associado à arquitetura.

3 HAAR, 2000.

4 CHRISTIN, 2004.

5 CHAUÍ, 2010.

6 Os trabalhos em vídeoarte *Objetoculto* (55", 1976) e *Artificio* (1'13", 1977) também têm a palavra como elemento central, assim como as obras da Série *Jogos de Arte* (1977) *Rebus para Duchamp* (Off-set, 64 x 50 cm), a performance *Jogo do Segredo e Alteração em definição de arte* (Off-set, 60 x 50 cm), obra configurada pelo registro em fotografia e ficha técnica da performance *Jogo do Segredo*. Disponíveis em <<https://reginasilveira.com/filter/video/>>. Acesso em 04 ago 2019.

7 HAAR, 2000, p. 109, grifo do autor.



[Figura 01] Regina Silveira. *Paraler*, 2015, Porcelanato, 1.100 m<sup>2</sup>, Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, Brasil.  
Foto: Bruna Goldberger.



[Figura 02]  
Regina Silveira. *Biscoito Arte*. 1976.  
Forma para biscoito, 12 x 4 cm.

recepção de uma obra como “o tom fundamental da obra “ e “as prescrições históricas de sentido”. Defende que a “percepção [...] se dá segundo uma série sucessiva de perfis [...] havendo uma temporalidade na descoberta das obras, um encaminhamento complexo [...]. O primeiro “perfil” percebido é esta apreensão global, essa primeira visada na qual a obra “nos entrega *de pronto* seu estilo de ser [...]. Portanto, o que nos faz ter acesso à origem de uma obra é a tonalidade afetiva que se difunde através de sua configuração. Na segunda etapa, a “tonalidade afetiva” ou ressonância “imediate” da obra deve ser ligada ao seu contexto artístico, histórico e filosófico, que nos leva a conhecer os imperativos metafísicos que presidiram a elaboração das obras em seu tempo, ou “as prescrições históricas de sentido”. O autor qualifica esses dados (a diferença de estilos, de códigos e de convenções) como “prescrições metafísicas” porque contém implicitamente um ideal que orienta a organização total das formas. Essa dupla abordagem nos permite a possibilidade da vivência do “enigma inédito da revelação artística” sem ceder ao historicismo tampouco cair na ingenuidade ao arbitrar juízos ou emoções estéticas<sup>8</sup>.

Regina Silveira entrecruza, enlaça, embaralha as dimensões da visualidade e da linguagem: configura na visualidade a linguagem, inscreve no conceito a matéria, amplia e desdobra o alcance e o funcionamento de dois *media* diferentes. Analisamos seu processo sob o prisma de Merleau-Ponty, para quem o trabalho do pintor e do escritor é realizar a operação da origem, a ação livre que descentra e reagrupa os elementos, instaurando uma abertura temporal.

A apropriação da linguagem verbal pelos artistas é uma dessas ações de descentralização e reagrupamento de signos e significantes. Para entender esse processo, aderimos ao pensamento de Anne-Marie Christin de que a vocação da imagem é a mestiçagem. Esta autora que investiga a imagem para a argumentação de sua tese sobre a origem da escrita, defende que a escrita nasceu da imagem. Sua justificativa é de que a escrita foi *tornada possível* por causa da imagem, em razão de sua heterogeneidade estrutural e a solicitação constante e imprevisível que exerce em seu espectador. A heterogeneidade se deve ao fato de que a escrita, em todas as civilizações nas quais se desenvolveu, foi produto de dois *media* anteriores, totalmente diferentes e que operam em dois universos heterogêneos: a linguagem verbal (oral e sonora) e a linguagem visual (gráfica)<sup>9</sup>. A escrita não realizou uma fusão, mas uma associação paradoxal constituindo uma comunicação transgressiva.

Quando Merleau-Ponty pensa o trabalho do escritor, encontramos também a ideia de comu-

8 HAAR, 2000, p. 114-116.

9 CHRISTIN, 2004, p. 282.

nicação transgressiva porque a linguagem assim como a imagem “[...] presentifica significações, *transgride* a materialidade sonora e gráfica e [...] acasala-se com o invisível.”<sup>10</sup> Se a imagem é o desvendar do invisível e a linguagem é a quebra do silêncio, a escrita é o fruto mestiço do cruzamento entre o silêncio e o invisível, nascida no berço do intervalo entre o mundo e o corpo, entre um corpo e outro.

