PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

Da trilha batida à renegação de quase tudo – Entrevista com Regina Silveira

From beaten path to the renegation of almost all – Interview with Regina Silveira

José Teixeira Coelho Netto
Universidade de São Paulo
ORCID: 0000-0001-9756-7131

Resumo

Nesta entrevista, o crítico de arte e professor José Teixeira Coelho Netto (1944–2022) conversa com a artista visual Regina Silveira, indagando-a sobre seu processo criativo e carreira, a partir da amostragem de obras de sua autoria presentes no acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Acervo Artístico

Palavras-chaves

Regina Silveira. Formação no Instituto de Artes. Ensino superior.

Abstract

In this interview, the art critic and professor José Teixeira Coelho Netto (1944–2022) interviews the visual artist Regina Silveira, asking her about her creative process and career, based on a sampling of her works present in the collection of Pinacoteca Barão de Santo Angelo – Artistic Collection.

Keywords

Regina Silveira. Instruction at the Institute of Arts. University education..

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

Entrevista realizada em 09 de maio de 2017. Infelizmente o professor José Teixeira Coelho Netto faleceu em 2022, antes da publicação desta entrevista. Mantivemos o tom coloquial da entrevista e foram acrescentadas as notas biográficas e explicativas, que não constavam no original.

Teixeira Coelho: Regina, o Departamento de Difusão Cultural e o Instituto de Artes da UFRGS publicarão um catálogo especial com obras de artistas gaúchos incluídas no acervo do Instituto[1]. No seu caso, mostraram-me de início duas obras de sua fase inicial: um desenho sem título de 1962, nanquim sobre papel (48,5 x 32,5 cm) que você diria ser da série das *Loucas,* e uma outra obra também surpreendente para quem conhece as últimas décadas do seu trabalho, um óleo sem data, provavelmente dos mesmos anos 1960.

FIG. 1:
SILVEIRA, Regina (Porto Alegre, RS, 1939)
Sem título, 1962.
Desenho em nanquim sobre papel, 46,5 × 32,5 cm

FIG. 2:
SILVEIRA, Regina (Porto Alegre, RS, 1939)
Madalena, sem data
Óleo sobre tela, 95 × 50 cm

1 Essa publicação foi inicialmente projetada para ser editada em livro, mas, por diversos problemas administrativos, ela vem agora a público como um Dossiê Especial, comemorativo aos 80 anos da PBSA, publicado pela revista Porto Arte (PPGAV-UFRGS).

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

Regina Silveira: Eu acho que é anterior um pouco. É uma pintura que mostra muito os caminhos daqueles anos...

T.C.: Esse intitula-se *Madalena*?

R.S.: Pode ser, que desastre, pode ser... *Madalena*?

T.C.: É o que está escrito aqui, você reconhece?

R.S.: Se reconheço como meu trabalho? Sim...

FIG. 3:
SILVEIRA, Regina (Porto Alegre, RS, 1939)
Doublé (M.D.), 1997
Serigrafia sobre papel, 70 × 100 cm

T.C.: E depois uma terceira obra que na verdade não vi na reserva técnica do Instituto, de algum modo pareceu um pouco depois, para minha surpresa, e que está muito bem, uma obra de 1997 intitulada *Doublé (MD)*, iniciais de Marcel Duchamp[2], onde se vê um égouttoir, uma dessas peças bem francesas do início do século 20 na qual se colocavam garrafas numa posição invertida para que escorresse o líquido que pudessem ter. Só que no caso do seu égouttoir é uma sombra branca projetada por um objeto, em princípio um objeto imaginário, que sustenta pistolas, revólveres. Bom, na minha conversa proponho começar da seguinte maneira: que conceito de arte você tinha quando fez estas duas obras, esta *Madalena* que se parece tremendamente com alguma coisa de Portinari[3], e esta outra obra, este desenho em nanquim; que conceito de arte você tinha nesse momento, o que buscava fazer em arte neste momento?

2 Marcel Duchamp (1887-1968). Pintor, escultor e poeta francês.

3 Cândido Portinari (1903-1962). Pintor, muralista, desenhista e gravador brasileiro.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

R.S.: Eu acho que não dá para juntar as duas coisas, são bem diferentes essa pintura e esse desenho. Esse era o momento da minha formação, que se fazia aos saltos, o que mostra a influência de Portinari sobre mim, e a influência do meu professor de pintura Ado Malagoli[4], ele tinha essa maneira de "emblocar" a forma, de escolher a luz...

T.C.: O que quer dizer com "emblocar" a forma?

R.S.: Criar blocos, massas de luz e sombra, de cor. Essa é uma pintura narrativa, diria que quase escolar, possivelmente feita antes de 1960, antes de eu fazer um curso que me mudou muito as direções, o curso livre de pintura com Iberê Camargo em 1961.

T.C.: Voltemos um pouco a *Madalena*, você diz que é uma pintura escolar, acho que foi a palavra que você usou; no entanto ela tem uma boa técnica, vi essa obra ao vivo.

R.S.: Mas esse modo de compor, esse modo de narrar foi resultado da lição dos meus mestres, acho que eu era uma aluna com capacidade de absorver o que ensinava um professor acadêmico, maneirista, descendente do maneirismo italiano como era o Locatelli[5], que pintava aqueles tetos de igreja; eu era uma aluna favorita dele que sorvia bem as lições.

T.C.: Mas, se absorvia as lições, era porque deveriam corresponder a uma ideia de arte que você tinha na cabeça, uma ideia que você gostaria de pôr em prática. Que ideia era essa, de onde a tirou?

R.S.: Eram solicitações a que naquela época eu estava respondendo, tenho diversas obras assim, tenho uma *Pietá* desenhada e logo depois fiz uma via-sacra toda gravada em madeira.

T.C.: Quem pediu essas obras?

R.S.: A *Pietá* não lembro quem pediu, mas a via-sacra foi uma encomenda do Ellis Busnello[6], um psicanalista amigo que fazia naquela época um hospital para Bento Gonçalves, a via-sacra era para a capela desse hospital.

4 Ado Malagoli (1906 - 1994). Pintor, professor.

5 Aldo Locatelli (1915-1962). Pintor, muralista e professor

6 Ellis Busnello (1932). Médico psiquiatra, professor universitário e pesquisador brasileiro.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

T.C.: E você vendeu essas obras para ele?

R.S.: A via-sacra sim, a via-sacra está guardada em Bento Gonçalves.

T.C.: Então você é uma artista que fez sucesso comercial desde o começo?

R.S.: Eu gostei muito de poder me profissionalizar desde cedo, não sei se eu teria 20 anos, por aí. Minha primeira exposição foi em 1958, logo comecei a ganhar prêmios, a me dedicar profissionalmente não para vender o trabalho mas eu queria ser uma artista profissional. Esses temas todos, porém, eu não sei de onde saíam, são temas narrativos, são temas de todo o tipo.

T.C.: Que outro tema você pintava à época?

R.S.: Eu ajudava meu pai no consultório, ele era um pediatra, nos tempos de férias às vezes eu ia lá e desenhava, sempre desenhei muito, os desenhos eram das pessoas que ele atendia no consultório. Eu era uma artista que apanhava aspectos diversos da realidade.

T.C.: Uma cronista social?

R.S.: Não sei se chega a isso...

