

RAFAELA MARIA MARTINS DA SILVA

RECORRÊNCIA E DERIVAÇÃO NO GESTO DE YARA GUASQUE

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a. Dra. Rosângela Miranda Cherem

FLORIANÓPOLIS – SC

2019

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Martins da Silva, Rafaela Maria
Recorrência e derivação no gesto de Yara Guasque / Rafaela
Maria Martins da Silva. -- 2019.
85 p.

Orientadora: Rosângela Miranda Cherem
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais, Florianópolis, 2019.

1. Yara Guasque. 2. Gesto. 3. Gravura. 4. Palavras. 5. Arte
digital. I. Miranda Cherem, Rosângela . II. Universidade do Estado
de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais. III. Título.

RAFAELA MARIA MARTINS DA SILVA

RECORRÊNCIA E DERIVAÇÃO NO GESTO DE YARA GUASQUE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa de Teoria e História das Artes Visuais.

Banca examinadora:

Orientador: _____
Prof^a Dra. Rosângela Miranda Cherem
UDESC

Membro: _____
Prof^a Dra Ana Lúcia Beck
UDESC

Membro: _____
Prof^a Dra Bernadette Maria Panek
UNESPAR

Florianópolis, julho de 2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Rosângela Cherem pela confiança, pelo conhecimento compartilhado, pela orientação ímpar e pela nova história da arte a mim desvelada. Às professoras Silvana Macedo e Alena Rizi Marmo por aceitarem ser suplentes da banca. À artista Yara Guasque por me receber em seu ateliê e por ter se colocado à disposição em todos os momentos. Às minhas professoras de graduação Rosi Pando e Daniela Macário por terem me introduzido na arte e pelo incentivo até aqui e a todos os professores do CEART pelo ensinamento agregado a minha formação.

Agradeço à minha mãe, Inácia Martins Salazar e as minhas irmãs Nájela Martins e Bárbara Martins por terem me apoiado em todos os momentos e de todas as formas possíveis. Aos meus amigos que direta ou indiretamente me deram suporte durante o mestrado. Agradeço em especial aos colegas de sala e amigos Anna Moraes, Sebastião Gaudêncio, Isadora Stähelin, Flávia Person, Viviane Baschiroto, Mario de Oliveira por todas as trocas de experiência e conhecimento e principalmente agradeço pelo companheirismo e afeto que construímos durante essa jornada.

À UDESC e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela oportunidade.

À CAPES pela bolsa que me possibilitou a dedicação integral ao projeto.

RESUMO

Entende-se por gesto isto que, premeditado ou não, se revela na articulação entre as noções operatórias e faturas, tornando-se uma conduta que particulariza o ser-artista através de traços visuais ímpares e intransferíveis. Essa dissertação tem por objetivo estudar o gesto de Yara Guasque presente em suas obras e poéticas. A artista, nascida em São Paulo, mora e atua em Florianópolis desde a segunda metade dos anos 80; iniciou sua trajetória como gravurista, passando então a produzir aquarelas, têmpera sobre tela, livros de artista, instalações e arte digital. Ainda que se desloque entre díspares mídias, o gesto que se faz presente em suas obras apresenta certas recorrências e persistências, derivadas em novos procedimentos técnicos e soluções poéticas, mantendo em sua trajetória uma linha contínua sempre retomada. Partindo deste entendimento, esta pesquisa irá compreender o gesto como recorrência e derivação, a partir de três ordens: corte sintoma do gesto da gravura, a arte líquida literal e metaforicamente presente na aquarela e na arte digital, e a derivação na palavra.

Palavras-chave. Yara Guasque. Gesto. Gravura. Palavras. Arte digital.

ABSTRACT

It is understood by gesture what, being premeditated or not, is revealed in the articulation between operative notions and factures, becoming a conduct that particularizes the artist-being through unique and nontransferable visual traits. This dissertation aims to study the gesture Yara Guasque presented in works and poetics. The artist, born in São Paulo, lives and works in Florianópolis since the second half of the 80's; she began career as an engraver and when she began to produce watercolors, tempera on canvas, artist books, installations and digital art. Although she moves between distinct media, the gesture in her works shows certain recurrences and persistence, which derive in new technical procedures and poetic solutions, keeping in its trajectory a continuous line always resumed. From this view, this research will comprise the gesture as recurrence and derivation, in three orders: cut symptom of the gesture of engraving, liquid art literally and metaphorically present in watercolor and digital art, and the derivation from the word.

Keywords. Yara Guasque. Gesture. Engraving. Words. Digital art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Sem título. Yara Guasque.....	21
Figura 2 – Pôr do sol e papagaio. Yara Guasque	23
Figura 3 – Matriz de xilogravura+. Yara Guasque	25
Figura 4 – Sem título. Yara Guasque.....	26
Figura 5 – O incerto. Yara Guasque	30
Figura 6 – Sem título. Yara Guasque.....	32
Figura 7 – Sem título. Yara Guasque.....	36
Figura 8 – Sem título. Yara Guasque.....	37
Figura 9 – Guarita de cor. Yara Guasque.....	38
Figura 10– O mar descrito por cegos. Yara Guasque.	41
Figura 11 – Mar de Darwin. Yara Guasque	42
Figura 12 – Sem título. Yara Guasque.....	43
Figura 13 – Piscina. Yara Guasque	45
Figura 14 – O mar é roxo. Verde são seus olhos azuis. Yara Guasque	46
Figura 15 – Mar como morte. Yara Guasque	47
Figura 16 – Plataforma Multiusuário Estação Carijós. Yara Guasque	48
Figura 17 – Mar Memorial Dinâmico – Surroundings. Yara Guasque.....	49
Figura 18 – Mar Memorial Dinâmico – Surroundings. Yara Guasque.....	49
Figura 19 – No mar elas não poderiam estar. Yara Guasque.....	50
Figura 20 – Sonorizações das Colunas de Mar. Yara Guasque.	51
Figura 21 – Hoje elas são as espumas do mar. Yara Guasque.....	51
Figura 22 – Sem título. Yara Guasque.....	52
Figura 23 – Teleperformance. Perforum Desterro e Perforum São Paulo.....	53
Figura 24 – Estranhas Paredes Hão de Subir. Yara Guasque.....	57
Figura 25 – Penso que madro todo mês. Yara Guasque.....	59
Figura 26 – Mar como morte. Yara Guasque.....	63
Figura 27 – Mar como morte. Yara Guasque.....	64
Figura 28 – O mar é roxo. Verde são seus olhos azuis. Yara Guasque.....	65
Figura 29 – No mar elas não poderiam estar. Yara Guasque.....	66
Figura 30 – Os primeiros raios deste amanhecer. Yara Guasque.....	67
Figura 31 – Os fios cortam a sinuosidade das montanhas. Yara Guasque.....	68
Figura 32 – O cheiro das plantas depois de um dia de calor. Yara Guasque.....	69
Figura 33 – Das Caixas. Yara Guasque.....	70
Figura 34 – Impalavrável. Yara Guasque.....	72

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	O CORTE COMO SINTOMA.....	21
2.1	O GESTO DA GRAVURISTA.....	23
2.2	ARQUIGRAVURA.....	32
2.3	CONTENSÃO, EXPANSÃO E IMERSÃO: A PRESENTIFICAÇÃO DO ESPAÇO NAS TELAS DE YARA GUASQUE.....	36
3	MODOS DE PROCESSAR O LÍQUIDO COMO MEIO: A DERIVAÇÃO DO PENSAMENTO PLÁSTICO.....	41
3.1	O LÍQUIDO COMO TEMA NARRATIVO E REFLEXIVO: DA AQUARELA À ARTE DIGITAL.....	44
3.2	ARTE LÍQUIDA: DA AQUARELA À ARTE DIGITAL.....	53
4	MODOS DE PROCESSAR A PALAVRA: A METAMORFOSE DA ESCRITA	57
4.1	A ENUNCIAÇÃO DA ESCRITA.....	59
4.2	A ESCRITA GRÁFICA E A ESCRITA GESTUAL.....	63
4.3	ESCREVER É FALAR-SE.....	67
4.4	A DUCTIBILIDADE DA PALAVRA.....	74
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
	REFERÊNCIAS.....	81
	APÊNDICES	83
	ANEXOS.....	87

1 INTRODUÇÃO

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.¹ A artista inicia sua trajetória em 1977, na exposição realizada no Salão Jovem no CCBEU-SP e no Salão Paranaense em Curitiba-PR. Em 1986, muda-se para Blumenau, e no ano seguinte realiza sua primeira exposição em Florianópolis, tornando-se parte do circuito artístico catarinense pela Associação Catarinense dos Artistas Plásticos, na exposição coletiva intitulada *Ao Mar*, juntamente com as artistas paulistas Maria Tereza Louro e Laurita Sales, com trabalhos em desenho, gravura e têmpera sobre lona e papel.² Durante seu período letivo no CEART, seguindo a linha de arte e tecnologia, modalidade artística à qual, no final da década de 90, direciona seus trabalhos, lecionou pintura e artes imersivas, pensando a telepresença e performances midiáticas em ambientes interativos.

O primeiro contato com a artista e o interesse por seu trabalho aconteceu na realização da exposição coletiva *Dizer e Ver Cruz e Sousa*, diante da obra *Emparedados* (2017). A aparente rusticidade da obra e o refinamento conceitual nela colocado motivou-me a pesquisar o processo artístico de Yara Guasque, considerando que nesta pesquisa inicialmente propunha-se estudar mulheres artistas que não trabalhassem suas obras como mera expressão individual ou temáticas que partissem de questões relacionadas à subjetividade, quistas no mercado artístico mais recente.