Importa para este estudo o conceito de *pensamento de tela* de Christin que é uma tomada de consciência, necessariamente anterior ao grafismo, do *suporte* desse grafismo. A autora liga a originalidade da imagem à apreensão do mundo pelo homem, no sentido de domínio, entendendo a invenção da agricultura, predecessora em 6 milênios como primeira ação de elaboração de superfície. A hipótese da autora é de que esta experiência de transformação da superfície tenha permitido a ideia de “conceber uma superfície como contínua” para nela elaborar só a aparência/visualidade, tendo como modelo a abóbada do céu estrelado - a primeira tela que se ofereceu aos olhos dos homens que então criaram a interpretação das constelações. Esse domínio inicial dos princípios de funcionamento do universo icônico possibilitou o mecanismo de pensamento que permitiu tanto o desenvolvimento da imagem (desenho, grafismo, pintura) quanto posteriormente o da escrita. Esta superfície criada integra uma lógica de pensamento própria da imagem, que a autora resume em dois princípios: o da heterogeneidade simultânea dos elementos icônicos e o de sua contaminação semântica, que se justificam pelo suporte e matéria das imagens - especificidade intelectual da imagem, não encontrada em outras estruturas de comunicação, a verbal em particular.<sup>11</sup>

Tão relevante quanto o suporte e o signo, a autora destaca que os espaços vazios ou a *noção de intervalo* é decisiva, porque faz parte do estatuto autônomo da imagem, que separa e ajusta as figuras sendo também um tipo de figura. Ao transitar entre as figuras o olhar interroga suas relações e acaba por dominá-las, que é diferente de descobrir um sentido preciso. A prática divinatória, comum nas civilizações primitivas (fígado de carneiro na Mesopotâmia, casco de tartaruga na China<sup>12</sup>), introduziu a ideia de que nesses suportes da natureza havia uma mensagem dos deuses aos homens que era preciso ler/adivinhar. A leitura teria se originado da adivinhação como uma adaptação de seu mecanismo: o adivinho decifra enigmas contidos em suportes da natureza (ob-

10 CHAUÍ, 2010, p. 281, grifo nosso.

11 Na superfície criada (branca como em Lascaux ou polida como em Pech Merle) representações figurativas e abstratas estão juntas formando uma composição heterogênea, cujo sentido se dá pelo conjunto para além de uma significação “realista.”(CHRISTIN, 2004, p. 284).

12 A tradição arcaica chinesa considera os cascos das tartarugas como uma projeção do céu e o céu estrelado como o modelo de sua escrita, tendo a leitura divinatória das fissuras oraculares dos cascos das tartarugas modelado o estilo do grafismo dessa escrita (CHRISTIN, 2004, p.289-290).

servados), o leitor decifra textos contidos em um sistema de signos (inventados). A reunião dessas duas noções fundamentais da imagem – leitura e signo – e a irrupção dessas noções compôs as condições para o nascimento da escrita. (Figura 3)

A obra de arte pública *Paraler* é formada pela palavra biblioteca escrita em diversas tipologias e em diversos idiomas. Caminhando sobre a obra, somos pedestres instigados a ler e mesmo que não dominemos mais nenhuma outra além de nossa língua-mãe, tentamos adivinhar nas outras palavras grafadas seu significado, e por onde os olhos se encaminham recolhem fragmentos que nos servem de pistas: um fonograma, os radicais *biblio* ou *teca*<sup>13</sup>, que por homofonia nos ligam a *teque* e *thek* - fragmentos de significantes que silabamos seguindo a leitura das bibliotecas, encadeadas uma após a outra como se escritas em linhas de caderno ou em livro. As semelhanças entre as partes das palavras funcionam como logogramas, nos levando a dominar sua significação, alternando a posição de signos conhecidos construindo anagramas<sup>14</sup>. Através desse jogo de analogias visuais intuímos então que *library* ou as palavras grafadas em signos desconhecidos, também significam biblioteca. Christin nos fala que “a adivinhação é a última etapa da metamorfose da imagem em escrita”<sup>15</sup>, operação estendida para a leitura, tanto de imagem visual como da escrita. O conjunto de idiomas (português, inglês, coreano, grego, alemão, russo, árabe, japonês, chinês, hebraico...) denota multiculturalidade sem pretensão delimitadora, tendo as agulhas e linhas de um bordado em progresso a indicar a incompletude da série. (Figura 4)

Adivinhando ou interrogando, a diversidade das tipologias reforça nossa hipótese de visualidade de que é a mesma palavra em muitas línguas. Os estudos da linguística geralmente desprezam a configuração do signo ou do suporte, levando em consideração apenas a relação direta significante/significado.<sup>16</sup> Entretanto, no campo da arte, todos os elementos presentes na imagem importam – linhas, formas, suporte, cores, texturas, figuras, espaços, intervalos - e mais do que isso, são constituintes de significação por relação, posição e oposição. E isso se faz ainda mais potente nesse terreno de interseção que se abre quando uma obra une a imagem e escrita.