T.C.: Não me refiro, é óbvio, ao cronista social como hoje o denominam os jornais, quer dizer, esse jornalista que se dedica a cobrir a *high society*. Uso a expressão *cronista social* no sentido de alguém que mostra uma realidade social, no caso a que você conhecia.

R.S.: Sim, mas eu tinha também uma capacidade de ilustrar ideias, de representar ideias, trabalhei durante seis anos com ilustrações para o *Correio do Povo*, ilustrando poemas, por exemplo, crônicas, toda essa atividade ainda era muito diversificada e própria de quem está num momento de formação e procurando um rumo para seu trabalho.

T.C.: E este desenho a nanquim?

R.S.: Este já é dos anos em que eu trabalhava para organizar as praxiterapias do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Quando eu fiz aquela pintura anterior, possivelmente eu estava fazendo o curso de aperfeiçoamento de pintura com o Malagoli, de quem fui assistente uns anos depois; e nesta época dos desenhos das *Loucas* no Hospital

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

São Pedro eu já havia deixado de ser assistente do professor Fahrion[7], professor de desenho no Instituto de Artes, e fora ao Hospital São Pedro para fazer uma investigação, sempre orientada pelo meu pai que achava que se devia fazer um estudo sério sobre as possibilidades de cura ou do que faziam os doentes mentais. Quando cheguei ao hospital não tinha nada organizado nesse sentido e terminei sendo contratada para auxiliar as praxiterapias. Sobre o mundo daquelas pessoas, eu acho que havia na época 5.000 pacientes e eu transitava entre eles, neste tempo fiz muitas gravuras.

T.C.: Uma pintura como esta a óleo remete o observador diretamente a artistas como Portinari...

R.S.: Isso vai mais longe, eu tinha a história da pintura na cabeça...

T.C.: Sim, você tinha a história da pintura na cabeça, mas não sei se você naquela época conhecia os muralistas mexicanos...

R.S.: Claro que sim... E Masaccio[8], conhecia toda a história e queria de alguma maneira responder a isso.

T.C.: E esse desenho, qual seria a referência para ele?

R.S.: Aí já havia mudado a sintaxe, mudado o modo de apresentar, eu já tinha passado por uma pequena experiência abstrata, sido aluna do Iberê[9], e isso ficou de alguma maneira incorporado nos desenhos. Ali eu já estava encaminhada de outra maneira.

T.C.: Como você via a arte nesse momento, o que era a arte para você?

R.S.: Arte era expressão, mais que nada...

T.C.: Pessoal?

R.S.: Não acho que o artista sempre busque uma expressão pessoal, mas uma expressão num sentido mais amplo, eu queria dizer algo sobre aquele mundo da loucura. Não sei se era um ponto de vista pessoal, mas

7 João Fahrion (1898-1970). Pintor, ilustrador, desenhista, gravador e professor.

8 Masaccio (1401-1428). Pintor italiano, da escola florentina.

9 Iberê Camargo (1914-1994). Pintor, gravador, desenhista e professor.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

eu procurava agregar elementos ao falar dessa estranheza de estar no mundo dessas pessoas com quem eu convivia diariamente.

T.C.: Você nesse momento se considerava uma artista, digamos, engajada? Você tinha uma posição social, uma posição político-social como hoje se diz?

R.S.: Não.

T.C.: 1962 era um momento já de agitação política no Brasil com os militares, as esquerdas, João Goulart...

R.S.: Sim, sim, eu tinha até me alistado para a *defesa da legalidade*, movimento encabeçado pelo Brizola. Naquele momento eu ficava internada no *Teatro de Equipe*[10] junto com outros artistas pintando bandeiras, flâmulas. A Lara de Lemos[11] com quem eu trabalhava no jornal, fazia hinos para acompanhar as manifestações, claro que eu era uma artista participante.

T.C.: E o que aconteceu em seguida? Você mudou bastante, o que a fez mudar de linguagem, sobretudo, e também de objeto de sua arte, já que a partir de um certo momento você não vai mais se interessar por esse tipo de tema que é, num caso, social e, no outro, daquela *Madalena*, enfim, uma preocupação quase religiosa ou mística. Enfim, por que você mudou? Por que, dessas duas obras do início, você vai pular para o *Dublé* de Marcel Duchamp que é a obra seguinte incluída no acervo do Instituto? (E estamos sempre usando estas obras suas no acervo do Instituto para orientar nossa conversa.) O que a fez mudar de uma orientação pra outra?

R.S.: A consciência de que eu precisava saber mais. Nesses anos, os cursos de História da Arte no Instituto mal chegavam ao Impressionismo. Quem ouvira falar do Marcel Duchamp, quem ouvira falar do cubismo? Não dava tempo de cobrir tudo. Então, essa era...

T.C.: Como é que não dava tempo de cobrir tudo? Essa é uma velha desculpa dos professores de história da arte preguiçosos ou desinformados. Não chegava, ao contemporâneo porque não conheciam o contemporâneo e não gostavam do contemporâneo.

10 Grupo teatral que funcionou em Porto Alegre de 1958 a 1962 que, além de atores, reuniu numerosos artistas e intelectuais.

11 Lara de Lemos (1923-2010). Poetisa, jornalista, tradutora e educadora brasileira.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

R.S.: Eu acho que sim. Meu professor de história da arte, o titular, levava muito tempo falando do Renascimento, muitos meses falando do Impressionismo, até o momento em que tinha se definido como pintor, como o pintor que ele era. Então todo o resto estava por descobrir, imagina o buraco, não, o buraco do conhecimento. Então eu fui mudando muito, acho que o contato com o Iberê, o contato com as manifestações de um artista como ele, dessa geração que passei a encontrar e com a qual conviver, foi arrasador pra mim, claro. Desde *As Loucas* até a minha primeira saída do Brasil, para um ano e meio na Europa, eu fiquei num caminho que, de uma dada maneira, tinha âncoras nesse desenho d'*As Loucas*, e fui ganhando uma liberdade na sintaxe, no caminho da abstração. Mas o tema era e continuou sendo muito esse, até que eu pude sair do Brasil, com a bolsa do Instituto de Cultura Hispânica[12] em 1967.

T.C.: E foi pra onde?

R.S.: Eu fui pra Madri. Fui pra estudar arte na escola São Fernando[13]. Claro que isso não aconteceu porque quando cheguei lá e vi a escola, vi as pinturas que saíam de lá, eu nem sequer entrei na escola. Voltei pra trás e resolvi que eu ia usar minha bolsa, na verdade a bolsa de Cultura Hispânica não dava um dinheiro mensal, mas eu pude transformar o meu contrato no Instituto de Artes, onde eu trabalhava já há uns quatro anos com Ado Malagoli, em bolsa de estudos. Eu ganhava bolsa-salário transformada em bolsa de estudos, então eu podia viver dela em Madri. Aluguei um pequeno estúdio na Espanha e fui me inscrever em cursos de história da arte na Faculdade de Filosofia e Letras[14]. Os cursos foram dados no Museu do Prado e eu passei a conviver com artistas, com artistas da minha geração, já com outro tipo de poética, outro tipo de investimento. Me fizeram sentir um total dinossauro.

T.C.: E nesse período você via exposições de arte moderna ou *mais moderna*, mais contemporânea?

R.S.: Muitas, muitas. Eu vi coisas das quais não tinha qualquer experiência. Vi exposição de arte programada, exposições de arte por computador, em Paris...

12 *Instituto de Cultura Hispânica da PUC* (RS), fundado em 1956.

