



O GESTO DA GRAVURISTA E A ARQUIGRAVURA: UM ESTUDO SOBRE A REPETIÇÃO DO CORTE NAS OBRAS DE YARA GUASQUE

THE PRINTMAKER'S GESTURE AND THE ARCHIPRINT: A STUDY ON THE REPETITION OF THE CUT IN THE WORKS OF YARA GUASQUE

Rafaela Maria Martins da Silva¹
Universidade do Estado de Santa Catarina
Associado/a/e ANPAP: não.

RESUMO

Yara Guasque iniciou sua trajetória como gravurista e, ao longo dos anos, expandiu seu repertório técnico para aquarelas e têmperas sobre tela. Embora transite por diferentes mídias, o gesto do corte, oriundo da gravura, permanece como uma constante em sua produção, reaparecendo de forma incisiva em grandes telas. Nesse novo contexto, o corte deixa de ser apenas um vestígio técnico vinculado à gravura para afirmar-se como uma potência compositiva autônoma cuja força é alcançada por sua repetição. A investigação deste estudo se debruça sobre as reverberações do corte nas telas, aqui concebidas como arquigravuras, fundamentada teoricamente nos estudos de Gilles Deleuze, Yve-Alain Bois e Georges Didi-Huberman cujas contribuições permitirão aprofundar a análise sobre a repetição e as operações visuais que atravessam a obra de Yara Guasque.

Palavras-Chave: Yara Guasque. A repetição como operação no processo artístico. O corte como sintoma. Gesto da gravura. Arquigravura.

ABSTRACT

Yara Guasque began her career as a printmaker and, over the years, expanded her technical repertoire to include watercolors and tempera on canvas. Although she moves between different media, the gesture of cutting, rooted in printmaking, remains a constant presence in her work, reappearing incisively in large-scale canvases. In this new context, the cut ceases to be merely a technical trace linked to printmaking and asserts itself as an autonomous compositional force, whose intensity is achieved through repetition. This investigation focuses on the reverberations of this gesture on the canvases, here conceived as archiprints, and is theoretically grounded in the works of Gilles Deleuze, Yve-Alain Bois, and Georges Didi-Huberman, whose contributions will enable a deeper analysis of repetition and the visual operations that permeate Yara Guasque's oeuvre.

KEYWORDS: *Yara Guasque; Repetition as an operative category in the artistic process; The cut as symptom; Printmaking gesture; Archiprint.*

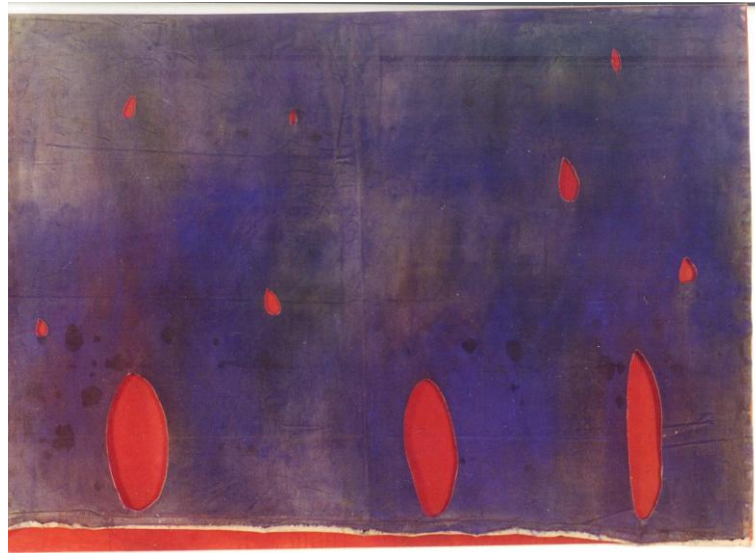


Imagem 1. Yara Guasque. Sem título. Têmpera sobre lona, 100 cm x 130 cm, 1993. Fonte: Yara Guasque

Entre as camadas translúcidas de têmpera, os cortes realizados na tela (Imagem 1), não apenas intensificam a matéria pictórica mas a ferem, a mobilizam, interrompendo qualquer promessa de superfície estável. Esses cortes aparecem em diversas outras telas de Yara Guasque² (São Paulo, 1956), que, repetidos à exaustão, não seguem um padrão fixo, renovando-se em combinações variadas de cores, posições e dimensões.