Mas essas linhas estão na diagonal em relação à calçada, não se posicionando em frente aos

13 A palavra biblioteca é formada pelos radicais gregos *biblio* (livro) e *teca* (lugar onde se guarda).

14 “A permutação é constitutiva do funcionamento linguageiro [...]: a contaminação determina por sua vez o do pensamento visual. E é essa flexibilidade de interpretação que explica, para voltar aos outros dois valores do sistema ideográfico, que um signo lido como um logograma possa, em virtude de uma homofonia que o associa ao sentido de uma outra palavra, ser lido de modo tão “natural” quanto o primeiro, como o fonograma dessa palavra” (CHRISTIN, 2004, p. 289).

15 CHRISTIN, 2004, p. 290.

16 “Que eu escreva as letras em branco ou em preto, escavadas ou em relevo, com pena ou cinzel, isto não tem importância para sua significação”. SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale* (1915) apud CHRISTIN, 1995, p. 287.



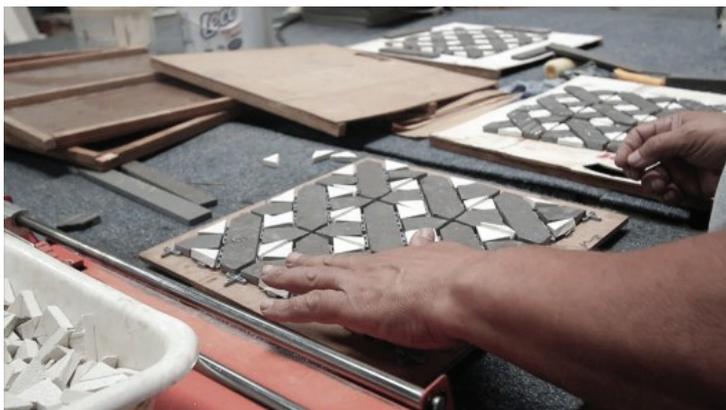
**[Figura 03]**  
Regina Silveira. *Paraler*, 2015,  
Porcelanato, 1.100 m2, Bi-  
blioteca Mário de Andrade,  
São Paulo, Brasil.  
Foto: Bruna Goldberger.



**[Figura 04]**  
Regina Silveira. *Paraler*, 2015,  
Porcelanato, 1.100 m2, Bi-  
blioteca Mário de Andrade,  
São Paulo, Brasil.



**[Figura 05]**  
Regina Silveira. *Paraler*, 2015,  
Porcelanato, 1.100 m2, Bi-  
blioteca Mário de Andrade,  
São Paulo, Brasil.  
Foto: Bruna Goldberger.