13 *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fundada em Madri* (Espanha) em 1752.

14 *Faculdad de Filosofia y Letras – Universidad Complutense de Madri.*

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais
v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

T.C.: Em que ano?

R.S.: 1967. Eu visitei por uma dúzia de vezes a exposição do Frank Popper[15], no Museu de Arte Moderna de Paris, que celebrava a arte cinética, programada, naquele momento não tinha ideia de que a arte pudesse ter esse tipo de poética e ser tão ligada ao mundo. Realmente foi naquele momento que deixei de pintar.

T.C.: Sabe dizer qual foi sua última pintura?

R.S.: Antes de viajar pra Espanha, fiz uma exposição muito grande com muitas pinturas - acho que vendi toda a exposição no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, e eram evocações de figuras no espírito daquele desenho ainda. Mas já mostrava outro tipo de experiência, e sobretudo tinha uma marca não mais do Portinari, mas uma marca, sim, do Iberê Camargo, um mestre que me abriu muitas possibilidades de linguagem. Ao chegar em Madri entendi que podia começar tudo de novo. Fiz ainda uns pequenos ensaios com guache, de imagens quase abstratas, e achei que precisava aprender vocabulário de narrativas visuais, aprender forma. Eu comecei a fazer colagens, com cores. Essas colagens fiz durante muitos meses quando estava em Madri e depois quando me desloquei para Paris por uns meses. Mas de alguma maneira elas tinham qualidade, porque a María Josefa Seiquer[16], que era dona de uma galeria muito avançada, no sentido de que acolhia artistas muito radicais, com novas linguagens, aceitou minhas obras. Ela viu minhas colagens, se interessou tanto que me convidou a fazer uma exposição. Então voltei de Paris pra Espanha para expor aquelas colagens.

T.C.: Por que você saiu de Paris?

R.S.: Eu não queria voltar mais para a Espanha. Eu tinha uma liberdade de ficar mais tempo na Europa. Fui pra Inglaterra, fui pra França, fui pra Holanda, fui pra diversos países, pra Alemanha, e via muitas exposições, via muitos museus, era o que eu mais fazia, absorver o que eu não conhecia. Então voltei para Madri para fazer essa exposição. Há poucos anos atrás eu vi uma dessas colagens, com a María Josefa, que estava bem velhinha

15 Frank Popper (1918). Teórico, crítico de arte, curador e professor universitário, pioneiro da crítica sobre arte cinética, eletrônica, informática, virtual e high-tech.

16 Galería Seiquer (Madri, Espanha), que funcionou de 1966 a 1998, dirigida por Maria Josefa Martínez [Fefa Seiquer] (1917-2009), onde expuseram Regina Silveira e Julio Plaza, assim como vários artistas de vanguarda dos anos 1970 a 1990.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

da última vez que a encontrei, na abertura minha exposição lá no Reina Sofia[17], em 2005. Ela disse que tinha guardado uma das minhas colagens. Hoje eu não sei onde aquela colagem foi parar. Mas tinha uma qualidade de cor, tinha uma narrativa visual – parecia um *cartoom* de formas.

T.C.: Essa não era ainda a ruptura na direção daquilo para o que você iria depois.

R.S.: Não, ainda levei um tempo.

T.C.: Qual é a obra, qual foi o momento em que essa ruptura se deu de maneira mais clara, quando aconteceu o abandono de sua tendência anterior?

R.S.: Então vou contar o que aconteceu entre uma coisa e outra. Quando retornei a Porto Alegre, eu fiz um conjunto de trabalhos, do qual só resta um aqui em casa, com materiais industriais, como metal, espelhos, iluminação elétrica. Eu experimentei muito. Tinha esculturas de madeira com rodinhas, havia processos implicados. Eu não fui reconhecida, ninguém me reconheceu mais. A Regina que tinha ido embora não era a Regina que voltou. Houve críticas negativas nos jornais, todo mundo reclamou que essa Regina do regresso – até hoje perdura muito essa ideia – não era mais aquela pintora super-apreciada. Então, eu fazia esse tipo de trabalho geométrico, de processo, até de participação.

T.C.: Isso foi em que ano?

R.S.: 1968. Depois conheci o Julio na Europa, casei-me com ele...

T.C.: Julio Plaza[18].

R.S.: Julio Plaza. E aí atravessei um período de grande conflito pessoal e familiar, porque, afinal, eu tomava uma direção inesperada, pessoal também, e só melhorou esse aspecto quando fomos nós dois convidados a trabalhar na Universidade de Porto Rico. Quando cheguei lá, ainda estava produzindo coisas geométricas sobre superfícies metálicas, mas, de alguma maneira, eu comecei a fazer serigrafias e comecei a poder usar imagens fotográficas apropriadas, coisa que eu sonhava fazer já

17 *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia*, importante centro de arte espanhol, sediado em Madri, fundado em 1992.

18 Julio Plaza González (1938 - 2003). Artista intermídia, pesquisador, escritor, curador e professor.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais
v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

quando estava na Europa, queria entender como se podia chegar àquele resultado; e de repente, tecnicamente se abriram as possibilidades lá na universidade. Gradativamente, e acho que rapidamente também, comecei umas séries gráficas que até hoje se entendem como parte do meu trabalho, como parte daquilo que eu sou agora: *Labirintos*, *Middle Class Company*. Claro que nessa ida a Porto Rico eu comecei a viajar muito mais pra Nova York, vi exposições importantes lá, tive contato com pessoas...

T.C.: Lembra-se de alguma mostra que a marcou?

R.S.: A exposição *Information*[19], por exemplo, no Museu de Arte Moderna de Nova York, que era já a consagração, a estação terminal de todas as tendências conceituais...

T.C.: Em que ano?

R.S.: 70 ou 71. Mas a Universidade de Porto Rico era uma universidade de muito intercâmbio internacional por causa do reitor, que tinha ligações fortes com a Escola de Nova York, com Leo Castelli e seus artistas. Nem um ano depois de eu estar lá, estava com os meus alunos colaborando com o artista Robert Morris[20], que tinha vindo dar um curso na universidade. O curso dele implicava uma série de processos, de ações no campus, os alunos plantavam árvores. Ou seja, minha cabeça tinha mudado muito. E foi mudando de modo galopante nesses momentos. Mas hoje eu entendo tudo isso como minha formação. Eu tinha que buscar minha identidade, mas naquele momento eu me sentia inundada por manifestações de todo tipo... por tudo que eu via, conhecia e de que participava.... Ou seja, o mundo ficou enorme. Também fui para Pamplona, na Espanha, para os *Encuentros de Pamplona*[21], que foi um evento histórico e radical de tomada da cidade. Em questão de seis anos...

T.C.: De início, você era uma pintora, uma artista do *establishment* de Porto Alegre, e já nesse momento, começo dos anos 70, você era o *anti-establishment*.

19 *Information*, exposição internacional curada por Kynaston McShine, realizada pelo MOMA (Museu of Modern Art), entre julho e setembro de 1970, apresentando uma panorâmica da arte contemporânea, com mais de 150 artistas de 15 países

20 Robert Morris (1931 - 2018). Artista, escultor e escritor estadunidense.

21 *Los Encuentros de Pamplona* (26 de junho a 3 de julho) foi um festival da vanguarda internacional, realizado na cidade de Pamplona (Espanha), com a intenção de subverter a ordem estabelecida nos anos finais da ditadura franquista.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

R.S.: Será que em Porto Alegre havia um *establishment*? Não sei.