Quando se abrem em formas ovais, amplas e centradas, parecem conter o pigmento, como se a cor fosse retida num campo de tensão. Mas, quando o corte assume a forma de rasgo, incisivo, abrupto e irregular, ele convoca a violência de um gesto que rompe o plano bidimensional da tela e esgarça o tecido, abrindo ali um campo visual outro. Nesse ponto, o corte deixa de ser uma simples operação formal e passa a configurar-se como um acontecimento perceptivo. Ele instaura uma fissura que não apenas atravessa a materialidade da superfície, mas também reconfigura as condições de visibilidade. O olhar, ao deparar-se com esse rasgo, é convocado a atravessar a camada visível, adentrando planos de profundidade que antes permaneciam ocultos. Assim, o corte não revela apenas a espessura da matéria como também inaugura novas possibilidades de percepção.



Em suas múltiplas expressões, o corte se impõe como elemento determinante na composição das telas. Pensá-lo exige uma reflexão demorada e, talvez, inevitavelmente hipotética, uma vez que o corte resiste a ser reduzido a uma função ou intenção única e precisa. Ele sugere mais do que afirma, insinua mais do que esclarece, abrindo sempre um campo de possibilidades interpretativas que se ampliam à medida que se percorre a trajetória artística de Yara Guasque.

Ao revisitar sua produção desde a segunda metade dos anos 1970 até os trabalhos mais recentes, percebe-se que esse gesto de incisão na superfície parece guardar uma relação íntima com a prática da gravura, linguagem que marcou o início de sua formação artística. Mais do que uma simples herança técnica, o que se evidencia é uma espécie de transferência de procedimentos: o corte, originalmente inscrito na matriz de madeira, migra para a tela, trazendo consigo não apenas um modo de fazer, mas uma lógica de pensamento visual e corporal.

É a partir dessa constatação que se delineia a hipótese central deste estudo: o corte, nas pinturas de Yara Guasque, pode ser compreendido como uma reatualização do gesto gravurista, não como citação ou repetição consciente, mas como um sintoma que se desloca, se transforma e se reinscreve, instaurando-se em novas formas de presença e de sentido na superfície pictórica.

A matriz do gesto: do corte na gravura à sua persistência nas telas

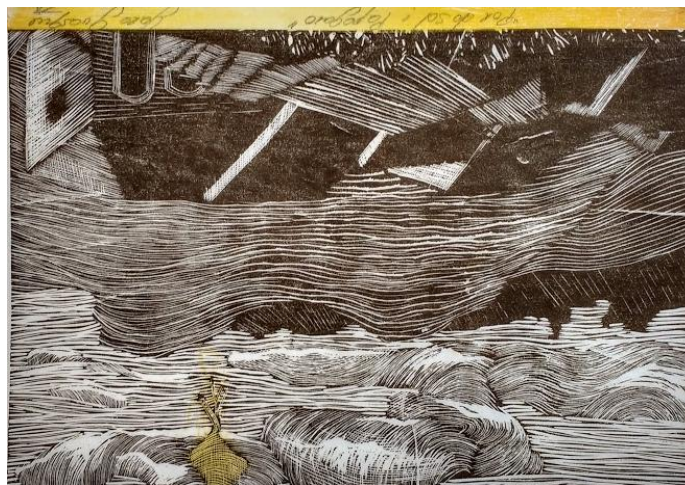


Imagem 2. Yara Guasque. Pôr do sol e papagaio. Gravura. 1978. Fonte: Yara Guasque



Yara Guasque reconheceu-se como artista por meio da técnica da gravura. O encontro com essa linguagem coincidiu com os primeiros passos de sua formação artística e acadêmica quando em 1970, iniciou o curso livre de Artes Plásticas para adolescentes na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) em São Paulo. Suas primeiras investigações surgiram do fascínio pelas possibilidades de recombinação que a própria linguagem da gravura oferece, desenhando um percurso visual marcado por paisagens naturais e traços de sua autobiografia (Imagem 2). Munida de buril, goivas e estiletes, instrumentos que exigem precisão e paciência, a artista começou a escavar não apenas a madeira, mas também o tempo da imagem.