A primeira entrevista em seu ateliê realizou-se no mês de janeiro de 2018, para conhecer seu processo artístico. Nesta ocasião optou-se pela realização de perguntas abrangentes, cujo roteiro, previamente elaborado, serviu como orientação das hipóteses e pressupostos mapeados. Diante das respostas logo constatou-se que sua trajetória não se sustentaria diante do tema inicialmente pensado: “A poética do cálculo”, segundo o qual investigar-se-ia uma arte

¹ Currículo informado pela artista ao catálogo *Dizer e ver Cruz e Sousa* produzido pelo Museu Histórico e Santa Catarina em novembro de 2017. Disponível em: <http://www.cultura.sc.gov.br/downloads/mhsc> Acesso em: 01 nov. 2018

² Informações coletadas nos documentos de Yara Guasque e nas entrevistas realizadas durante do ano de 2018 e 2019, arquivado em áudio pela autora (não publicado).

calculista e racional. Nesse sentido, Yara Guasque não poderia situar-se em pontos extremos, seja pela subjetividade e carga emocional, ou pelo teor predominantemente calcado por uma lógica conceitual. No entanto, pela multiplicidade dos meios de produção, somada à escuta de suas questões, o acesso a informações biográficas e ao seu acervo artístico, compreendeu-se uma trajetória singular a partir de mídias específicas como xilogravura, têmpera sobre lona, aquarela e arte digital, combinadas por uma heterogeneidade de procedimentos e soluções poéticas.

Antes de dedicar-se à arte digital, a artista produziu em suportes tradicionais, como papel e tela. Com foco na xilogravura, começou a desenvolvê-las durante seus estudos na FAAP, onde tornou-se monitora do ateliê de gravura. Em suas pesquisas, o interesse pela xilogravura japonesa, o *ukiyo-ê*, a aproximou do método japonês, o qual tem como técnica a impressão com pigmentos à base de água. Em 1980, ao término da graduação, viajou ao Japão, com a finalidade de estudar a fabricação dos papéis japoneses e exercitar técnicas artísticas orientais. Neste mesmo ano foi para a Alemanha, visando ingressar em academias germânicas, onde percebeu que a pintura e a escultura eram enormemente valorizadas, enquanto os ateliês de gravura eram considerados como lugar de arte menor, dispondo de uma pequena quantidade de alunos. Nestes ateliês, começou a trabalhar litogravura, em virtude da falta e da dificuldade de acesso à madeira, matriz da xilogravura. A partir de então a artista passou a entender a litogravura como uma técnica mais próxima da pintura, o que culminou numa maior proximidade com a aquarela. Em 1990, sua produção passou a ter como foco telas em grandes dimensões feitas de lona, pintadas à têmpera e com cortes na superfície circundando uma segunda tela e dando continuação ao campo visual por meio da cesura e das sobreposições de lona.

Durante as entrevistas e visitas ao ateliê, percebeu-se que estes cortes se repetiam em diferentes obras, chamando a atenção para a permanência deste gesto mesmo diante de uma produção constituída de uma diversidade de gêneros artísticos. Do questionamento a respeito da insistência e do singular retorno do corte, este foi entendido como um ponto norteador para compreender seu processo artístico, como também para entender-se de que forma a passagem entre mídias apresenta certas recorrências e persistências em sua trajetória.

Considerando sua carreira a partir da segunda metade dos anos 70, até mais recentemente, percebe-se que este caráter de fissura e de talho pode ser considerado como um modo de causar incisão no suporte, servindo como uma recorrência desdobrada da gravura. Esta

hipótese se sustenta no processo de criação da imagem na matriz, pois, se a técnica exige o gesto de interferências no suporte, quando através do entalhe as imagens são pensadas de modo inverso, o corte das telas permite reconhecer na superfície do quadro o retorno do gesto gravurista. Tal procedimento torna-se significativo quando percebido enquanto mecanismo presente em outros sistemas, como modo de formular e alcançar novas soluções e resultados.

Por outro lado, o uso da palavra reapresenta-se e resiste a todas as formas processuais, tanto em poemas, livros, aquarelas, como em suportes digitais. Em determinadas obras, as palavras são usadas não somente com intenção de estabelecer uma comunicação, mas situadas enquanto imagem e som, articuladas de modo a negar o sistema de signos linguísticos. Enquanto som, a escrita, a partir da enunciação das palavras, coloca o observador como sujeito ativo, ou como denomina a artista, interator da obra. Esse processo, como forma de compartilhar a autoria artística, reaparece na vídeo-performance *Mar como Morte*, no qual a água como um suporte de escrita, ao embaralhar as letras pelas ondas, coloca os fenômenos naturais como coautores. Desta obra, percebe-se que o líquido transita do pictórico ao visual, como temática, como recurso e como meio de produção, advindo de trabalhos anteriores, onde a questão estava colocada de modo menos explícito ou mais incipiente.

Desta percepção surgiu um território de confluências, que permite reconhecer o gesto da artista, intencional ou não, em investir na repetição do corte, da palavra e do líquido. Assim, as articulações desenvolvidas em torno destes elementos os tornam passíveis de serem derivados em qualquer mídia, seja como tema, recurso ou suporte. Em entrevista a um jornal catarinense a respeito da exposição *Aomar*, a artista afirma a necessidade em mesclar todas as técnicas, ainda que opostas.³ É nesta transitoriedade e consequente heterogeneidade de mídias que foi possível compreender a recorrência e a derivação como características que engendram o gesto de Yara Guasque, permitindo articular sentidos e reconhecer possíveis desdobramentos e implicações.

Colocada a questão da recorrência e derivação como elementos constituintes da artista, cabe compreender o gesto como o empreendimento que se revela na articulação entre as noções operatórias e faturas, um meio de externalizar uma vibração mnemônica interna, particularizando o ser-artista através de traços visuais ímpares e intransferíveis. Este gesto pode ser entendido como a rede onde confluem camadas mnemônicas, perceptivas e sensíveis,

³ Yara Guasque em entrevista ao jornal O Estado-Florianópolis a respeito da exposição *Aomar*. Apêndice A, figura A 1, p. 88.

construídas de acordo com a bagagem formulada e singularidade processual que caracteriza cada artista. Assim, o gesto artístico não pode ser considerado como um simples hábito, estilo ou mera intuição e, conforme Rosângela Cherem, o gesto é um feito que “diferente do hábito, consciente ou impremeditado, do movimento ordinário ou extraordinário, da intensão ou do estilo, pode ser considerado como o ato de produzir uma alteração e suspender o estabelecido.” (2012, p. 26).

Marcel Duchamp, em o *Ato Criador* (2004), coloca que posicionar o artista como um ser mediúnico, retira o estado de “consciência no plano estético sobre o que está fazendo, ou o por que está fazendo.”⁴ Duchamp reconhece que o ato criador acontece através mecanismos subjetivos, tais como decisões, obstinações, sofrimento, emoções e que não estão totalmente conscientes no plano estético, resultando deste conflito a diferença entre a intenção e a realização da obra. Esta diferença entre o que o artista quis e o que de fato realizou, o que permanece inexpresso embora intencionado e o que é expresso não-intencionalmente, é determinado pelo “coeficiente artístico.” A subjetividade pessoal que produz a arte ainda em estado bruto deve ser completada pelo público, o qual determinará o peso da obra na balança estética. Concluindo, o ato criador não é executado somente pelo artista, mas juntamente ao público, sendo este o que decifra e interpreta, contribuindo com o ato criador, estabelecendo contato entre a obra de arte e o mundo exterior.

O gesto é o ponto onde alinham-se as multiplicidades, em que as obras se explicam e se comunicam com o observador; é o que permite alcançar as formulações construídas no processo artístico por meio de seus repertórios e essencialidades humanas. O gesto é então uma interioridade ou concepção que, embora por vezes escape, premeditado ou não, retorna.

Considerando o trabalho de Yara Guasque, observa-se que o gesto de derivação e recorrência se torna perceptível porque a artista possui um período considerável de produção sendo o acesso ao mesmo possível. Para percebê-lo, é necessário entender os períodos de pausa, de abandono, as retomadas e as modificações ocorridas a partir disso. Uma característica deste gesto é que a artista não possui fases e sim migrações de suportes que servem para materializar um conceito anteriormente produzido e que será novamente desdobrado. É nesse sentido que o gesto concebido na ordem da derivação e recorrência não é simplesmente uma questão formal,

⁴ DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: Battock, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo; Perspectiva, 2004, p. 72.

numérica, de se entender a fatura por analogias, oposições e semelhanças. Entender esse gesto é antes de tudo pensar no sujeito o possui e o experiencia.

Mas em que fundo se engendra o gesto de recorrer e derivar? Como explicar esta ação de repetir o desenvolvimento de uma operação ou de um tema, que, ao mesmo tempo, desvia-se do curso original? Para pensar a singularidade deste gesto e articulá-lo a um sentido, esta pesquisa vale-se das reflexões de Gilles Deleuze no livro *Diferença e Repetição* (2006). O gesto como ação de recorrer e derivar exige identificar uma igualdade comum a todas as ramificações, uma origem, espécie de fundo e essência tocante a todos, para que somente então se identifique o que se repete e o que difere. O autor entende a repetição como uma força que não pode ser substituída, uma singularidade não permutável – e que por isso retorna. Enquanto diferença é definida como aquilo que se modifica a partir da essência da repetição. Para Deleuze, repetir “não é acrescentar uma segunda ou terceira vez à primeira, mas elevar a primeira vez à ‘enésima’ potência”⁵; em outras palavras, ao ser repetida, a forma desenvolve-se em seu limite potencial concebida enquanto força e origem tocante a toda forma que dela derive.