T.C.: Bom, pelo que você conta, você fazia um tipo de arte que era aceita naquele momento. Nestas duas obras iniciais dá pra ler uma série de traços daquele momento, mais diretamente de Portinari, por exemplo. E nesta outra, o nanquim, percebe-se uma proximidade forte com todos aqueles artistas gaúchos figurativos expressionistas, este é um desenho expressionista, que já era coisa velha naquele momento.

R.S.: Mas eu não sabia, eu não me importava.

T.C.: Então, aquele era o *establishment* do momento, não?

R.S.: É, mas havia, por exemplo, minha conexão com a outra camada que vinha através dos cursos, meu convívio com Iberê Camargo e artistas daquela faixa. Eu fui uma artista muito ligada ao Iberê, fui aluna dele por muitos anos, ia ao Rio, ele me ajudou a fazer exposições no Rio, ele apreciava o meu trabalho.

T.C.: O trabalho que você fazia naquele momento, qual era exatamente?

R.S.: O meu trabalho oscilava, e Iberê sempre entendeu muito essas oscilações.

T.C.: Você oscilava entre o que e o quê?

R.S.: Entre um trabalho figurativo expressionista e um trabalho mais abstrato. Ele até enfrentou oposições junto comigo, na galeria Goeldi, do Rio, na praça General Osório, dirigida por Clarival Valladares, que tinha me convidado pra fazer uma exposição... Eu havia estudado gravura com o Xico Stockinger[22] e Marcelo Grassmann[23], imagina.. Então eu estava dentro desse imaginário. Ele me convidou para uma exposição enquanto eu ainda estava naquela linha anterior e dois anos depois, quando tudo ficou pronto, o trabalho havia mudado. Eram trabalhos muito mais abstratos, dentro da linha da exposição que eu fiz quando fui pra Europa, muito mais... tipo Yolanda Mohalyi[24], enfim, nessa família. Aí

22 Francisco Stockinger (1919-2009). Escultor, gravador, desenhista, caricaturista e professor.

23 Marcelo Grasmann (1925-2013). Desenhista e gravurista.

24 Yolanda Lederer Mohalyi (1909-1978). Pintora e desenhista.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

o galerista não queria mais fazer a exposição. O Iberê ficou muito bravo e foi comigo lá pra me defender e marcar posição, então o galerista fez a exposição.

T.C.: Teve sucesso a exposição?

R.S.: Não lembro, isso eu já não lembro. Naquela época não havia vendas ou mercado, era complicado esse pedaço, mas eu acho que sim, se você olhar o meu currículo nesses anos, meados dos anos 1960, está cheio de prêmios, participações em salões, esse tipo de trabalho está disseminado por museus que promoviam salões e davam prêmios de aquisição.

T.C.: Alguns artistas, quando são premiados, acham que a premiação foi um equívoco, é o seu caso?

R.S.: Eu não sei se eu... eu não sabia disso, mas realmente não, eu acho que eu ficava muito contente de ser premiada em salões de outros estados. Havia um isolamento grande no Rio Grande do Sul nesse momento, então ganhar um prêmio no salão de Belo Horizonte, por exemplo, na Bahia, no próprio Rio de Janeiro, era uma vitória.

T.C.: Você estava dizendo que depois de sua passagem por Madri, sobretudo por Paris, você descobriu o uso de outros recursos, outras linguagens como a fotografia.

R.S.: Isso, naqueles anos, naquele momento fui a Londres pela primeira vez. Eu vi Kitaj[25] por exemplo, eu vi os pop artistas da... imagina, 1967, a pop arte estava quase zerada e eu não conhecia aquilo tudo, não conhecia as possibilidades gráficas de linguagem. Então...

T.C.: Você chegou a ver obras do Richard Hamilton[26] em Londres?

R.S.: Vi. Tudo isso me impressionou muito, eu passava o tempo inteiro em galerias e museus absorvendo coisas que eu desconhecia. Existem cartas que eu enviei para o Iberê Camargo e que ele guardou, eu contava sobre isso, contava da minissaia, coisas que eram de um mundo que eu encontrava naquele momento, ele sempre pôde trocar ideias comigo. Eu não sabia que ele tinha guardado esses cartões postais.

25 Ronald Brooks Kitaj (1932-2007). Pintor estadunidense, radicado na Inglaterra.

26 Richard Willliam Hamilton (1922-2011). Pintor e gravador inglês.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

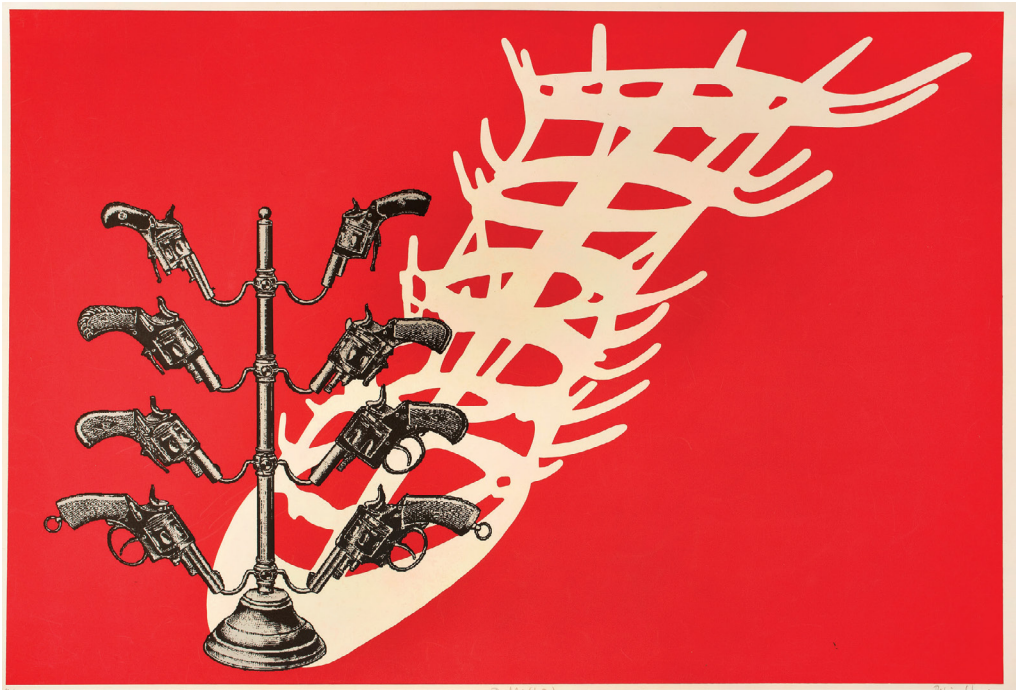

FIG. 3.1:
SILVEIRA, Regina (Porto Alegre, RS, 1939) Doublé (M.D.), 1997 Serigrafia sobre papel, 70 × 100 cm

T.C.: Esse primeiro lote de obras da sua presença no Instituto de Artes está sendo agora ampliado com a doação que você faz. Este *Doublé* inclui, claramente, o recurso à fotografia, de uma imagem da qual você se apropriou...

R.S.: Foi um longo caminho, minhas primeiras fotografias apropriadas são de 1971, então foi um caminho longo que eu...

T.C.: Mas essa é de 1997?