A gravura, conforme diz a artista, é um fazer que exige tempo. É um processo dilatado, construído em etapas, no qual a imagem não se revela de imediato, mas se insinua lentamente, à medida que o gesto escava a superfície. Trata-se de uma prática que suspende a velocidade e permite ao pensamento percorrer o espaço da imagem de modo fragmentado, atento, menos intuitivo e mais meticuloso.³

Mais adiante, em viagem ao Japão, seu interesse se volta às gravuras japonesas, especialmente ao ukiyo-ê. No entanto, a descoberta de uma alergia a solventes a leva a adaptar as ferramentas da xilogravura para técnicas aquosas, aproximando-a de uma prática pictórica cada vez mais íntima ao universo da aquarela. Em seguida, durante uma estadia na Europa, frequenta ateliês de litogravura na Alemanha, experiência que intensifica sua produção de aquarelas. Sua trajetória artística, portanto, se desenha no cruzamento entre Brasil, Japão e Alemanha, geografias que não apenas ampliam seu repertório técnico, mas ressoam em paisagens afetivas que marcam sua prática com a gravura.

A mudança de suporte marca novamente a trajetória de Yara Guasque. Após iniciar-se na gravura com a técnica da xilogravura em madeira de topo, utilizando instrumentos de ourives que exigiam gestos minuciosos e controlados, a artista começou a perceber certos limites impostos por essa prática. A precisão extrema e a escala reduzida acabavam por conter a amplitude de sua manualidade, restringindo a liberdade do gesto. Em busca de maior expansão física e expressiva, Guasque opta então pela transição para a madeira de fio, escolhendo especialmente o mogno, cuja



densidade e resistência permitiram cortes mais largos e uma gestualidade mais aberta (Imagem 3). Essa passagem não apenas ampliou a escala de suas matrizes, mas também instaurou uma nova relação entre corpo, material e superfície, inaugurando um campo de maior liberdade para a ação do corte.



Imagem 3. Yara Guasque. Matriz de xilogravura, madeira de fio (mogno), 56 x 60 cm, 1984.

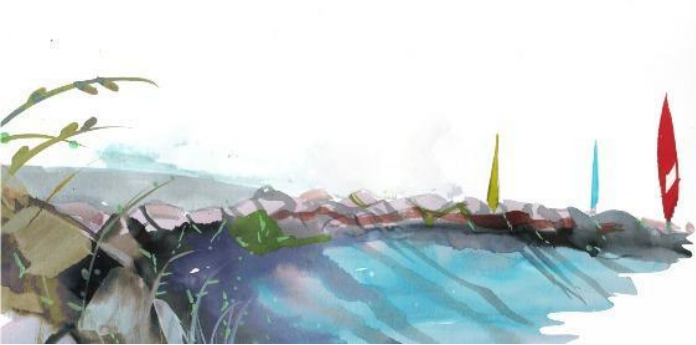
Nessa busca por uma maior expressividade gestual, um ponto de inflexão ocorre durante as aulas ministradas por Carlos Fajardo, na pós-graduação da Universidade de São Paulo, em 1982. Propondo uma experimentação dos limites do desenho com ferramentas não convencionais, como o estilete, Fajardo oferece à artista a possibilidade de abandonar o traço contido e polido em favor de uma marca mais incisiva e corporal. Esse momento de ruptura, longe de ser um episódio isolado, inaugura uma abertura para novas materialidades e procedimentos. Anos mais tarde, em 1993, essa investigação ganha outra camada ao incorporar retalhos de lona descartados, e Guasque passa a ferir intencionalmente com cortes, deslocando o gesto para o campo da pintura. O que antes era um procedimento técnico vinculado à gravura passa, então, a instaurar-se como um operador recorrente em sua prática, atravessando diferentes suportes e temporalidades.



Imagem 4. Yara Guasque. Sem Título, têmpera sobre lona, 180 x180 cm, 1994.

Assim, o corte nasce na trajetória de Yara Guasque como gesto fundamental da xilogravura, em que a incisão na matriz é condição para o surgimento da imagem. Contudo, após mais de duas décadas dedicadas à gravura, esse gesto reaparece de forma insistente nas telas, agora desvinculado da lógica tradicional de construção da imagem impressa. O corte já não opera como meio técnico para reprodução, mas como um acontecimento simbólico e performativo, diretamente inscrito no próprio suporte pictórico. Diante dessa recorrência insistente, é inevitável que algumas perguntas comecem a se formar. O que, afinal, permite que esse corte retorne? Seria o corte um hábito cristalizado pela repetição ao longo dos anos, um automatismo incorporado ao fazer da artista? Ou, ao contrário, estaríamos diante de uma necessidade poética de um gesto?