Esta dissertação se destina a indagar sobre os elementos que podem ser entendidos como matriz, isto é, essência das derivações do processo artístico de Yara Guasque, propondo pensar o diferente a partir do que se repete. Tem-se como hipótese o gesto articulado a partir de três elementos seminais: o corte, o líquido e a palavra.

O primeiro capítulo entenderá o corte enquanto o trecho da pintura, o qual manifesta-se em seu processo artístico como o sintoma da repetição do gesto da gravura. Parte deste raciocínio será embasado nas teorias de Georges Didi-Huberman. Deste pressuposto, o gesto do corte deslocado às telas possibilitará raciocinar as mesmas enquanto *arquigravuras*, em analogia ao termo *arquidesenho* do autor Yve-Alain Bois. A partir dos cortes, ainda será possível pensar a presentificação do espaço como lugar e como campo de cor imersivo.

O segundo capítulo desenvolverá estudos acerca da recorrência do líquido, buscando apresentar suas obras de forma que evidencie a movimentação de sua trajetória artística junto a este material, partindo de três modos nos quais ele é derivado nas obras de Yara Guasque. Em um primeiro momento, o líquido será apresentado considerando as poéticas as quais a artista desenvolveu em torno deste material desde as gravuras até as produções digitais, salientando

⁵ DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2006. p. 11.

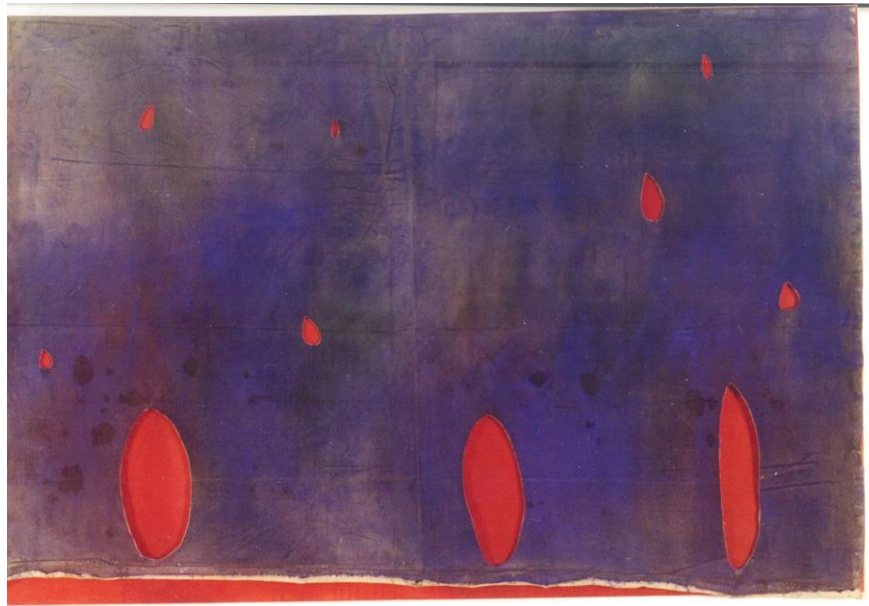
reflexões e narrativas relativas à água em suas diversas apresentações na natureza. Concomitante a este aspecto, o líquido será desdobrado como recurso processual, utilizando sua qualidade fluída como meio para alcançar estéticas e articular territórios sensoriais. Por fim, a aquarela e a arte digital são técnicas que possibilitam pensar o líquido também no sentido metafórico: enquanto uma potencializa a fluidez e minimiza a possibilidade de contenção do traço pelo uso da água em seus pigmentos, a outra apresenta-se dentro de uma rede de códigos transitórios e imateriais, implicando um limite no controle de sua unicidade, permanência e materialidade. Assim, por inferirem o acaso e o caos como fator atuante na criação, as produções em aquarela e em meios tecnológicos serão ainda entendidas nesta dissertação como artes líquidas, baseando-se nos estudos de Zygmunt Bauman.

O terceiro capítulo finaliza a hipótese principal, abordando os modos de processar a palavra suspensa do sistema de signos linguísticos e seus estados de metamorfose, investigando: a escrita como enunciação de forma a ser articulada enquanto som; a escrita como imagem, posta enquanto desenho e gesto; e a escrita literária, compreendida como modo de constituir-se enquanto humano e processar sensibilidades. Para levar este raciocínio adiante, demandou-se acionar estudos de autores como Roland Barthes, Émile Benveniste, Ferdinand de Saussure, Julia Kristeva e Jean-Jacques Rousseau.

Essa pesquisa dedica-se a estudar o gesto que particulariza Yara Guasque e, o coeficiente artístico como um conceito que se alcança dentro da obra, entre a intenção e a realização, entre a sensibilidade e a racionalidade da artista, tornando o gesto visível e pensável para quem o experencia de fora.

2 O CORTE COMO SINTOMA

Figura 1- Yara Guasque. *Sem título*. Têmpera sobre lona, 100 cm x 130 cm, 1993.



Fonte: Catalogação e arquivo realizado por Sandra Makowiecky e Luciana Marcelino, 2013.

Em meio às veladuras de têmpera, cortes feitos na tela intensificam a pintura e interrompem a estabilidade da superfície, concentrando a obra em sua presença. Os cortes, repetidos inúmeras vezes, parecem não manter um padrão, refazendo-se em novas combinações de cores, posições e tamanhos: quando ovalados, grandes e centrais, os cortes posicionam a cor em um estado de contensão, criando um espaço que cerca o pigmento; enquanto rasgos, aparentam ser um golpe na tela e abrem no suporte bidimensional uma terceira dimensão, possibilitando a existência de novos campos visuais ao entranharem no tecido.

Em diferentes expressões, o corte revela-se como determinante à composição das telas, e requer uma reflexão demorada e, sobretudo, hipotética. O trecho acima, ainda que tenha descrito seus formatos e tamanhos, não parece insuficiente para explicá-lo? Não permanece o corte caótico e irresoluto? Isto permite concluir que o corte, mesmo que visível, não se presta para a descrição, sendo impossível alcançar sua força diante de um discurso preso a uma definição convicta.

Considerando esta percepção, o teórico Georges Didi-Huberman em *Diante da imagem* (2013) permite explicar com maior acuidade a complexidade deste corte. O autor entende que a descrição compreende um ideal do saber: descrever é detalhar, é aproximar o olhar sobre as partes do todo, segundo a ideia de que o todo, quando dividido, permite ser mais bem compreendido. No entanto, o detalhe detém uma aporia: o olhar aproximado apenas produz

mais obstáculos, uma vez que, ao detalhar, acaba por dissociar o fragmento da totalidade, e esta parte sofre o efeito de tal cisão, perdendo sua solidez e, em vez de obter-se unidades significativas, alcança-se somente uma matéria, um “não-definido” (2013, p. 306). Ao que parece, o corte nos trabalhos de Yara Guasque não se sustenta como mera parte de uma descrição destinada a compor uma totalidade, por não ser um mero “detalhe” na pintura. Sua manifestação é oferecida ao olhar como resistência, reforçando a potência e importância deste gesto, que se anularia ao ser condicionado a uma descrição exaustiva, com pretensões a uma certeza generalizante.

O caminho para encontrar o sentido deste corte não permite encerrá-lo numa relação com o visível, demandando percebê-lo com um acontecimento. Seria, pois, possível, entendê-lo como trecho, conceito deslindado por Didi-Huberman como oposto à ideia do detalhe. Para o autor, o trecho é a parte que “surpreende por sua essencial capacidade de intrusão” que “insiste no quadro, mas insiste igualmente por ser um acidente que *se repete*, que passa de um quadro a outro, paradigmaticamente enquanto perturbação.” (2013, p. 340-344). Em Yara Guasque, o corte, ainda que presente, não se faz totalmente visível; desloca-se em diferentes suportes e transmuta a cada retorno, cerceando a descrição por escapar de sua certeza. Por este caráter, o corte possibilita ser concebido enquanto o *trecho* do quadro, o lapso revelador de um sentido oculto. Deste modo, pode-se assumir que, na esfera do trecho, o corte revela-se enquanto *sintoma* no processo artístico de Yara Guasque.

Conforme Didi-Huberman, o sintoma é uma singularidade, um signo incompreensível que instaura uma estrutura significativa na qual o sentido não é posto como conjunto estável de significação, mas como enigma. O trecho enquanto sintoma, designa verdadeiramente “um outro estado da pintura no sistema representativo no quadro: estado precário, parcial, estado acidental.” (2013, p. 344). Isto é, o corte é o lapso revelador que indica no gesto da artista um processo oculto, sendo o corte uma parte, uma derivação deste processo. Por esta complexidade, mais do que observá-lo detalhadamente, é preciso reconstruir o percurso artístico de Yara Guasque e entender o corte dentro desta trajetória, e ainda que hipotético, encontrar sua consistência e persistência, para poder avançar o raciocínio sobre ele.

2.1 O GESTO DA GRAVURISTA

Figura 2- Yara Guasque. *Pôr do sol e papagaio*. Gravura. 1978.