R.S.: Essa já é de 1997, essa série já mostra todo esse recurso que durante os anos 80 habitou minha produção gráfica, como as sombras projetadas, as sombras projetadas diferentes do que as haviam originado, como nesta imagem tão rara com o porta-garrafas de Marcel Duchamp e esse objeto estranho que é um porta-revólveres.

T.C.: Esse porta-revólveres algum dia existiu? É um modo estranho de se guardar revólveres, não? Seria um *objet trouvé*, como no caso de Duchamp?

R.S.: Eu acho que encontrei em alguma publicação e me chamou a atenção, não tanto pelo objeto em si, mas pela possibilidade de juntar com essa sombra do porta-garrafas de Marcel Duchamp.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais
v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

T.C.: Esta serigrafia ilustra bem todo um amplo período seu posterior, marcado sobretudo pela presença da anamorfose, pelo recurso à distorção.

R.S.: É, distorção, ilusão, as sombras.

T.C.: Mas a anamorfose é um elemento da arte clássica, do século XVI, muito forte.

R.S.: Sim, mas também da obra do Duchamp, também como comentário crítico as anamorfoses fazem parte dos recursos novos. Esse mundo da ilusão foi um mundo que ele abordou criticamente, essa abordagem também é crítica, mas eu na verdade conheci a fundo a obra de Marcel Duchamp só depois de voltar ao Brasil, com o convívio na pós-graduação, com o Zanini[27] que dava cursos sobre Marcel Duchamp.

T.C.: Isso foi em que ano?

R.S.: Foi nos anos 70 também, 1976 quando ingressei na pós-graduação da ECA.

T.C.: Foi nesse momento que você conheceu mais a fundo a obra de Marcel Duchamp?

R.S.: Mas do Dadaísmo nesse momento já havia tomado conhecimento e o evento de Pamplona em 1972 era um evento em homenagem a John Cage[28], então todo esse mundo que mesclava linguagens e disciplinas me vinha através da *mail art*, um tipo de manifestação Neo-Dadá**,** claro, foram elementos que contribuíram para minha nova linguagem.

T.C.: Se você tivesse que se definir, embora essas definições nunca digam muita coisa, você diria que é herdeira do Dadaísmo?

R.S.: Não sei, mas eu... será? Eu acho que não, tem tantas outras coisas que perpassam minha trajetória...

T.C.: Por exemplo? Deixa-me retomar, você acha que o espírito do Dadaísmo de alguma maneira é um componente do seu trabalho depois desta fase, que dizer, pós-anos 70 -- entre outros componentes esse seria um deles?

27 Walter Zanini (1925-2013). Historiador, crítico de arte e curador brasileiro.

28 John Cage (1912-1992). Compositor, teórico, escritor e artista estadunidense.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

R.S.: Não, não acho que eu seja uma neo-dadá, eu não sei realmente me qualificar assim.

T.C.: Quando você fala, em relação a esta serigrafia de 1997, que ela demonstra uma visão crítica, você se refere a uma visão crítica do quê exatamente?

R.S.: Da representação, do real, dos modos de apropriação, uma crítica das imagens, a crítica da representação, era esse o mundo que me interessava...

T.C.: Mas diga-me, onde está a crítica da representação nesta serigrafia vermelha?

R.S.: Na impossibilidade da junção dessas duas coisas, mais do que nada.

T.C.: Essa presença em sombra do Marcel Duchamp, e em sombra distorcida, é uma espécie de herança pairando sobre a arte da qual é difícil de se livrar...

R.S.: Não tanto assim, mas é um paradoxo essa associação como são paradoxais algumas pinturas do Magritte[29], acho que nessa herança um pouco eu me situo.

T.C.: Então uma herança um pouco dadaísta...

R.S.: Você chamaria o Magritte de Dadá?

T.C.: O termo Dadá recobriu muita coisa, Duchamp... Magritte seria mais um surrealista, um metafísico mas o espírito Dadá era também esse, em parte... Dadá era sobretudo um estado de espírito, não? Pelo menos à época...

R.S.: Mas acho que é essa a herança, até já se buscou relacionar meu trabalho com o do Iberê através de uma herança desse tipo, porque o Iberê foi aluno de um De Chirico[30].

T.C.: E você acha convincente a associação entre Iberê e você?

29 René Magritte (1898-1967). Pintor belga.

30 Giorgio de Chirico (1878-1978). Pintor italiano.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

R.S.: Não, nós sempre fomos muito diferentes. Eu acho que ele foi um grande mestre por causa disso, ele era uma pessoa que respeitava as diferenças de geração, podia conversar sobre coisas completamente diferentes, sobre caminhos distintos do que assumia. Mas têm muitos dados que são surreais no meu trabalho. O retrato da artista italiana Mirella Bentivoglio[31] (o título da obra é *Transitorio/Durevole*, que ela mesma sugeriu) por exemplo, uma instalação com a sombra da artista segurando um livro real que projeta longa sombra, são elementos assim que têm uma ascendência no meu trabalho, coisas desse tipo.

T.C.: Neste novo conjunto agora doado ao Instituto de Artes há a presença de objetos que nas obras anteriores não apareciam tanto: armas, por exemplo. De certo modo, é verdade, as armas fazem parte da vida cotidiana das pessoas, no Brasil, como outros tantos que você representou.

R.S.: Essa mistura também eu sempre apreciei muito, as armas nas *Anamorfas*, vamos dizer assim, entre os objetos banais...

T.C.: Sim, os objetos banais tornaram-se um tema recorrente em sua obra. O que eu queria destacar é que nesse outro lote, que você está doando agora, o que se vê não são mais nem os temas daquela primeira pintura a óleo, onde você vê um profeta, nem a *Madalena*, enfim, o tema sacro, do imaginário religioso. Agora em cena está a pistola, um conjunto de pistolas, que fazem parte do mundo; e ao lado delas, objetos de fato comuns, diários, um alfinete, um colchete. Por que isso?

SILVEIRA, Regina (Porto Alegre, RS, 1939)
Série Armarinhos, lito-offset - edições Polígrafa, Barcelona, 2002

FIG. 4.1:
Agulha, 2002
Litografia sobre papel, 56 x 76 cm

FIG. 4.2:
Alfinete, 2002
Litografia sobre papel, 56 x 76 cm

FIG. 4.3:
Botão, 2002
Litografia sobre papel, 56 x 76 cm

FIG. 4.4:
Pressão, 2002
Litografia sobre papel, 56 x 76 cm

FIG. 4.5:
Colchete, 2002
Litografia sobre papel, 56 x 76 cm

31 Mirella Bentivoglio (1922-2017). Escultora, poetisa, artista performática e curadora italiana.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

R.S.: Eu escolhi esse repertório – aliás, ele já habitava o meu trabalho em outras gravuras de modo solto. Nesse aí eu juntei cinco pequenos objetos, e as sombras são mais ou menos dentro dessa família, dessa gravura de 1997. As sombras são maiores que os objetos, elas se referem a outras coisas, a outras figurações, outros tipos de associação. A agulha perfura virtualmente o papel...

T.C.: Nesta serigrafia do Marcel Duchamp, de fundo vermelho, a sombra não é exatamente uma ameaça, pode ser uma presença, um resto de presença, uma presença permanente, constante, recorrente. Mas a sombra deste outro conjunto seu é uma sombra ameaçadora, não?

R.S.: Ah, é?