Talvez, mais do que buscar uma resposta definitiva, o que nos cabe aqui é hipostasiar o corte, a partir do fato de que este se configura como uma categoria operatória que atravessa a obra de Yara Guasque, instaurando uma lógica própria de repetição.



O gesto da gravurista



Imagem 5. Yara Guasque. Sem título, têmpera sobre lona, 196 x 196 cm, 1994.

Frente ao retorno insistente do corte nas múltiplas configurações que assume ao longo da carreira de Yara Guasque, impõe-se a necessidade de compreendê-lo para além de uma repetição superficial. Nesse contexto, torna-se pertinente evocar o pensamento de Gilles Deleuze em *Diferença e Repetição* (2006), cuja elaboração filosófica sobre a repetição como processo produtivo de diferença pode iluminar novas formas de entendimento desse gesto recorrente na prática artística da artista.

Neste estudo, Deleuze desafia a ideia de repetição como uma ação simples, propondo uma ampla análise desses dois conceitos fundamentais. Repetir não significa, segundo ele, realizar um ato mecânico, em simplesmente acrescentar uma segunda ou terceira vez à primeira ocorrência, como se fosse apenas uma multiplicação quantitativa e idêntica. Repetir é, ao contrário, elevar a experiência da primeira vez à “enésima potência” e, sob essa intensidade ampliada, retornar a ela.

Na perspectiva deleuzeana, a repetição não pode ser compreendida como mera reiteração de um mesmo elemento de forma idêntica. Trata-se de um processo que se manifesta por meio de variações, deslocamentos e transformações sucessivas. Em vez de ancorar-se em formas estáveis, a repetição se desloca de uma máscara a



outra, instaurando-se como uma variação contínua da diferença. Assim, em vez de reafirmar uma forma fixa, a repetição opera como uma dinâmica de reinvenção, fazendo com que certos traços, acontecimentos ou procedimentos ressurgam de maneira modificada, abrindo novas possibilidades de sentido a cada recorrência. O que retorna é então, a repetição com diferença.

A repetição é verdadeiramente o que se disfarça ao se constituir, e o que só se constitui ao se disfarçar. Ela não está sob máscaras, mas se forma de uma máscara a outra, como de um ponto notável a outro, de um instante privilegiado a outro, com e nas variantes [...]. Pelo disfarce e pela ordem do símbolo, a diferença é compreendida na repetição. (Deleuze, 2006, p. 41)

Para que a repetição possa, de fato, emergir, ela precisa apresentar-se sob a aparência de uma diferença, velada por uma nova configuração que a afaste de sua origem imediata. O inconsciente, dentro dessa lógica, não é visto como um depósito de conteúdos reprimidos, mas como um campo de forças produtor de diferenciações. É justamente nele que a repetição atua de modo inventivo, fazendo com que o mesmo reapareça como outro. Assim, distanciando-se da leitura freudiana tradicional, segundo a qual o sujeito repete porque recalca, Deleuze propõe um deslocamento conceitual: não é o recalque que gera a repetição, mas a própria repetição que torna necessário o recalque, justamente porque ela permite viver certas experiências apenas por meio de sua reencenação velada.

Não repito porque recalco. Recalco porque repito, esqueço porque repito. Recalco porque, para começar, não posso viver certas coisas ou certas experiências senão sob o modo da repetição. Sou determinado a recalcar o que me impediria de vivê-las assim: trata-se da representação, que mediatiza o vivido reportando-o à forma de um objeto idêntico ou semelhante. (Deleuze, 2006, p. 42)

Ao aplicar essa reflexão ao caso específico da produção de Yara Guasque, nota-se que, ao deslocar o gesto do corte da gravura para a pintura, a artista introduz variações significativas em termos de escala, forma e composição (Imagem 1, 3, 4 e 5). Essas modificações funcionam como os disfarces que, ao mesmo tempo que ocultam a origem do gesto, o mantém ativo como um elemento pulsante de sua prática criativa. Nesse jogo entre recalque e transformação, a repetição do corte não surge



como simples retorno do mesmo, mas como uma insistência que se desdobra em novas máscaras.

Para aprofundar a compreensão do processo de travestimento ou mascaramento dentro da lógica da repetição, Deleuze recorre, entre outros pensadores, a Nietzsche, especialmente ao conceito de eterno retorno, para introduzir um aspecto fundamental: o caráter seletivo da repetição. Segundo o filósofo alemão, não é qualquer forma que retorna, apenas aquelas que alcançam o limite de sua potência, que se estendem até o extremo, arriscando-se na diferença para, então, transformar-se e, paradoxalmente, reencontrar-se consigo mesmas.