Fonte: Yara Guasque

Foi na gravura que Yara Guasque se concebeu como artista. Suas primeiras produções partiram de seu interesse pelas possibilidades de recombinações propícias da técnica da gravura. Com o uso do buril, goivas e estiletes, a artista registrou temáticas que em sua maioria resolviam-se em paisagens naturais e assuntos autobiográficos. A gravura é entendida pela artista como um processo lento que conduz à imagem por etapas; em outras palavras, a velocidade da técnica permite pensar as áreas sob um aspecto lento e segmentando, segundo o qual a imagem faz-se de maneira abstrata num processo menos intuitivo e mais meticuloso (informação verbal).⁶

O contato da artista com esta técnica inicia juntamente com sua carreira acadêmica quando, em 1970, frequenta o curso livre de Artes Plásticas para adolescentes na FAAP e, após três anos na mesma instituição, ingressa como discente em Licenciatura em Artes Plásticas.⁷ Nesse período, tem como mestres os artistas Carlos Evandro Jardim, Miriam Chiaverini, Regina

⁶ Yara Guasque em depoimento fornecido durante o período preparatório desta pesquisa (2018-2019), arquivado em áudio pela autora (não publicado).

⁷ Informações retiradas do currículo da artista *In Arte Contemporânea em Santa Catarina-Cadernos do MASC*. Florianópolis: Gráfica Agnus, 2001 pg. 73.

Silveira e Júlio Plaza. Em 1977, torna-se monitora no ateliê de gravura com a professora Sonia Maria Tossati da Rosa e dois anos depois realiza pesquisas com foco em xilogravura na biblioteca Mario de Andrade, na cidade de São Paulo. A partir deste contexto, Yara Guasque passa a operar a gravura como artista.

Mais tarde, teve seu interesse fixado em gravuras japonesas, o *ukiyo-ê*, e passa adaptar os instrumentos da xilogravura para técnicas de pintura à base de água ao perceber que era alérgica a solventes; nesse período, conhece o então professor de Sumiê da Fundação Brasil-Japão, Masao Okinaka, o qual também se valia dessa técnica.⁸ Decidindo aprimorar sua habilidade no *ukiyo-ê*, a artista viaja ao Japão para fins de estudo da fabricação dos papéis japoneses, onde se aproxima do *sumi-ê*, uma modalidade de aquarela oriental. Em viagem à Europa, passa a frequentar os ateliês de litogravura na Alemanha, o que intensifica sua produção de aquarelas. Ao retornar ao Brasil, em 1984, é convidada para ser professora substituta na FAAP, dando aula de litogravura e iniciação à gravura. Nesse percurso, percebe-se as gravuras de Yara Guasque guiadas por encontros em três lugares: Brasil, Japão e Alemanha.

A gravura é um procedimento artístico que permite a impressão seriada de imagens sobre papel ou tecido, a partir de uma matriz em que a imagem é gravada com uso de ferramentas específicas para cada suporte. O material da matriz varia, podendo ser madeira, metal e até mesmo a pedra, classificando-se a gravura em xilogravura, litogravura, linoleogravura, e água-forte, entre outros. A artista iniciou seu processo na xilogravura tendo como matriz a madeira de topo, utilizando ferramentas de ourives, que exigem um procedimento de detalhes minuciosos e meticulosos. Ao perceber seu gesto contido na madeira de topo, altera o material do suporte para a madeira de fio (mogno), pois em seu entendimento, o tamanho amplo do suporte viabiliza utilizar ferramentas mais brutas e cortes menos acurados, permitindo que o gesto da artista seja menos comedido. (informação verbal)⁹

⁸ Informações registradas pelo jornal Estadão-São Paulo, no dia 17 de outubro de 1980. Apêndice A, figura A2 p. 89.

⁹Yara Guasque em depoimento fornecido durante o período preparatório desta pesquisa (2018-2019), arquivado em áudio pela autora (não publicado).

Figura 3- Yara Guasque. Matriz de xilogravura, madeira de fio, 56 x 60 cm, 1984.



Fonte: Catalogação elaborada pela autora. Fotografia Phelippe Rave.

As minhas gravuras começaram a crescer muito em São Paulo. A professora Míriam Chiaverini marcou a expansão do tamanho, nessa coisa do envolvimento de uma imagem que é lenta de ser executada. (informação verbal).¹⁰

A artista buscava alcançar maior expressividade em seu gesto e encontra na aula do professor Carlos Fajardo um caminho para desenvolvê-lo. Em 1982, o professor da pós-graduação da USP propôs aos seus alunos que pensassem as limitações na produção do desenho, com exercícios que incitavam criar utilizando diferentes instrumentos, dentre eles o estilete, o qual, segundo a artista, permitiu que ela exercesse um traço menos polido e mais expressivo. Onze anos depois, dando continuidade à busca por novas possibilidades de suportes e ferramentas, Yara Guasque começa a reutilizar retalhos de lona e como recurso de manter as falhas do tecido descartado, passa a “feri-lo” através de cortes na tela. Por este modo de trabalhar a lona, o corte torna-se presente tanto na construção das imagens na matriz da gravura, como na composição plástica de suas telas, e apresenta-se como forma recorrente em suas obras e o aspecto intenso de percepção imediata.

¹⁰ Yara Guasque em depoimento fornecido durante o período preparatório desta pesquisa (2018-2019), arquivado em áudio pela autora (não publicado).

Figura 4- Yara Guasque. *Sem título*, têmpera sobre lona, 196 x 196 cm, 1994.



Fonte: Catalogação elaborada pela autora. Fotografia Phelippe Rave.

Cronologicamente, neste processo artístico, a prática do corte acontece no primeiro momento na feitura das gravuras, na construção das imagens a partir dos talhos feitos na superfície da matriz. Logo, pode-se considerar a xilogravura como o início da prática do corte. Em 1993, após vinte e três anos de produção na gravura, a artista cria suas primeiras telas e transfere a elas o exercício do corte. Contudo, embora o corte retorne na tela, diferente da gravura, o mesmo não é crucial para o surgimento da imagem. Seria coerente questionar o que permite e o que justifica seu retorno. Estaria a artista fadada à prática do corte em virtude da grande quantidade de vezes em que o executou, instaurando-o como um simples hábito em seu processo artístico?

O filósofo francês Gilles Deleuze, no livro *Diferença e repetição* (2006), cria uma linha de raciocínio a fim de conceituar ambas as ordens. Antes de iniciar o estudo, o filósofo preocupa-se em definir o conceito de generalidade, assinalando a sua manifestação a partir de duas condutas: a qualitativa das semelhanças e a quantitativa das equivalências. Ambas as ações definem a troca e a substituição como conduta correspondente à generalidade, por condicionarem-se as igualdades. O hábito é posicionado como generalidade por encontrar-se na ordem da quantidade e da semelhança. Deleuze ainda acentua que o hábito presume no sujeito ativo a existência de um pequeno *Eu* que o contemple, no qual toda ação acontece sob a condição de um sujeito consciente.

Deleuze apresenta a repetição como o oposto à generalidade, sendo ela uma “singularidade não permutável, insubstituível.” (2006, p. 19-20). Para o escritor, a ação de

repetir não é um ato mecânico, não é acrescentar “uma segunda e uma terceira vez à primeira” construindo-se na ordem quantitativa e idêntica. Repetir é elevar a primeira vez à “enésima potência” e sob esta potência, retornar. Assim, a repetição confere “potência” ao que foi repetido, apresentando-se como “algo único ou singular, que não tem semelhante ou equivalente.” (2006, pg. 20).

Observando as incisões da gravura *Pôr do sol e papagaio* (Fig. 2), os diferentes tipos de talhos feitos na madeira para a construção da imagem, e concebendo que esta ação é executada pela artista desde antes dos anos 80; a repetição do corte, como ação insistida incontáveis vezes, permite alcançar a “potência” que Deleuze menciona, sendo isto o que permite e o que justifica o retorno deste corte. Em comparação com as incisões feitas na tela *Sem título* (Fig. 4) percebe-se a semelhança entre os gestos, que são executados em meios diferentes. Assim, retomando a questão instaurada a respeito do retorno do corte no processo artístico de Yara Guasque, os estudos apresentados por Gilles Deleuze permitem entender este gesto não como hábito mas enquanto repetição.

Figura 2a- Yara Guasque. *Pôr do sol e papagaio* (detalhe) Gravura. 1978.



Fonte: Yara Guasque

Figura 4a- Yara Guasque. *Sem título*. (detalhe) Têmpera sobre lona, 196 x 196 cm, 1994.



Fonte: Catalogação elaborada pela autora.
Fotografia Phelippe Rave.

No entanto, para compreender a repetição é preciso considerar a ação do esquecimento e do inconsciente enquanto um superior positivo dentro desta. Em *Diferença e Repetição*, a dimensão dessa ação foi desenvolvida partindo da oposição à ideia “repete-se porque se

recalca” do psicanalista Sigmund Freud, pois, neste entendimento, a repetição é explicada pelo princípio negativo da amnésia. A conciliação de ideias acontece em *Além do princípio do prazer* (1917), a qual o autor considera a grande virada do freudismo. Segundo Deleuze, neste livro o psicanalista destaca o instinto de morte não como negativo, mas como princípio positivo originário da repetição, descoberto “não em relação com as tendências destrutivas [...] mas em função de uma consideração direta dos fenômenos da repetição.” (2006, p. 40) O que Deleuze só entende ter sido possível porque o instinto da morte permite pensar a relação entre a repetição e seus disfarces. O autor cita o caso Dora, a paciente de Freud, que só repete seu amor pelo pai por meio de outros papéis desempenhados por outras pessoas. A partir disso o autor constata:

A repetição é verdadeiramente o que se disfarça e 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)

Deste modo, sendo a repetição constituída no disfarce, Deleuze propõe pensá-la associada ao conceito de diferença. O autor entende que “aquilo que repete, só faz à força de não ‘compreender’ saber, de não se lembrar, de não saber ou de não ter consciência.” (2006, p. 39). É preciso que esta repetição apareça com uma diferença, sob novas máscaras, sendo desse modo, reconhecível. Por sua vez, o inconsciente persistiria como potência da diferença, pois é em função diferença que a repetição ocorre como ato impensável. É por isto que, para o autor, a repetição não é consequência do recalque, mas o recalque é ocasionado pela repetição:

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)

Assim, colocado a questão das “máscaras” no conceito de repetição, confirma-se que este aspecto também se apresenta no retorno do corte, uma vez que, ao ser deslocado à lona, ele acontece em diferentes tamanhos, formas e articulações (Fig. 1, 4), o que permite considerar esta derivação como o disfarce necessário para que ocorra o recalque e assim, a repetição do gesto da gravura.