T.C.: Sim! Acho que você sabe disso. Não que o observador se sinta diretamente ameaçado por essas sombras, mas são sombras que em princípio espantam, poderiam assustar, como se você estivesse mostrando a segunda natureza do objeto ou a verdadeira natureza do objeto. Por que elas assombram?

R.S.: Mas essa procura da outra natureza do objeto já estava na procura das *Anamorfas*, de outra maneira, só pela distorção. Mas a sombra, como possibilidade de revelar este sujeito de uma outra maneira é, pra mim, uma vocação. Então, os objetos de costura são geralmente entendidos como inocentes, pequenos, femininos, mas que a sombra de um colchete possa ser tão sensual assim, por exemplo, é algo que revela no tamanho e na forma o sentido daquela junção entre os colchetes, para mim isso é profundamente provocante, tenho um profundo interesse em procurar isso, através de distorções diversas. Imaginar que aquela linha do botão possa virar aquela coisa cabeluda, que parece um bicho, transformando-se...

T.C.: As sombras são escuras, por definição. A escuridão, a cor preta que você utiliza nas suas sombras, o fato de que são distorcidas acrescidas ao impacto da sombra em si é ameaçador. E nesse momento, você está fazendo uma arte de reverberação psicanalítica ou psicológica muito forte.

R.S.: Eu acho que essas sombras e essa atitude frente aos objetos, que é perversa eu acho, eu posso pôr em paralelo com as porcelanas que tenho feito, há décadas. Então, a porcelana, como objeto do cotidiano, normal, inocente, branco, de repente não é mais assim...

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

T.C.: Era a isso que eu queria chegar. Esta não é uma entrevista sobre sua obra inteira, sobre seu percurso, mas uma entrevista cujas cartas nos foram dadas por este conjunto específico de obras agora existentes no acervo do Instituto. E levando-o em conta, dá pra dizer que você parte de uma posição mansa, tranquila, submissa, aceita os valores da religião que estão aqui nesta obra do início de sua carreira, etc... Nas *Loucas* há mesmo um sentimento de afeição pelo tema, pelas pessoas representadas. Depois você passa para uma outra fase, que não é exatamente submissa e a partir daí você vai gradativamente *agredindo*. Você agride com estas sombras dos objetos, do alfinete, da agulha, desse botão cabeludo. Você parte aqui para uma agressão forte que é a destruição dos objetos. A destruição de uma jarra, a destruição de uma bacia...

R.S.: Aquele tiro na jarra é gráfico, não existe.

T.C.: Sim, claro, mas o que importa é a representação do tiro, não? Você deu um tiro nessas peças. Um tiro simbólico foi disparado contra uma peça de louça e a peça de louça foi simbolicamente destruída. Isso fica claro. O que você está agredindo hoje?

SILVEIRA, Regina (Porto Alegre, RS, 1939)
Série Voodoo

FIG. 5.1:
Series 3, 2015
Gravura em metal sobre papel, 63 x 47 cm

FIG. 5.2:
Series 1, 2015
Gravura em metal sobre papel, 63 x 47 cm

FIG. 5.3:
Series 2, 2015
Gravura em metal sobre papel, 63 x 47 cm

R.S.: Tenho a série *Voodoo*, aquela série de gravuras em metal. São gravuras que querem dizer isso mesmo: a agressão dos objetos ao papel. Você tem ali um parafuso, tem um garfo que arranha e uma tesoura que finca. As três coisas são de uso normal, cotidiano, não precisam servir de armas assim. Mas a minha intenção foi exatamente esta.

T.C.: Você agrediu exatamente o quê? Agrediu o papel, apenas? A arte? Ou algo mais?

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

R.S.: Pode interpretar como quiser, mas ali na gravura o que está sendo agredido visualmente é o papel, o garfo está arranhando...

T.C.: Não creio que você esteja ferindo apenas o papel. Creio que ali há um sentido objetivo de agressão um pouco maior que a descrita por você; você faz estas jarras como se tivessem levado um tiro, despedaçando-se; e depois, quando são simbolicamente recoladas, faltam pedaços, há buracos, os objetos não retornam ao estado anterior, perderam algo. Sua arte retirou algo deles. É só uma agressão ao objeto, uma agressão a ideias feitas da arte ou é uma agressão um pouco mais ampla, a outras coisas?

R.S.: Acho que tem um universo maior, acho que é um universo do cotidiano, um universo onde eu vivo, um universo feminino, têm diversas coisas conjugadas e eu superponho essa narrativa se você quiser... alterando o sentido...

T.C.: Mas porque alterar o sentido é importante para você?

R.S.: Porque o sentido cotidiano normal para mim é intolerável, eu preciso mudá-lo...

T.C.: Vamos tomar esse ponto, talvez você saiba que não é muito raro dizerem de você que você é uma artista não muito interessada no cotidiano, no social, no cotidiano político, etc. Mas quando você diz o que está dizendo agora e quando vemos certas obras suas, pelo contrário a ideia que se pode ter é que sim, que a realidade social e política está presente nas suas obras, não?

R.S.: Eu acho que muita coisa minha, nos anos 1970, toda aquela série de executivos em labirintos, a série das destruturas, a série das sombras, tudo aquilo remete ao social...

T.C.: A série dos cartões postais com o lixo por cima do MASP...

R.S.: Não são factuais, não se referem a fatos concretos, mas são ideias sobre aquela fase, ideias de desmontar o tipo de relação com as coisas, acho que eu ponho sim, bastante, o olho na vida - aliás só faço isso, não?

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

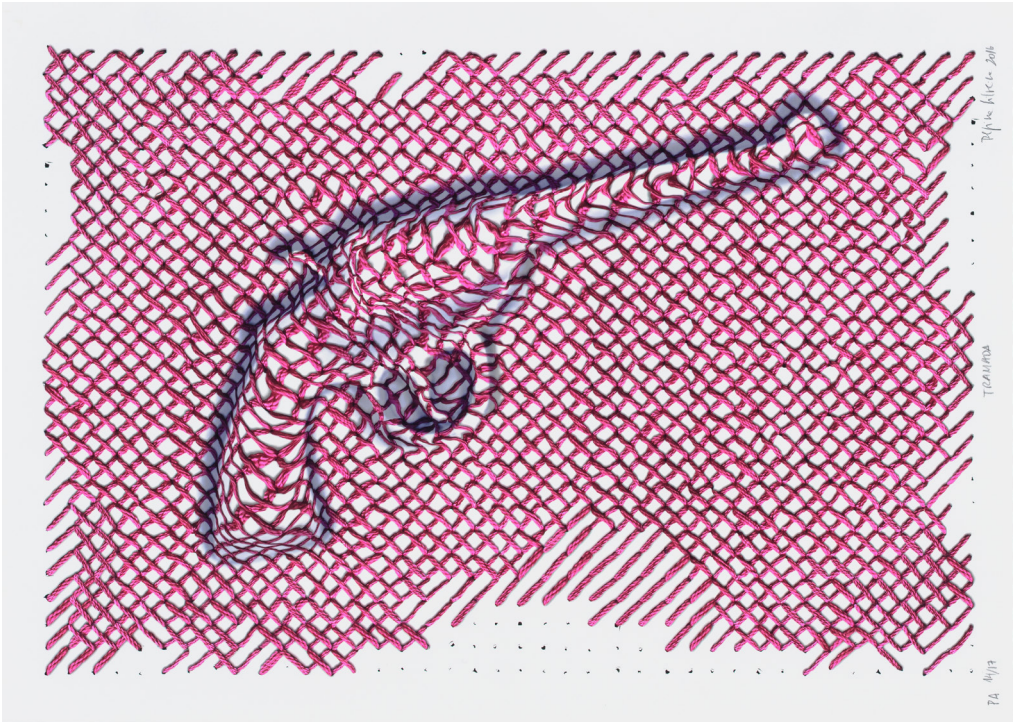

FIG. 6:
SILVEIRA, Regina (Porto Alegre, RS, 1939)
Tramada Pink – Revolver, 2016
Impressão digital sobre papel, 71 x 100 cm

T.C.: Vejamos esta, uma das gravuras que você doa agora, uma pistola sob uma trama de bordado. De novo a arma, recorrente em seu trabalho. Por que a arma aparece tanto em sua obra mais recente?