[...] o que retorna não é o Todo, o Mesmo ou a identidade prévia em geral. Só as formas extremas retornam — aquelas que, pequenas ou grandes, se desenrolam no limite e vão até o extremo da potência, transformando-se e passando umas nas outras. Só retorna o que é extremo, excessivo, o que passa no outro e se torna idêntico [...]. O eterno retorno, o retornar, exprime o ser comum de todas as metamorfoses, a medida e o ser comum de tudo o que é extremo, de todos os graus de potência na medida em que são realizados. É o ser-igual de tudo o que é desigual e que soube realizar plenamente sua desigualdade. Tudo o que é extremo, tornando-se o mesmo, entra em comunicação num Ser-igual e comum que determina o retorno. (Deleuze, 2006, p. 73-74)

Assim, o que retorna no ciclo da repetição carrega consigo uma singularidade, uma essência que, embora infinita, manifesta-se sempre de forma específica e particular. Por sua vez, a diferença aparece como um desdobramento dessa essência, variando em suas formas, mas sem perder sua conexão com a origem. Nesse sentido, a repetição, como afirma Deleuze, “continua a esposar o que dela se divorcia” (2006, p. 56).



Imagem 6. Yara Guasque. O incerto. têmpera sobre lona, 198 x 198 cm, 1993. Fonte: por Sandra Makowiecky e Luciana Marcelino.

Aplicando esse raciocínio à produção de Yara Guasque, é possível observar, na obra *O incerto* (Imagem 6), como certos gestos se mantêm e se transformam ao longo de sua trajetória. A cena em que a artista abre veios de luz na matriz revela um movimento que, com o tempo, se consolidou como uma marca gestual característica da gravura: a construção da imagem sobre a madeira demanda traços curtos, intervalados e incisivos, executados com precisão e controle. Quando esse gesto migra para outras ferramentas, como o pincel, sua essência permanece perceptível. O ritmo dos riscos, a cadência da mão e a lógica da repetição continuam a estruturar a composição, ainda que em outro suporte e com outros materiais.

Na tela em questão, arrisca-se afirmar que a artista não apenas retoma formalmente esse gesto, mas preserva o rastro físico da gravura como uma espécie de memória incorporada. Mais do que uma simples evocação estética, o que se vê é uma continuidade de movimento: o mesmo impulso que antes guiava a goiva agora conduz o pincel, produzindo uma sequência de marcas que carregam consigo a memória tátil e gestual da prática gravurista.

Influenciado pela materialidade e pelas dimensões do novo suporte, o corte não se repete de maneira mecânica ou meramente reprodutiva. A cada deslocamento, ele se reinventa, atualizando-se como uma repetição que carrega em si, nos termos de Deleuze, a diferença constitutiva. Nesse processo, o corte deixa de ser um gesto



restrito à gravura e emancipa-se de qualquer vínculo fixo com um suporte específico, afirmando-se como uma potência formal e conceitual que transborda os limites materiais.

O gesto do corte, agora transversal a diferentes mídias, se inscreve como um “eterno retorno” que não reproduz o mesmo, mas reinventa sua própria lógica a cada ocorrência. Ele carrega consigo tanto a memória da gravura, como experiência técnica e corporal, quanto os vestígios de uma experimentação contínua, aberta à contaminação por outros procedimentos e materiais. Sua força reside precisamente nesse entre-lugar, nesse intervalo de metamorfose em que a origem não se apaga, mas se transforma, convertendo-se em princípio gerador de novas configurações formais e poéticas.