No entanto, para acionar a importância da máscara que aparece como recalque e travestimento relacionado ao conceito de repetição, é oportuno entender que, para o autor, a repetição não significa a repetição do mesmo, mas sim, que a repetição se estabelece a partir da diferença, o que demanda buscar o verdadeiro sujeito da repetição, a sua singularidade. Para encontrar o “Si” da repetição, Deleuze pensa o conceito de univocidade, e destaca em Duns

Scot, Espinosa e Nietzsche os três principais momentos das reflexões sobre a noção de unívoco na história da filosofia.

O primeiro momento é representado por Duns Scot, o qual entende o ser unívoco como “neutro, indiferente ao infinito e ao finito, ao singular e ao universal. ” (2006, p. 71). Não satisfeito com esta definição, em Espinosa o filósofo encontra um progresso considerável. No livro póstumo *Ética* (1677), segundo Deleuze, Espinosa faz do ser unívoco um objeto de afirmação pura, a “substância única, universal e infinita” a qual é “igualmente designada por todos os atributos em conformidade com sua essência e igualmente expressida por todos os modos em conformidade com seu grau de potência” (2006, p. 72). Desta forma, Espinosa nega ao ser unívoco uma hierarquia, um valor superior; deixando de ser neutro, o unívoco torna-se expressivo e afirmativo. No terceiro momento, Gilles Deleuze respalda sua teoria constatando que o eterno retorno de Nietzsche não significa o retorno do idêntico, pois o eterno retorno não faz ‘o mesmo’ retornar; o que retorna é a identidade como potência segunda, a identidade da diferença, o idêntico que gira em torno do diferente, e tal identidade produzida pela diferença, é determinada como repetição (2006, p. 73). E Nietzsche também assinala o caráter seletivo do eterno retorno:

[...] 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)

A repetição do eterno retorno permite pensar o mesmo a partir do diferente. Assim, a diferença não é oposta à repetição, mas é parte de sua essência. Deleuze propõe analisar a diferença não como “uma coisa que se distingue da outra, mas sim, como algo que se distingue, – e, todavia, aquilo de que ela se distingue não se distingue dela. ” (2006, p. 55). Pode-se concluir que o que se repete torna-se singular e porta uma essência única e infinita, já a diferença seria, pois, a ramificação desta essência e, mesmo que a diferença se estabeleça em vários sentidos formalmente distintos, se reportará a todo tempo àquilo que lhe originou. Logo, a repetição irá paradoxalmente, “continuar a esposar o que dela se divorcia. ” (2006, p. 56).

Considerando as investigações de Deleuze, é possível posicionar os traços da tela *O incerto* (Fig. 5) como o gesto da gravura enquanto ato que retorna, pois mesmo que o corte

esteja ausente da obra, há um modo físico presente na disposição dos traços, o qual indica a recorrência de um comportamento no processo de criação de Yara Guasque.

Figura 5- Yara Guasque. *O incerto*. têmpera sobre lona, 198 x 198 cm, 1993.



Fonte: Catalogação e arquivo realizado por Sandra Makowiecky e Luciana Marcelino, 2013.

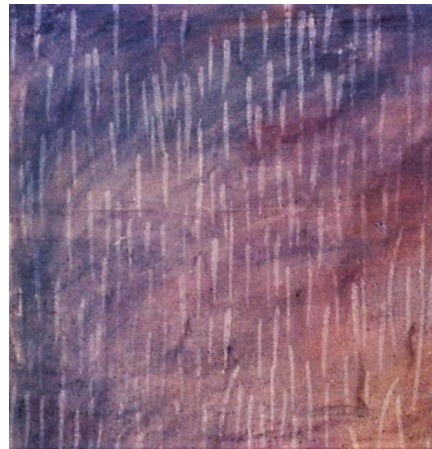
Na cena do artista abrindo os veios de luz na matriz, há um meneio particular que se pode identificar como emblemático da gravura: a construção da imagem na madeira exige traços intervalados, menores e marcados. Mantendo o pensamento visual do gravador, esse gesto, se feito com outros instrumentos, como por exemplo, o pincel, não irá alterar sua qualidade essencial, figurar-se-á como breves riscos, sucessão de traços repetidos ritmicamente. No tocante aos traços da obra *O incerto* (Fig. 5), sob o risco de ver a gravura como uma eterna sombra, entende-se que Yara Guasque, enquanto artista, conserva o rastro e a movimentação física da mão decorrente da gravura, a qual manifesta-se na insistência dos tracejados contínuos presentes nas telas. Numa ilustração objetiva, na troca da goiva pelo pincel, a artista continua a produzir o mesmo movimento, independentemente do instrumento. Há então nesses traços, um modo de exprimir um registro visual do corte, deixa de ser físico para tornar-se imagem.

Figura 2a- Yara Guasque. *Pôr do sol e papagaio* (detalhe) Gravura. 1978.



Fonte: Yara Guasque

Figura 5a- Yara Guasque. *O incerto* (detalhe).
têmpera sobre lona, 198 x 198 cm, 1993.



Fonte: Catalogação e arquivo realizado por Sandra Makowiecky e Luciana Marcelino, 2013.

Embora as telas estejam colocadas de modo a permitir comparação entre si, o que se procura alcançar neste esquema não é a semelhança, mas a origem dos traços, o *si* da repetição, a singularidade e potência atingida pela repetição do corte da gravura.

Em síntese, ao deslocar o corte a outras mídias, este se estabelece como repetição, disfarçado em novos formatos, tamanhos e finalidades. Ao repeti-lo, é possível que a artista não tenha consciência de que está a repetir-se, uma vez que a repetição postula o esquecimento. Isto permite alcançar porque o corte enquanto trecho pode ser entendido como sintoma no processo artístico de Yara Guasque: o corte somente estará completo e estável, quando posto diante de um longo processo artístico e da dimensão da repetição do gesto gravurista dentro deste; antes disso, ele é um acontecimento que constitui um enigma por cercar-se de deslocamentos e metamorfoses, dificultando o reconhecimento de sua origem.

Nessa conjuntura, após entender que a repetição possui uma essência tocante a toda forma que dela derive, é possível reconhecer o corte nas telas como a repetição e derivação do gesto da gravura e, ainda que dela se diferencie, continua de alguma forma, pertencendo a ela. Assim, o gesto da gravura sendo a origem do corte, transfere à pintura o fazer gestual da gravurista.

2.2 ARQUIGRAVURA

Figura 6- Yara Guasque. *Sem Título*, têmpera sobre lona, 180 x180 cm, 1994.



Fonte: Catalogação elaborada pela autora. Fotografia Phelippe Rave.

“Não me classifico como pintora, embora tenha a necessidade de mesclar todas as técnicas porque a gravura, por si, endurece as formas.” Yara Guasque, 1980.¹¹

Conforme Yara Guasque, ao perceber seu gesto enrijecido em razão da manualidade firme e certa exigida pela gravura, a partir dos anos 90, ela começa a produzir telas, mais precisamente têmpera sobre lona, em medidas amplas e novos formatos, indo além dos moldes dispostos pelos chassis. As telas evidenciam o efeito de paginação, sobrepondo uma lona sobre outra, sem cobri-la por completo, permitindo, através dos cortes, a visão da página coberta. Mantém-se nesse processo a ideia da construção por camadas e da convivência com a imagem em etapas concebida na gravura. Inicia-se a partir de então não uma nova fase, mas uma nova maneira de trabalhar aquilo que anteriormente estava sendo processado.

Por outro lado, se é possível assumir uma associação entre corte da tela e o corte da matriz da gravura, é preciso considerar ainda que o corte é reformulado ao acompanhar a expansão do suporte nas telas tornando-se o princípio da estrutura desta, pois a partir dele se alcançam desvios nos planos do quadro por meio de irregularidades.

¹¹ Yara Guasque em entrevista ao jornal O Estado-Florianópolis a respeito da exposição *Aomar*. Apêndice A, figura A 1, p. 88.

A relação da escala com a estrutura do conteúdo do quadro já era expressa por Henri Matisse. Segundo ele, “o artista que queira transpor uma composição de uma tela menor para outra maior deve concebê-la de novo a fim de preservar sua expressividade, deve alterar sua natureza e não simplesmente enquadrá-la na tela maior.” (MATISSE apud BOIS, 2009, p. 23). Esse trecho foi selecionado por Yve-Alain Bois no livro *A pintura como modelo* (2009) no qual o autor investiga o percurso cronológico do processo de Matisse considerando suas influências e encontros com demais artistas, assim como suas incursões em diferentes técnicas, indo da gravura ao pontilhismo, do pontilhismo ao papel cartão, do abandono do pontilhismo ao início da pintura fauvista. Bois recorreu ao passado para entender o *sistema Matisse* a partir da leitura do texto *Modernismo e tradição* escrito pelo fauvista. A partir desse estudo, foi possível entender os motivos do abandono da técnica divisionista: enquanto o artista não concordava com a separação entre cor e desenho, manifestando-se contrário a uma hierarquia na composição, no pontilhismo assumia-se o uso excessivo de teorias acadêmicas, sendo a cor considerada simplesmente um complemento do desenho.