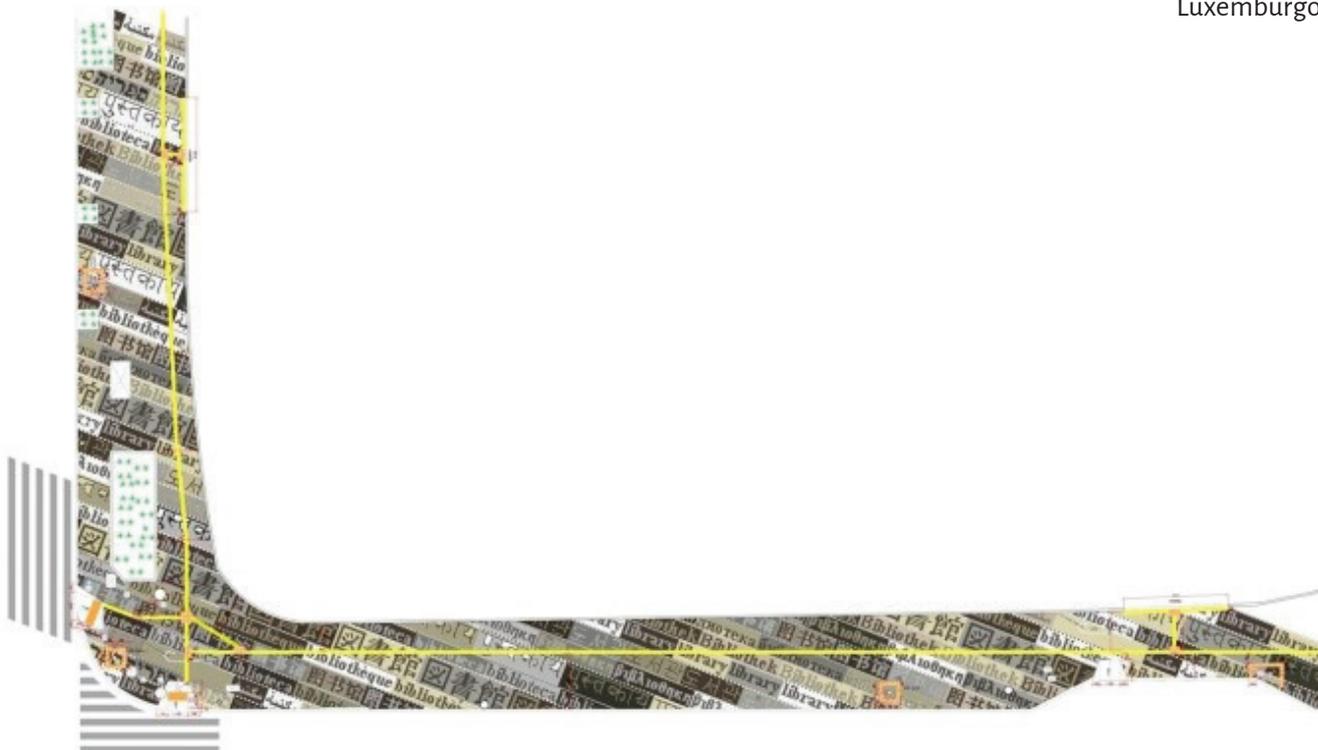


**[Figura 06]**  
Montagem das peças na fábrica.  
Acervo de Regina Silveira.



**[Figura 08]** Mosaico das nove musas, 240 d. C., Vichten, Luxemburgo.

**[Figura 07]**  
Regina Silveira. Planta da calçada.



olhos para a leitura - linha a linha - em nenhuma das direções a que o passeio se oferece: nem em seu percurso, paralelo ao prédio, nem em sua travessia, para entrar nele. A leitura acontece na diagonal, a direção em que fisiologicamente os olhos percorrem quando lêem as imagens. Essas mesclagens da escrita e da imagem são conhecidas por Silveira que diz que o deslocamento do olhar é algo importantíssimo para o seu trabalho, que “existe para o olho e o lugar...”<sup>17</sup>. (Figura 5)

O posicionamento transversal das palavras nos dá a sensação de que a linguagem escrita transpassa a cidade como símbolo de toda construção humana civilizada e histórica. Lembrando que a palavra é um tipo especial de imagem figurando em um outro tipo específico de imagem, uma obra de arte visual. Essa duplicidade solicita de nós uma leitura especial e híbrida, de significações silenciosas e invisíveis, de sentidos escondidos entre as pedras, a argamassa, no contrapiso, no solo, no escuro e no silêncio dos espaços entre cada um desse elementos. (Figura 6)

O mosaico é composto por porcelanato recortado em formatos exatos para que configurem uma tela bordada em ponto de cruz, padrão visual e conceitual que a artista desenvolve desde 2010 em materiais e suportes diferentes.<sup>18</sup> O bordado remete ao feminino, ao universo atribuído à mulher, abordado pela artista nas séries de gravuras e das interferências sobre louças brancas.<sup>19</sup> O olhar feminino sobre o mundo é uma escolha que faz parte de sua concepção poética no que pesa a afirmação de sua qualidade de artista mulher<sup>20</sup>. Apesar de consciente da posição secundária à qual a mulher foi historicamente relegada e ao conseqüente apagamento da participação feminina na história da arte, a obra reflete a questão sem se inscrever na polaridade alimentada pela velha ficção de guerra dos sexos. Juntar bordado e mosaico, remete a uma tentativa de união entre feminino e masculino, a delicada sutileza de linhas e agulhas com o peso e a solidez da pedra e argamassa. União como duplo pertencimento ou coexistência, a artesanaria doméstica é referida pela artista como “algo que ela [a mulher] poderia manipular melhor, mas não necessariamente não pertença também ao homem.”<sup>21</sup>. A força imaginante<sup>22</sup> que pulsa em *Paraler* é a material, que traz aos senti-

17 MORAES, 1995, p. 102.

18 *Costura* (1983) out-door, Tramazul (2010) imagem digital sobre vinil adesivo sobre fachada, Museu Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil; *Casulo* (2013) plotagem em vinil adesivo sobre dois ônibus e um abrigo, Bienal Internacional de Curitiba, Brasil; *Sueño de Mirra* (2014) vinil adesivo sobre vidro, Museo Amparo, Puebla, México; *Dreaming of blue* (2016) estêncil sobre fachada, Setouchi Triennale, Ogijima, Japão.