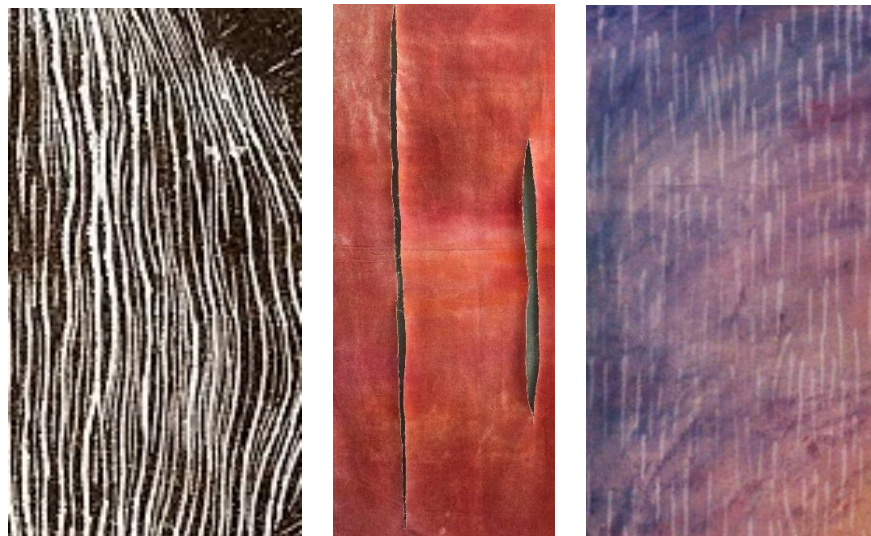


Imagem 7. À esquerda: Yara Guasque. Pôr do sol e papagaio (detalhe) Gravura. Imagem 8. Ao centro: Yara Guasque. Sem título.(detalhe) Têmpera sobre lona, 196 x 196cm, 1994. Imagem 9. À direita: Yara Guasque. O incerto(detalhe). Têmpera sobre lona, 198 x 198 cm, 1993. Fonte: por Sandra Makowiecky e Luciana Marcelino.

Embora as telas estejam dispostas de modo a favorecer uma leitura comparativa, o interesse que orienta esse arranjo acima não reside na constatação de meras semelhanças formais. O que se busca é reconhecer o *si* da repetição, não como um molde a ser replicado, mas como uma potência diferencial que, ao insistir, reinventa-se a cada ocorrência. A singularidade de cada corte não anula sua memória anterior,



mas a desloca, a mascara, instaurando uma tensão entre a persistência da origem gravurista e os modos como ela se rearticula no campo pictórico.

Arquigravura: a tela como matriz

Conforme Yara Guasque, é no reconhecimento de certa rigidez instaurada pelo gesto, endurecido pela precisão exigida pela prática gravurista, que se inaugura, a partir da década de 1990, uma inflexão significativa em sua poética. A artista passa a investir na elaboração de telas de têmpera sobre lona, com dimensões mais expansivas. Há, nesse movimento, não apenas um deslocamento material, mas uma abertura para outras espacialidades do gesto.

As telas instauram um regime visual de paginação: camadas de lona se sobrepõem sem anular-se mutuamente. Os cortes não apenas mostram a camada inferior, mas instauram um jogo de revelação que se constitui como operação poética. Aqui, percebe-se que a lógica da construção em camadas, herdada do procedimento da gravura, permanece como princípio estruturante, reiterando uma temporalidade porosa em que a imagem se dá em estágios, em sucessivas aparições e apagamentos. Não se trata, portanto, de uma ruptura ou transição para uma nova fase, mas da reconfiguração de um mesmo problema poético, agora transposto para outro meio. A pintura não inaugura um novo tempo, mas desdobra e reinscreve, com outros recursos, a mesma inquietação primeira: o modo de existir do gesto que fende, sobrepõe, revela.

Conforme observa Renina Katz, em um texto de 1984 dedicado à obra de Maria Bonomi, há na gravura um descompasso essencial entre a matriz e o papel. Na madeira, emergem configurações que não se transferem integralmente ao papel impresso. Ou seja, a matriz conserva em si vestígios que escapam à reprodução.

A partir dessa constatação, pode-se compreender a matriz como um campo primeiro, onde o gesto do artista se inscreve de forma inaugural e insinua um contato, uma fricção, uma inscrição. O papel, por sua vez, opera como produto posterior e derivado desse embate primeiro com a superfície original. Assim, enquanto a matriz abriga o



traço imediato, denso de presença, o papel carrega a memória mediada, deslocada, daquilo que foi gravado.

Yve-Alain Bois, ao analisar o percurso de Matisse, propõe o termo *arquidesenhos* para se referir a determinadas composições do artista, estabelecendo uma analogia direta com o conceito de *arquescrita*, formulado por Jacques Derrida em *Gramatologia* (1967). Em Derrida, o prefixo *arqui* indica uma operação de desconstrução que desestabiliza qualquer pretensão de centralidade. A *arquia*, nesse contexto, é a força que dissolve a autoridade de um centro organizador fixo.