Assim, se Matisse declara que para recriar uma composição em outra escala, é preciso alterar a natureza a fim de manter sua expressividade, é preciso assinalar que, nas obras de Yara Guasque, o corte, ao ser burilado em outro meio, altera a sua modulação e sua forma de acordo com o tamanho e a matéria do suporte, mantendo assim sua força enquanto elemento artístico. Logo, não se repete simplesmente o corte; a cada vez que ele retorna soma-se à sua estrutura original um elemento novo, isto é, as máscaras necessárias para ocorrer a diferença. Sendo assim, o corte não se limita mais à gravura, adquirindo uma potência que precede quaisquer restrições materiais.

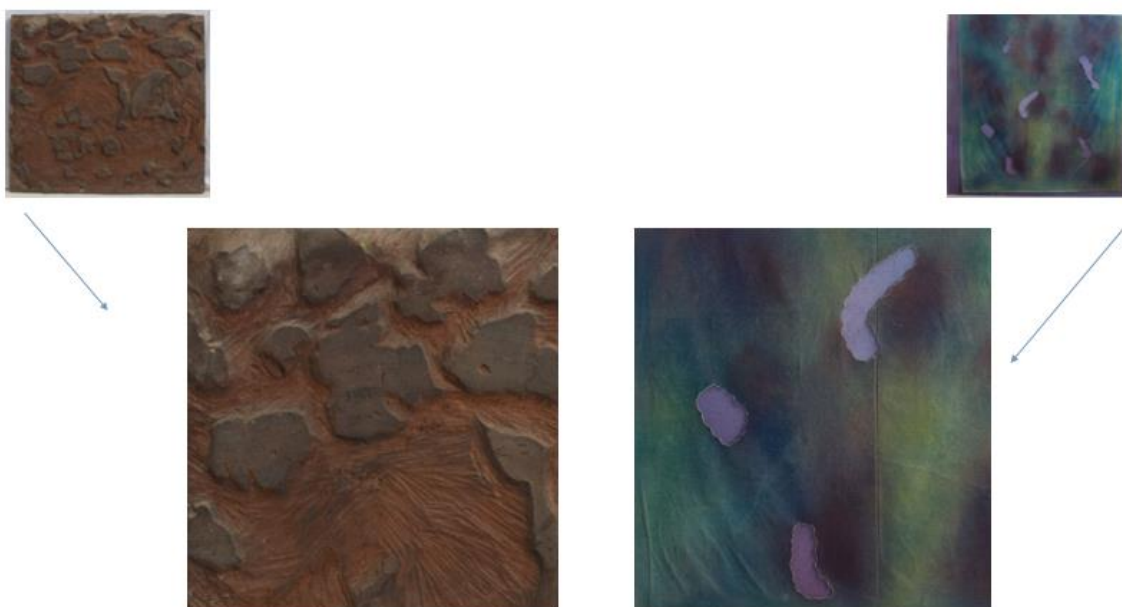
Yve-Alain Bois define os desenhos de Matisse enquanto *arquidesenhos*, estabelecendo uma analogia como conceito de *arquiescrita* desenvolvido por Jacques Derrida em *Gramatologia* (1967). Segundo Derrida, a questão da *arquia*, diz respeito à não hierarquização de estruturas e conteúdo, anulando deste modo a existência de um centro firmado como superioridade de um termo ou elemento em relação ao outro. Tendo a desconstrução como caminho, a *arquia* busca operações que ponham a descoberto oposições que desestruturam um centro inquestionável da verdade em termos absolutos. Derrida então propõe desconstruir a linearidade, excluindo o autoritarismo deste centro como lugar privilegiado. De fato, Matisse não concordava com as regras de composição da pintura divisionista visto que isso retraía sua criação (2009. p. 18). O artista concebia o plano e o fundo como valores equivalentes, assim como a cor e o desenho, anulando a importância superior de determinados elementos de

composição. Por esta concepção, Bois enxergou nas obras de Matisse o conceito de *arquia*, classificando-as enquanto *arquidesenhos*.

Retornando às telas de Yara Guasque, o corte, ao repetir-se, firma-se enquanto potência, ainda que, possivelmente, articulado de forma impremeditada. Enquanto gesto, o corte não se repete nas telas tal qual como na madeira, mas, ao entender o processo da artista, é possível reconhecer o rastro da gravura como origem. Colocado isso, é possível considerar aproximações entre os detalhes das telas e da matriz de madeira.

Figura 3-Yara Guasque. Matriz de xilogravura (detalhe), madeira de fio, 56 x 60 cm, 1984.

Figura 6 - Yara Guasque. *Sem Título* (detalhe), têmpera sobre lona, 180 x180 cm, 1994.



Fonte: Catalogação elaborada pela autora. Fotografia Phelippe Rave.

Segundo Renina Katz, em texto escrito em 1984 sobre as obras da gravurista Maria Bonomi, artista que influenciou Yara Guasque, “na matriz de madeira, o corte de topo ou de fio, a cor e os veios, assim como, na de metal, a superfície polida ou corroída pelos ácidos, aparecem configurações que não constam no papel impresso.”¹² Assim, matriz e o papel são concebidos de modos diferentes: as marcas na matriz se tornam o rastro entre o artista e o suporte, existindo como registro primeiro e direto do gesto, enquanto o papel, impresso em imagem reversa, é um produto secundário da ação.

¹² KATZ, Renina (apres.). **Epigramas. Maria Bonomi**, 1984.

Yve-Alain Bois traz no livro uma citação na qual Henri Matisse afirma ser impossível aproximar-se de uma pequena gravura do mesmo modo que se aproxima de 72 metros quadrados de tela branca. (2009. p.30). Cabe pensar tal afirmação, articulada nos escritos de Renina Katz, como um meio para entender a passagem da gravura para as telas, tendo o corte como potência eminente.

Yara Guasque, enquanto produzia suas gravuras, optou por ampliar o tamanho do suporte, passando a utilizar a madeira de mogno como matriz. A artista percebeu que a expansão exigia maior esforço braçal, o que possibilitava uma relação corporal no ato da gravação, tendo o corpo que se esticar, deitar, aproximar e se afastar com maior expressividade sobre a madeira. Do mesmo modo, quando começou a produzir telas, suas medidas aproximavam-se de dois metros de altura por dois de largura, permitindo igualmente estabelecer uma relação entre o corpo e a obra.

Assim, não só o corte da gravura se repete na lona, como também a ampliação do suporte se desdobra nas telas, evidenciando uma intenção de encontrar equivalências entre as duas técnicas, coexistindo no mesmo plano as texturas observadas na matriz e as transpostas para o papel. Nesse entendimento, uma vez que tais telas articulam a pintura e a gravura, sem hierarquia entre as técnicas, permitem ser pensadas enquanto *arquigravuras*, a partir da analogia de Yve-Alain Bois.

2.3 CONTENSÃO, EXPANSÃO E IMERSÃO: A PRESENTIFICAÇÃO DO ESPAÇO NAS TELAS DE YARA GUASQUE

Elucidar a recorrência do corte incumbe pensar suas possíveis articulações; isto porque, ainda que se repita constantemente, esta repetição compõe-se com diferenças. Dentre as apresentações do corte nas telas, ele possibilita organizar áreas, criando e propondo espaços inusitados para o olhar do observador. É sobre a construção do espaço a partir do corte que esta terceira parte do capítulo irá dissertar.

Figura 7 - Yara Guasque. *Sem título*, duas telas sobrepostas têmpera de resina damar s/lona. 180 x 180 cm, 1994.



Fonte: Catalogação e arquivo realizado por Sandra Makowiecky e Luciana Marcelino, 2013.

As obras que aqui comparecem, fazem parte do período em que a artista se debruçou sobre pinturas de grandes dimensões, tendo a têmpera e a lona como meios para estudar as cores enquanto campos vibracionais. Em relação à obra *Sem título* (Fig. 7) o suporte que se ajusta ao vazio ovalado projeta a existência de planos encavados nos quais se revela uma tela interna que mantém as cores em contenção. Trata-se da criação de um fundo que se abre como continuidade da tela, criando profundidade sem tirar a qualidade de um suporte bidimensional, ainda que se tenha adicionado uma terceira dimensão. Sob o efeito de paginação, a artista sobrepõe as lonas como recurso para introduzir novos campos para além do primeiro plano, exercitando a tridimensionalidade e explorando a composição entre superfícies. Se a pintura, pela

representação gráfica da perspectiva, cria a ilusão de profundidade, nessa obra a perspectiva é colocada como matéria, é tornada física ao ser construído um espaço por meio dos cortes

Figura 8-Yara Guasque, *Sem título*, têmpera s/ lona, 186 x 177 cm. 1995.



Fonte: Elaborada pela autora, 2018.

Aliando qualidades sensíveis da cor com a elasticidade da tela, na obra *Sem título* (Fig. 8), o tecido do quadro vence o chassi e aos poucos dele se desprende ao tomar forma como uma espécie de manto ou cobertura, invadindo e habitando o espaço que o circunda, subvertendo o tradicionalismo retilíneo da pintura. Por utilizar somente têmpera, a pintura das telas exige muitas veladuras, técnica na qual a densidade da cor depende das sobreposições de camadas de tinta; assim, o aspecto fluido da cor e a mescla de tons sugerem movimento, revelando o processo de mutação do tecido.