R.S.: Difícil de dizer em poucas palavras, mas eu acho que a pistola fala sobre a violência, fala sobre o poder, houve muitos modos pelos quais eu pude me apropriar dessa imagem para discutir essas questões. Eu fiz uma exposição recentemente em que reuni todas as armas que havia utilizado como imagem no meu percurso...

T.C.: E qual exposição foi essa?

R.S.: *Crash* no MON[32], que inclui aquela espada enterrada na parede e que projeta a sombra de um míssil, então como é que eu não digo coisas sobre a política? Digo sim. A exposição sobre as pragas foi isso, de que modo as pragas existem na contemporaneidade. Era uma exposição sobre violência, sobre corrupção, sobre deterioração do cotidiano, acho que isso até é uma carga pesada no meu trabalho.

T.C.: É, sem dúvida nenhuma. Nesse sentido você diria que é um pouco incompreendida?

32 Museu Oscar Niemayer, Curitiba (Paraná), de 12 de março a 02 de agosto de 2015.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

R.S.: Eu não me importo nada com isso.

T.C.: Mas você se sente assim?

R.S.: Não. Eu não me sinto incompreendida, de jeito nenhum, eu acho que ao contrário, eu acho que eu tenho, pelo meu tipo de operação, de usar linguagens, usar imagens que partem de uma figuração quase normal para em seguida puxar o tapete do significado, é uma estratégia que de alguma maneira cria públicos muito especiais para mim. Eu começo a obra num sentido e depois subverto o caminho. Eu tenho grandes públicos infantis por exemplo, eu não acho que eu seja uma artista que não é compreendida.

T.C.: Quando eu digo *artista incompreendida* eu me refiro mais à crítica ou ao mundo dos curadores, se é que os curadores são críticos, porque você sabe que não é unanimidade nesse universo. E também não se importa em ser unanimidade. Onde você se coloca no panorama das artes hoje?

R.S.: Eu não encontro meu lugar com facilidade, eu não sei...

T.C.: Você não encontra sua posição com facilidade *no cenário brasileiro*, de maneira específica...

R.S.: No cenário brasileiro é muito mais complicado do que no cenário internacional. Sempre acho que pude ser melhor entendida fora do Brasil do que no Brasil.

T.C.: Bom, você tem muitas provas disso, sem dúvida, a quantidade de exposições que você faz no exterior é bem maior do que aquela que faz no Brasil. Santo de casa não faz milagres?

R.S.: Bom, são escolhas que eu fiz na vida não é? De estar aqui e de morar aqui, porque eu achei que aqui eu podia ser sempre mais bem entendida, que haveria um antes e um depois; mas eu não me importo com isso, não me importo nada com o pensamento crítico, aliás, acho que nunca me importei com isso.

T.C.: Você alguma vez sentiu uma reação, uma exclusão, ouviu algum comentário, alguma crítica negativa, você constatou isto ou apenas sentiu isso? Ou não sentiu nada desse gênero?

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

R.S.: Eu nunca senti, acho que são coisas que possivelmente devem circular no mundo da crítica ou dos curadores, eu não sei. Eu também não procurei saber, acho que não interessa isso para o artista não?

T.C.: Não tenho certeza...

R.S.: Acho que tenho uma ligação *feroz* com meu trabalho, o futuro dirá.

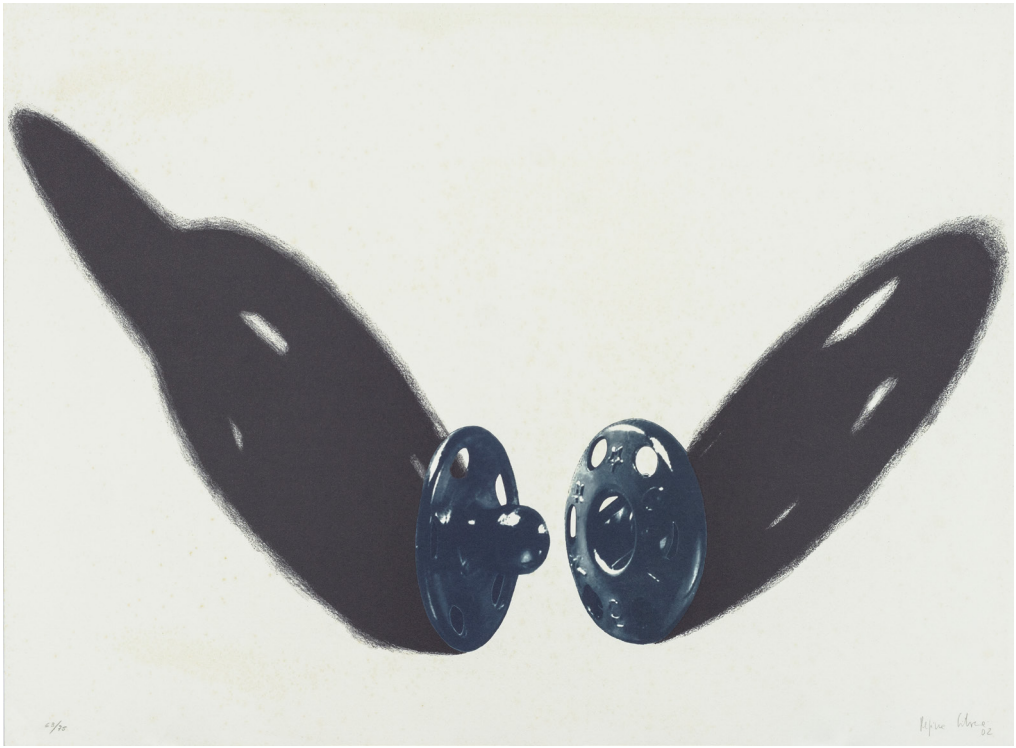

FIG. 7:
SILVEIRA, Regina (Porto Alegre, RS, 1939)
Pressão, 2002
Série Armarinhos
Litografia sobre papel, 56 x 76 cm

T.C.: De qualquer forma você sabe que, mesmo contra a vontade do artista, aquilo que um artista faz acaba integrando uma grande narrativa local, nacional, e eventualmente numa grande narrativa internacional, quer o artista queira ou não. Por exemplo, vejamos essa gravura que você ora doa para o Instituto de Artes, essa com os colchetes, onde você vê um colchete macho e um colchete fêmea frente a frente, com uma sombra ameaçadora. Numa narrativa ideal da arte brasileira, esse par de colchetes poderia aparecer ao lado daquela escultura, daquele tridimensional da Maria Martins[33] que representa um personagem

33 Maria Martins (1894-1973). Escultora, desenhista, gravurista, pintora, escritora e musicista brasileira.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

masculino e um personagem feminino frente a frente em situação de forte agressividade: *O Impossível*. Pode-se dizer que há uma atração entre aquele homem e aquela mulher mas há também uma agressividade clara entre eles. E na sua gravura, se não há agressividade patente, há pelo menos uma ameaça. A narrativa é a mesma, não? As duas obras poderiam estar na mesma narrativa?