Ao transpor essa lógica para as produções de Matisse, Bois identifica na obra do artista uma recusa deliberada de qualquer hierarquia entre os elementos constitutivos da pintura. Para Matisse, plano e fundo, cor e traço, volume e superfície são forças de igual intensidade, coexistindo em permanente tensão e negociação. Essa postura, segundo Bois, confere aos desenhos e às pinturas de Matisse uma qualidade de *arquia*, na qual os elementos visuais não se organizam a partir de uma lógica de subordinação, mas antes por meio de articulações móveis, abertas e não fixas. Daí o termo, *arquidesenho*.

Durante seu processo gravurista, Guasque amplia o suporte, optando por trabalhar com grandes placas de madeira de mogno como matriz. A escala expandida do material exige, por consequência, uma participação física mais intensa em que o gesto gravador já não se limita à ação da mão, mas convoca o corpo inteiro a inclinar-se, alongar-se, deitar-se, afastar-se e reaproximar-se da superfície. A inscrição do traço, assim, ganha uma dimensão performativa, onde o movimento corporal é a condição mesma do gesto.

Esse mesmo impulso corpóreo transita para as telas, quando a artista passa a trabalhar com dimensões que giram em torno de dois metros altura por dois de largura. O quadro torna-se, então, uma zona de imersão em que a ação se dá em escala proporcional ao corpo da artista diante da obra. Logo, o corte, ao migrar da matriz de madeira para a tela, não perde sua carga gestual; ao contrário, ela se transforma e se dilata, encontrando na escala e na fisicalidade do ato, um novo território de existência.

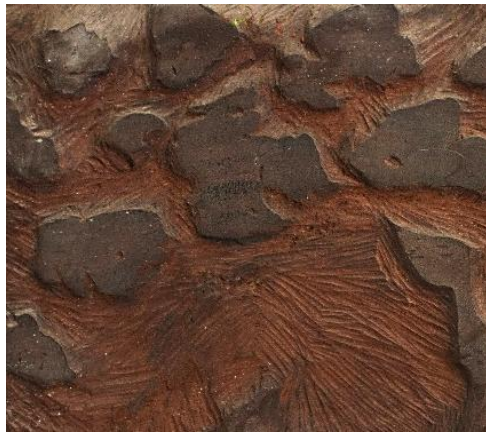


Imagem 8. Yara Guasque. Matriz de xilogravura (detalhe), madeira de fio, 56 x 60 cm, 1984. Imagem 9. Yara Guasque. Sem Título (detalhe), têmpera sobre lona, 180 x 180 cm, 1994.

Assim, não é apenas o gesto do corte, próprio da gravura, que se transfere para a lona; a ampliação do suporte, já explorada nas matrizes de madeira, também encontra continuidade nas telas. A artista estabelece diálogos, consciente ou não, entre dois regimes técnicos distintos, fazendo coexistir, numa mesma superfície, as texturas provenientes da matriz e aquelas tradicionalmente reservadas ao papel na gravura. O que antes surgia na impressão como resultado final e reverso, agora se apresenta de forma direta, como traço visível da origem.

Nesse cruzamento de procedimentos, as telas de Yara Guasque se apresentam como territórios de transição entre pintura e gravura, instaurando uma relação de coexistência e não de subordinação entre as linguagens. A superfície pictórica incorpora e prolonga as memórias da matriz, criando um espaço onde as fronteiras técnicas se tornam fluidas. Assim, tais telas, embora sejam predominantemente interpretadas como pinturas, a reconfiguração do gesto, a paginação e a dinâmica de ocultar e revelar a imagem, possibilitam também seu reconhecimento como gravuras. Nesse sentido, em diálogo com o conceito de *arquidesenho* proposto por Yve-Alain Bois, e com a noção de *arquiescrita* de Derrida, poderíamos entender essas telas como *arquigravuras* por serem composições nas quais o gesto gravurista original não se extingue, mas se reinscreve, se transforma e assume um papel estruturante, sem se fixar em uma técnica específica.



O corte como sintoma

Ao revisitar a trajetória de Yara Guasque, desde a segunda metade dos anos 1970 até suas produções mais recentes, torna-se possível reconhecer o corte como um gesto que atravessa sua prática artística. Mais do que um recurso técnico, o gesto de fender o suporte parece operar como uma persistência latente da experiência gravurista, reinscrevendo-se em novas mídias, escalas e materiais. Essa hipótese se sustenta na própria lógica da gravura, onde a imagem nasce da incisão direta na matriz. Na pintura, no entanto, o corte deixa de ser uma etapa intermediária e se apresenta como presença definitiva, visível e irreversível na superfície da obra.