Do mesmo modo, sem obedecer a linha de contorno da moldura, na obra *Guarita de Cor* (Fig. 9) cria-se um espaço cromático relacional. Trata-se de uma tela, sem moldura, içada de forma a tornar-se uma cabine pintada internamente a têmpera, constituindo-se assim, em uma pintura em três dimensões. Como as obras anteriores, *Guarita de cor* não ultrapassa aquilo que é oferecido como matéria de um suporte bidimensional, mas bloqueia o limite dimensional ao abrandar a moldura e ao afrouxar os contornos da tela. Esta obra joga simultaneamente com questões geográficas e questões pictóricas, onde “forma x figura x espaço constituem uma unidade indivisível.”¹³ Sem diferenciamento entre figura e suporte, a guarita abraça a quem

¹³ LOURENÇO, M. C. F. *Objeto artístico ideado*, 2001, pg. 74.

queira contemplá-la, convida o observador a se abrigar e experimentar a sensação de imersão no campo cromático.

Figura 9- Yara Guasque. *Guarita de cor*, instalação de têmpera sob lona, 200 x 70 x 150 cm, 1993.



Fonte: Catalogação e arquivo realizado por Sandra Makowiecky e Luciana Marcelino, 2013.

Com esta obra, o objetivo da artista é transformar a cor em um campo no qual se possa imergir. A materialização da cor como espaço é alcançada através do uso de técnicas e materiais tradicionais da pintura em tela, alterando-se assim, não somente a construção retilínea dos quadros como a interação que se dá entre a obra e o espectador. Na guarita, ainda que diante de uma pintura sobre tela, o público é participante tanto fisicamente quanto como elemento de composição, o que demanda do espectador a prática e a experimentação.

A pintura da tela não impõe ao observador a ilustração de um espaço real, a contemplação de um espaço pronto; ao contrário, somente a disposição de um corpo dentro da tela permite que o espaço exista. Ou seja, *Guarita de cor* apenas torna-se espaço a partir da experiência humana dentro dela, tendo a cor interna e o formato de cabine como fatores que ativam no público o comportamento de imersão, e este enquanto abrigado pela guarita, se conserva como observador e componente da obra. Assim, repete-se a relação corporal iniciada na expansão da matriz da gravura e nas telas amplificadas, como também permite a artista fazer uma pintura que conte histórias sem histórias.

Guarita de cor reúne dois aspectos vistos nas obras anteriores (Fig. 7, 8): a contensão de um corpo e a suspensão retilínea da moldura, resultando da soma destes fatores, a imersão no espaço cromático. A questão imersiva é apontada por Sandra Makowiecky e Luciana Marcelino no artigo “Yara Guasque: do pictórico ao digital” (2013). Neste texto, as autoras

situam a artista entre duas vertentes: a norte-americana, com questões relacionadas à imersão na cor que entendem ser próxima à abstração pictórica de Mark Rothko (1913-1970); e a vertente europeia, relacionando os cortes na tela ao Espacialismo de Lucio Fontana. Segundo as autoras “se por um lado a imersão ocorre de forma expandida pela vibração do campo cromático, por outro trata-se de uma imersão sintética dada pela fissura da noção tradicional do plano da pintura. ” (2013, p. 140).

A quebra da noção tradicional do plano da pintura refere-se à apresentação da obra. Enquanto uma pintura em três dimensões, *Guarita de cor* rompe com o formato usual de uma tela, afirmando-se intencionalmente como uma estrutura inapreensível. Esta obra não se define somente enquanto uma instalação. Ao descrevê-la, antes de tudo, sempre será apontada como uma tela, e justamente mantendo-se composta na materialidade de uma tela, cria um novo campo, uma nova possibilidade de espaço.

As obras apresentadas, suspensas do tempo cronológico, foram elencadas de modo a demonstrar uma lógica de criação do espaço, demonstrado em três aspectos: o espaço como a contensão, criado pelos cortes que retêm as cores (Fig. 7), a expansão da tela fora da moldura (Fig. 8) e a imersão na tela como campo cromático (Fig. 9). Nessa ordem, a representação do espaço se mostra numa escala progressiva: o espaço rompe os cortes, ocupa o plano do quadro, se expande além do chassi, e por fim, se configura como um campo absolutamente livre, alcançando a indefinição da forma ao permitir novos contornos nas telas, expansão dos limites da moldura e das fronteiras postas pelos suportes e técnicas.

Percebe-se que o corte, pensado nesta dissertação como o retorno do gesto da gravura, de um suporte a outro, desdobra-se em novas formas e, por possibilitar diferentes campos de resolubilidade, atualiza-se na arte de Yara Guasque e torna-se um gesto sempre revisitado. Como elemento transitório e aberto, o corte coloca-se como uma ferramenta que viabiliza diferentes manifestações e interpretações. Assim, o corte é corporal quando permite que o corpo se ajuste e se efetive em gestos sobre a matriz e sobre a lona; o corte é contensão quando imobiliza a cor nos rasgos e abriga corpos dentro de um espaço; o corte é caos quando impossibilita associações com o visível e germina na pintura um enigma a ser interpretado e reinterpretado, sempre recoberto por suas diferentes formas de apresentação; o corte é o meio que viabiliza arquitetar sobre um plano bidimensional a possibilidade de uma terceira dimensão. O corte, por fim, é um trecho, que manifesta no gesto de Yara Guasque o sintoma de repetir e derivar.

3 MODOS DE PROCESSAR O LÍQUIDO COMO MEIO: A DERIVAÇÃO DO PENSAMENTO PLÁSTICO

Nos anos 80, quando Yara Guasque ainda produzia em São Paulo, a xilogravura à base d'água *O mar descrito por cegos* (1979) germinou a partir de um documentário que apresentava estudos dos sons produzidos por baleias e a possível comunicação entre elas. Nesta obra, de acordo com suas palavras, a artista reconhece o mar como um lugar desconhecido: “é sobre pensar o mar, sem nunca ter ido de fato até o fundo deste mar. Eu sou a cega que nunca foi ao fundo do mar, eu descrevo o mar pela associação.” (informação verbal)¹⁴

Figura 10 – Yara Guasque. *O mar descrito por cegos*. Xilogravura impressa à base de água, sobre papel japonês. Dimensão da imagem, 29 x 44 cm. Dimensão do papel, 49,5 x 60,0 cm. 1979.



Fonte: Yara Guasque

Mas, se neste período o mar era desconhecido, no vídeo *O Mar de Darwin*, essa concepção apresenta-se modificada, assim como a técnica em que o mar foi retomado. O trabalho, apresentado em 2018 na exposição *No mar elas não poderiam estar*, combina imagens e vídeos registrados pela artista quando retornava de Puerto Williams pelo canal de Beagle, estreitado pelas cordilheiras Darwin, em 2014.

¹⁴ Yara Guasque em depoimento fornecido durante o período preparatório desta pesquisa (2018-2019), arquivado em áudio pela autora (não publicado).

Figura 11-Yara Guasque, *Mar de Darwin* (2018)



Fonte: Galeria Municipal de Arte Pedro Paulo Vecchiet

No vídeo utilizei principalmente as imagens que fiz na viagem de 2014, viajando primeiramente de Punta Arenas a Puerto Williams num avião monomotor, e no retorno numa espécie de balsa transportadora, a transbordadora Austral, que faz o transporte de caminhões, tratores, e casas pré-moldadas de Puerto Williams a Punta Arenas, e vice-versa pelo canal de Beagle. (Guasque, 2018)

Em mídias opostas, *O mar descrito por cegos* e *O mar de Darwin* trazem explicitamente o mar como tema, mas é preciso assinalar que entre a passagem da gravura à arte digital, acontece no período de criação de suas telas, e nestas, um novo modo de pensar o mar, talvez não como tema, mas visando sua qualidade fluida enquanto líquido.

Como exemplo deste raciocínio, ainda que não tenha sido feita nesta intenção, a tela *Sem título* (Fig. 12) trata-se de uma ampla lona azul, com cortes os quais abrem à superfície, veios que revelam a sobreposição de telas. O formato dos cortes, irregulares, orgânicos, estreitos e inclinados em direção à parte superior da obra, sugerem movimento e, as lonas soltas entre si, reforçam esta sensação. As nuances das cores, mescladas entre verde e azul, de imediato trazem a ideia de uma superfície líquida e, a dinâmica dos cortes ondulados e esguios, realçando a cor laranja, criam contraste entre as cores complementares, dotando luz à tela superior. Nesta estética, pode-se assumir que nesta tela, o corte (entendido como o retorno do gesto da gravura) é o meio físico de construir o fluxo das ondas, permitindo assim, associar a tela à um mar visto de fora em que se articula um modo de pensá-lo em movimento.

Figura 12- Yara Guasque. *Sem título*, têmpera sobre tela, 196 x196 cm, 1994.



Fonte: Catalogação e arquivo realizado por Sandra Makowiecky e Luciana Marcelino, 2013.

Gravura, têmpera sobre lona e arte digital, embora sejam técnicas distintas, de alguma forma são atravessadas por algo que as concilia, seja pela reestruturação da técnica, seja pela continuidade da temática. Neste ponto, cabe interrogar por que razão a passagem entre mídias opostas ocorre sem que haja o abandono da técnica antecedente? O que há neste movimento de troca de suportes que permite reconhecer a coexistência de técnicas e, sobretudo como a artista constrói-se coerência nesse movimento?