19 Séries de gravuras: *Anamorfias* (1979), *Enigmas* (1981), *Símile* (1983). Séries de interferências em louças: *Crash* (2014), *Mutante I e II* (2016).

20 MORAES, 1995, p. 70.

21 MORAES, 1995, p. 72.

22 No pensamento de Bachelard encontro os conceitos de forças imaginantes e imaginação material - proposição do filósofo sobre as maneiras com as quais a faculdade da imaginação se desenvolve. As forças imaginantes desenvolvem-se em duas linhas diferentes: a formal, cujo impulso é a novidade, em acontecimentos inesperados, na variedade fundamentada na visão; e a Material, que escava o fundo do ser, encontram o primitivo e o eterno, na qual a forma está encravada numa substância, produzem germes, é matérica, vinculada às 4 raízes/elementos primordiais/províncias matrizes do cosmos: ar, água, terra e fogo. (BACHELARD, 1998).

dos a união pela coesão da argamassa, unindo a matéria bruta aos conceitos mais abstratos do Ser, que é temporal e cultural, ser humano que é consciência reflexiva encarnada num corpo sexuado. (Figura 7)

Se os ecos de tempos remotos e da multiculturalidade da artesanaria do bordado se fazem em nosso corpo, a materialidade desse mosaico revela a vontade matérica de Regina Silveira. No curso de sua obra a artista desenvolveu um diálogo com as normas de representação da arte ocidental, em especial a perspectiva e o ilusionismo, importando o desenho e seus conceitos, como projeto e ideia. Essa discussão se estende em *Paraler*, onde a planaridade da imagem remete ao modo de espaço antiperspectivista da antiguidade, tendo como personagem central a letra, o signo da escrita. Nos trabalhos nos quais dialoga com o ilusionismo importam a materialidade sutil (papel, tinta, vinil ou luz), em *Paraler* importa a materialidade densa, desenho e projeto realizado no sentido de construção. (Figura 8)

A artista argumenta que a visualidade do bordado em ponto de cruz confere à essa obra a capacidade de associar-se às práticas populares de fazer alfabetos bordados, compartilhada por muitas culturas do mundo e que vem de períodos remotos da história. Entretanto, a nosso ver, é a visualidade do mosaico que incide com mais força em relação ao tempo histórico, por remeter ao mosaico romano e à uma antiguidade ainda anterior à ele. Consideramos que a relação bordado/mosaico reforça o sentido de conciliação proposto anteriormente (entre masculino e feminino) para o individual e coletivo: enquanto o bordado tem uma conotação pessoal e doméstica, o mosaico carrega um caráter público. Esse acesso à memória provocada pela obra é definida por Merleau-Ponty como advento, que é a retomada da tradição da percepção das obras anteriores, abrindo o tempo e a história fundando novamente seu campo de trabalho “sobre as questões que o presente lhe coloca, resgata o passado ao criar o porvir”. É a forma nobre da memória, recursos como o mosaico ou o bordado que, por sua fecundidade são retomados, não para serem repetidos, mas para criar. A ação do artista se realiza numa totalidade simultânea e aberta, descartando então a ideia de tempo como escoamento ou progressão e o conceito de passado como história de arquivamentos, exigindo um futuro não como tela projetiva, mas como porvir, “restituição instituinte do passado”<sup>23</sup>.

*Paraler* é desenho escrito em matéria bruta, pedras incrustadas no chão da cidade, a meio caminho entre as vias e a biblioteca, que ao circunscrever o edifício não limita, é antes espaço de acesso, é intervalo para diálogo. O conhecimento como construção coletiva de todos os povos, todas

23 CHAUÍ, 2010, p. 284.



[Figura 09] Regina Silveira. Paraler, 2015, Porcelanato, 1.100 m<sup>2</sup>, Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, Brasil.