Mais do que um detalhe ou uma citação consciente de sua prática anterior, o corte parece operar como um traço persistente, que ressurgue carregando consigo, tanto a memória da gravura quanto as marcas das experimentações posteriores. Trata-se de uma recorrência que, muitas vezes, pode ocorrer sem plena consciência da artista, um modo de repetição que, como aponta a Deleuze, carrega em si o esquecimento daquilo que a originou.

Considerando essa perspectiva, a leitura de Georges Didi-Huberman em *Diante da Imagem* (2013) oferece uma chave valiosa para compreender a complexidade do corte na obra de Yara Guasque. Inspirados pela reflexão do autor sobre os limites da descrição analítica e o papel dos fragmentos na leitura da imagem, podemos compreender o corte na obra não como uma parte isolada de um todo coerente, mas como um acontecimento que insiste e perturba. Ele não se deixa reduzir a um elemento subordinado à composição, tampouco se limita a ilustrar uma intenção programada. Pelo contrário, apresenta-se como uma fissura que resiste a ser plenamente apreendida, impondo ao observador a tarefa de considerar sua presença como sinal de um processo mais profundo e assim, hipostasiar, como fez-se neste estudo.

Nesse contexto, o corte revela-se como um sintoma: um índice que escapa à lógica da representação estável e aponta para um movimento interno, para uma dinâmica



de transformação que atravessa o tempo e os meios. Ele não oferece respostas claras, mas abre espaço para que se investigue sua permanência, suas variações e as camadas de sentido que nele se acumulam.

Assim, neste texto, entende-se que o corte nas telas de Yara Guasque só alcança pleno sentido quando inserido no horizonte de um percurso artístico mais amplo, atravessado pela persistência do gesto gravurista. Antes disso, permanece como ocorrência ambígua, marcada por deslocamentos, transfigurações e pela dificuldade de situar com precisão sua origem. Sob essa ótica, a repetição não se dá como simples reprodução, mas como reverberação de uma energia primeira que insiste em retornar sob outras formas.

O gesto da gravura, ainda que transmutado, continua a pulsar na superfície pictórica, não como citação direta, mas como um eco corporal que atravessa os materiais e os procedimentos. O corte então, permite ser lido como um desdobramento sintomático dessa prática inaugural, onde o fazer da gravurista permanece latente, reformulando-se a cada nova inscrição.

Referências

BOIS, YVE-ALAIN. Matisse e o Arquidesenho In: A Pintura como Modelo. Tradução: Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DELEUZE, GILLES. Diferença e Repetição. 2ª Edição. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2006.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. Questão de detalhe, questão de trecho. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem. Tradução: Paulo Neves. 1ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2013.

GUASQUE, YARA. Registros em áudio. Arquivo pessoal. Material não publicado, 2018 - 2023.

KATZ, Renina (apres.). Epigramas. Maria Bonomi. São Paulo, Múltipla de Arte Ltda., nov. 1984. Disponível em: < http://www.mariabonomi.com.br/escritos_decenio_1980.asp>. Acesso em: 03 jun. 2018.

REVISTA APOTHEKE. Entrevista com Yara Guasque. v. 1, n. 1 (2015). Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/APOTHEKE/article/view/6540>. Acesso em 10 jan. 2025.

Notas



extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

¹ Doutoranda em Artes Visuais pelo PPGAV-UDESC, bolsista do programa Uniedu desde 2021. Mestre Artes Visuais na linha de pesquisa Teoria e História das Artes Visuais pela mesma instituição (2019). Atua como arte-educadora nas redes estaduais de São Paulo, Mato Grosso do Sul e Santa Catarina. Desenvolve trabalhos em curadoria, mediação cultural e projetos educativos para museus e galerias. Pesquisa e publica sobre história da arte e seus desdobramentos. Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8273534553723241> ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-3576-7754>

² Yara Guasque (São Paulo, 1956), artista residente em Florianópolis-SC, foi professora do Centro de Arte da Universidade do Estado de Santa Catarina, tendo como parte de sua formação a graduação em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), mestrado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e pós doutorado em Estética e Comunicação pela Universidade de Aarhus, Dinamarca.

³ Informações obtidas a partir de documentos e obras pertencentes ao acervo artístico de Yara Guasque, bem como de entrevistas realizadas com a artista entre 2018 e 2023. Registros em áudio. Arquivo pessoal. Material não publicado.