R.S.: Mas meu caso é de forte sensualidade também, porque a sombra revela a situação erótica entre os dois.

T.C.: É o que eu estou dizendo. Embora seja uma sombra ameaçadora.

R.S.: Eu não a vejo ameaçadora, eu vejo como reveladora, reveladora da outra natureza do objeto, isso é o que eu quis procurar.

T.C.: Você de alguma maneira tem consciência ou procura encaixar-se dentro de uma narrativa nacional ou local?

R.S.: Não, para falar a verdade eu tenho horror, eu fujo disto. Eu quero fazer o meu percurso sem entrar em uma narrativa dessas. Agora, atualmente sempre se reconhece que eu formei muitos artistas das gerações posteriores à minha, até se procura entender isso, como e por que tantos artistas de gerações dos anos 1980 para cá se relacionam com o meu trabalho...

T.C.: Você pode citar algum artista para que se tenha claro o exemplo?

R.S.: São muitos, e são muito diferentes: Iran Espirito Santo, Rafael França, Ana Tavares, Leda Catunda, Jac Leirner[34], e mais... na verdade são muitas dezenas de artistas. Todos diferentes de mim, mas todos, de alguma maneira, com afinidades comigo.

T.C.: O que seria isso, qual que é esse extrato, esse sumo, que você define pela palavra *afinidade* entre você e esses artistas? Em que consiste essa afinidade? É uma questão de atitude perante a arte ou perante o mundo?

R.S.: Eu acho que existe uma atitude comum, sim. Não dá pra também definir muito bem o que é, mas acho que esses artistas trabalham sempre

34 Iran Espírito Santo (1963), Rafael França (1957-1991), Ana Tavares (1958), Leda Catunda (1961), Jac Leirner (1961), artistas brasileiros da chamada Geração 80.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

com uma noção da história da arte, por exemplo, do momento da história em que eles estão e do que já aconteceu antes dele.

T.C.: Como é o seu caso.

R.S.: Eu também, claro. Se eles fazem pintura, como faz a Leda, por exemplo, essa pintura é feita com toda a noção de tudo o que já foi a pintura e qual é o lugar dela, o que se pode fazer agora. Eu acho que isso pode ser uma característica comum entre nós.

T.C.: De qualquer forma, existe um traço que eu vejo como bem diferenciador entre a sua obra e a obra de outros artistas brasileiros, quer tenham sido seus alunos ou não, e que é, a seu modo, a reivindicação do que existe de feminino em você, algo que quase poderia apresentá-la em determinados momentos da sua produção como uma *artista da mulher*, uma artista que não foge daquilo que é reconhecido como *próprio da mulher*. Vários desses outros artistas que você mencionou agora, inclusive as artistas mulheres, fazem obras de arte que poderiam ser feitas indistintamente por um homem ou por uma mulher. Você, ao contrário, reivindica certas coisas que são consideradas femininas, que pertencem a um código do feminino. Por exemplo, a instalação que você fez nas quatro fachadas do Masp em 2010, representando um bordado: um bordado é tido como feminino. O tema reaparece nesta gravura que você está doando agora para o Instituto de Artes, a gravura da arma presa embaixo de um bordado: não é só o bordado, é um bordado *rosa*. Obviamente eu não estou dizendo que você está fazendo arte feminina ou arte de mulher, você está integrando à sua obra alguns elementos que são caracterizados como pertencendo ao feminino e deixando isso bem claro -- às vezes, para dar uma outra visão desse feminino. Por exemplo, nessa gravura, essa pistola recoberta por uma trama de bordado cor-de-rosa pode ter elementos feministas se não só femininos.

R.S.: Tem, e acho muito bom que você diga isso, porque a minha foi uma geração que viveu muito essa discriminação internacionalmente. Ser conhecida como as artistas americanas lutaram para ser, até os anos 70 ou um pouco, lutar por uma posição na mídia, nas revistas de arte, nas exposições. Eu sempre achei que no Brasil não existia esse tipo de discriminação, porque se a gente pensar na história da arte brasileira, há um papel forte destas mulheres. Mas existe e de alguma maneira pude escapar disso pela minha própria vida profissional como docente, na universidade. Eu nunca senti que o fato de ser mulher me tirava possibilidades. Mas eu gosto muito da ideia de que eu sou uma mulher

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

no mundo e que eu tenho que falar como uma mulher no mundo, que eu tenho o que dizer sobre essa condição feminina no mundo. Eu acho que isso fica muito claro no meu trabalho, pelos objetos e por esse caráter... Mas não é uma feminilidade adocicada, é uma feminilidade dura. Acho que é porque socialmente é muito difícil a condição da mulher. Como artista, eu posso falar disso. Eu acho que uma artista como Louise Bourgeois[35] fala disso. Então não são aspectos femininos adocicados, são aspectos femininos duros.

T.C.: Eu acho que com este comentário seu podemos terminar bem esta entrevista, esse é um bom fecho para essa entrevista. Mas ainda uma pergunta: a revanche da mulher tem de ser dura? Aquilo de que você está falando no fundo é uma revanche da mulher...

R.S.: É... É marcar o seu lugar como mulher no mundo. Então, sim, por que não? Porque ser *soft* não deu em nada, não é? Ser *soft* só levou as mulheres a serem varridas para fora...

T.C.: Então a sua arte de fato é uma arte dura, ela é uma arte negra assim como se fala da série negra de Goya. Há tantas obras suas assim, algumas que não estão neste conjunto agora doado ao Instituto.... Refiro-me, por exemplo, a seu tropel de pegadas pretas que saem de uma porta ou entram por uma porta.

R.S.: Claro, são aparições...

T.C.: Você está destruindo o mundo?

R.S.: Pelo menos desestabilizando um pouco, aquilo que eu posso desestabilizar, virtualmente.

35 Louise Bourgeois (1911-2010). Artista franco-americana.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

JOSÉ TEIXEIRA COELHO NETTO
Endereço para acessar CV: http://lattes.cnpq.br/0856465527112284
Professor titular da Universidade de São Paulo (USP). Diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP (1998-2002) e curador-coordenador do Museu de Arte de São Paulo-MASP (2006-2014). Foi professor de Teoria da Informação e Percepção Estética e de História da Arte da Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie. Curador de diversas exposições realizadas no Brasil e no exterior; co-curador da Bienal de Curitiba 2013 e curador-chefe da Bienal de Curitiba em 2015. Autor de diversos livros sobre cultura e arte, publicou, entre outros "Arte No Brasil 1911-1980" (2007), "Arte no Brasil 1981-2006" (2006). Participou, como crítico convidado do seminário "Os Olhares de Curadores e Críticos sobre as coleções universitárias" (2016), promovido pelo Departamento de Difusão Cultural e pela Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

Como citar: Teixeira Coelho Netto, J. (2023). Da trilha batida à renegação de quase tudo – Entrevista com Regina Silveira. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2), 27*(47).

Doi: https://doi.org/10.22456/2179-8001.136302