Foto: Bruna Goldberger.

as línguas, na espiral do tempo. Mais do que o chão, esta tela é o espaço urbano, a circunstância da civilização, da estruturação da cidade como simbólico poder humano de criar que envolve todo o imaginário de poder e controle da natureza que o homem desfruta desde a invenção da agricultura. (Figura 9)

Quando Silveira focaliza sua tela no espaço urbano, está aí imbricado o conceito de espaço-ambiente de Argan, vinculado a uma configuração determinada de vida humana, social, o qual “o espaço é a cidade, como conjunto de valores históricos, de situações atuais, de previsões do futuro.”

<sup>24</sup> A repetição da palavra na visualidade equivale à repetição exortativa no discurso retórico. A alegorização do espaço é agente da persuasão psicológica que tem como uma das finalidades “persuadir a [...] viver segundo a ordem do próprio ambiente, [...], segundo os valores ideológicos dos quais a cidade quer ser a expressão visível e ‘monumental’.” “Nesse sentido mais amplo, pode-se dizer que o escopo é aquele que Pascal aponta como verdadeiro e último fim dos processos persuasivos ou retóricos: persuadir a ser persuadido ou deixar-se persuadir, ou seja, desenvolver o hábito do discurso, do diálogo, da comunicação humana.” (2004, pp. 44-45)

Para fechar o círculo dinâmico que se abre no encontro com uma obra concebida como advento, ligamos o discurso retórico da imagem na cidade ao primeiro “perfil” da obra analisado deste trabalho, a palavra no mosaico da calçada. O carnal da obra - universo icônico - nos comunicam emoções, esse eco que a carne do mundo faz na carne do corpo que, para além da memória cultural, nos levam em direção do espaço-tempo insólito que não cessam de abrir, ultrapassando todas as interpretações, porque se atualizam a cada novo encontro.

---

<sup>24</sup> Espaço como *ambiente* em oposição a espaço de *natureza*: Argan desenvolve esse conceito a partir da mudança operada pela arquitetura seiscentista que, aplica os elementos construtivos que perderam sua função de sustentação pela evolução das técnicas construtivas numa função figurativa e simbólica. Esses elementos tinham um sentido preciso de espaço que correspondiam à sua forma como expressão de uma força de sustentação são levados para a superfície onde passam a exercer a função de declaração dos valores relativos dos espaços e das forças. (ARGAN, 2004, p. 43).

## Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. Retórica e Arquitetura. In: **Imagem e persuasão**: Ensaio sobre o barroco. Bruno Contardi (org.). Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- \_\_\_\_\_. **A água e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- CHAUÍ, Marilena. Merleau-Ponty: o que as artes ensinam à filosofia. In: **Os filósofos e a arte**. HADDOCK-LOBO, Rafael. (org.). Editora Rocco, RJ: 2010.
- CHRISTIN, Anne-Marie. Da imagem à escrita. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia. **A historiografia literária e as técnicas da escrita**: do manuscrito ao hipertexto. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa e Vieira e Lent, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'empreinte**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
- DUFRENNE, Mikel. Da expressividade do abstrato. In: **Estética e filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 265.
- HAAR, Michel. Conclusão: Por uma fenomenologia da arte. In: **A obra de arte**: ensaio sobre a ontologia das obras. Rio de Janeiro: Difel, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo**: Textos Clássicos de Estética. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.
- MORAES, Angélica de (org.). **Regina Silveira**: Cartografias da Sombra. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- PEDROSA, Patrícia Figueiredo. **Maria Bonomi com a gravura**: do meio como fim ao meio como princípio. Dissertação de mestrado em História da Arte.
- REGINA Silveira. Site oficial. Disponível em: <<https://reginasilveira.com/>>.
- SILVEIRA, Regina. **Regina Silveira**: A mágica das sombras. Entrevista concedida a Carlos Haag. Revista Pesquisa Fapesp, São Paulo, dezembro 2010, ed. 178. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2010/12/01/regina-silveira-a-m%C3%A1gica-das-sombras/>. Acesso: em 15 jul. 2016.
- SILVEIRA, Regina. **Paraler**. Projeto para instalação permanente. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/15.177/5692>>. Acesso em: 05 ago. 2019.
- SAAD, Jullia. Sobre as classificações tipográficas. Disponível em: <<https://medium.com/@julliasaad/tipografia-91f5957b50f7>> Acesso em 05 ago 2019.
- ZANINI, Walter. A aliança da ordem com a magia. In: MORAES, Angélica de (org.). **Regina Silveira**: cartografias da sombra. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, pp. 126-176.