Julgando por sua trajetória, travar questionamentos sobre as passagens entre mídias revela a dupla qualidade do líquido no processo artístico de Yara Guasque. Conforme a artista, um dos motivos da primeira mudança ocorre em virtude da necessidade de uma adaptação ao perceber que era alérgica a solventes, material utilizado para a limpeza dos equipamentos da gravura. A partir disso, optou por utilizar materiais a base de água e adaptou os instrumentos utilizados na gravura japonesa para desenvolver suas xilogravuras, o que lhe permitiu realizar impressões em tinta lavis, guache e têmpera. Em seguida, se aproximou da aquarela mantendo os pigmentos líquidos, posteriormente, iniciou sua produção de telas, utilizando a têmpera como técnica de pintura. Logo, a água permanece em sua produção não somente enquanto tema, como também um instrumento de criação.

As adaptações, a descoberta, ou o simples impulso de acompanhar as evoluções de seu processo criativo, destinam a produção da artista a deslizar-se para outros suportes. É neste

movimento de troca que se engendra seu gesto e que revela a segunda qualidade do líquido em seu processo: ao valer-se de técnicas artísticas oriundas de suportes anteriores e reestruturá-las nas mídias subsequentes, a artista não abandona a temática e mantém continuidade em seu processo de criação, assim, sua poética passa a suportar qualquer forma e existir em qualquer mídia, sem perder a coesão ou uma quebra em seu processo. Existe nesta derivação e recorrência de procedimentos e de temas, a liquidez como parte do pensamento plástico de Yara Guasque, sendo isto o que viabiliza a coerência de sua transitoriedade.

Para levar esse raciocínio adiante, considera-se os estudos Zygmunt Bauman (1925-2017) a respeito da modernidade. O sociólogo, após investigações sobre a condição do contemporâneo, entende que o apego às regras e a fidelidade à lógica da continuidade foram trocadas pela possibilidade de flutuar nas oportunidades mutáveis e de curta duração, cunhando o termo “modernidade líquida”¹⁵ para definir tal conduta instável dos tempos atuais. Yara Guasque, inserida neste meio, carrega o caráter fluido em seus procedimentos, justificando a constante mudança e a liberdade em movimentar-se entre as mídias e temas, e fazê-los coexistirem num mesmo plano. Assim, pode-se assumir que no líquido agita-se não somente um instrumento de produção e um tema, como também a qualidade de seu gesto, ao mesmo tempo em que viabiliza uma matriz de inteligibilidade para pensar os diversos modos de utilização do líquido enquanto temática e reflexão, enquanto recurso e meio de produção.

3.1 O LÍQUIDO COMO TEMA NARRATIVO E REFLEXIVO: DA AQUARELA À ARTE DIGITAL

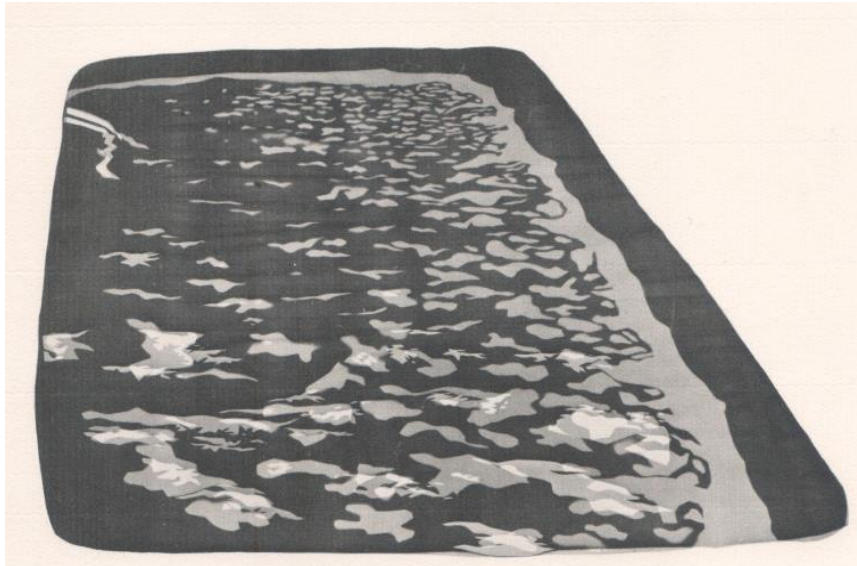
Tanto na representação como presentificação do líquido enquanto território reflexivo, nas obras de Yara Guasque confluem dispares campos poéticos. Este capítulo irá apresentar e as principais obras e descrever as ideias manifestadas nelas, com objetivo de compreender como este material se mantém repetidas vezes em suas obras, quais movimentos a artista executa dentro deste tema e quais poéticas agitam acerca deste.

É preciso deixar claro que embora a representação do mar predomine nas obras, o líquido não reside num só meio e não funciona somente como imagem ou um símbolo iconográfico. No decurso que será traçado, compreende-se que a poética de Yara Guasque, agita-se em torno das qualidades e das possibilidades do líquido, em todas as suas naturezas,

¹⁵BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. 1ª ed. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 2001.

seja na piscina, no mar, no mangue ou na lagoa. Isto o coloca como potência visual tanto como recurso material, trazendo nele mesmo sua própria função pulsátil e expansiva.

Figura 13- Yara Guasque, *Piscina*, recorte de plástico, 55 x 44 cm, 1984.



Fonte: Yara Guasque, 2018.

Antes de se mudar para Florianópolis, o líquido já era abordado em suas obras. No período em que praticou natação, a representação da água fez-se presente em seu trabalho *Piscina* (Fig. 14) exibido na exposição coletiva *Cinco a cinco* (1984) na Pinacoteca de São Paulo. Entre o esboço e a execução, a obra teve um hiato de três anos e segundo a artista, *Piscina* é mais do que uma representação, “é uma piscina, dada a horizontalidade do trabalho e a sensação do molhado que o plástico empresta, faltando apenas a profundidade e o volume da água.”¹⁶

Sua construção parte de duas chapas de vidro, e entre elas, pedaços de plástico azul, recortados com estiletes e dispostos em camadas com vazios transparentes de maneira a reproduzir o reflexo dos raios de luz incidentes sobre água. A história que enreda *Piscina* revela uma atenção à deformidade causada visualmente pela água aos corpos nela mergulhados, percebida ao fotografar a prática da natação. É por esta qualidade de refração¹⁷ que a água se apresenta pela primeira vez em suas obras.

¹⁶ Yara Guasque no release da exposição *Cinco a cinco* em outubro de 1984.

¹⁷ A refração é um fenômeno óptico que ocorre com a luz quando ela muda de meio de propagação como, por exemplo, ar e água. Fonte: UNESP. Disponível em: < <http://www.rc.unesp.br/igce/petrologia/nardy/mon.html> > Acesso em: 12 jan. 2019.

A piscina estrutura a água dentro de uma limitação e impõe ao líquido uma fronteira. Já em Florianópolis, seu ateliê, posicionado de frente para o mar na região do Sambaqui, permite a artista observar a demarcação da água e comenta que há momentos do dia em que seu ateliê é invadido por projeções dos reflexos do mar, tornando-se, em suas palavras “uma grande piscina” (informação verbal)¹⁸. Considerando que os espaços internos e externos influenciam sua criação¹⁹, neste cenário que reativa constantemente a imagem do mar, é possível que a massa líquida contida em um tanque se tenha tornada medíocre diante do manifesto protagonismo da água, passando a ver o mar, este agora imensurável, como um elemento adequado para sua arte.

Para a artista, o mar é um ambiente sem fronteiras que detém uma poética própria, bem como permite uma negociação de sentidos que extrapolam o discurso atrelado a ele como tema. Como objeto de arte, se estabelece em suas obras, fora dos limites da percepção estética, explorado e modificado como recurso e como poética.

Figura 14- Yara Guasque. *O mar é roxo. Verde são seus olhos azuis*, xilogravura à base d'água, com matriz madeira de fio (mogno) impressa em papel japonês seco, 64 x 85 cm, 1986.



Fonte: Yara Guasque

Da piscina ao mar, em 1986 cria obra *O mar é roxo. Verde são seus olhos azuis* (Fig.14). Inicialmente tratava-se de uma xilogravura à base de água e logo após passa a ser sua primeira

¹⁸ Yara Guasque em depoimento fornecido durante o período preparatório desta pesquisa (2018-2019), arquivado em áudio pela autora (não publicado).

¹⁹ Idem, ibidem.

obra digital. O trabalho foi apresentado em painel eletrônico na beira mar norte de Florianópolis e fazia conjunto com outras duas obras: *Brisa fresca beija sua face* e *Cílios da noite*.

A partir desta obra, em 1998, a artista deu continuação a era digital de seu processo mantendo sua atenção às qualidades da água na vídeo-performance *Mar como morte* (Fig. 15). Este trabalho tratou-se do registro da artista espalhando letras em material flutuante na Lagoa da Conceição localizada ao leste da ilha de Santa Catarina. A água, como um suporte dinâmico, movimentou e embaralhou as letras que formam o título da obra, modificando-se em novas composições de frases. As letras ficaram à deriva até serem encontradas por passantes da região e fotografadas. Esta performance deu início ao projeto *Mar como sistema de escrita dinâmica* (2005) o qual, de forma semelhante, procurou “pesquisar os sistemas não-lineares como suporte da escrita e a ação dos fenômenos naturais como processo de coautoria, além de objetivar também a educação ambiental através da experiência de imersão no sítio físico.”²⁰

Figura 15- Yara Guasque. *Mar como morte*. Vídeo-performance, 1998.



Fonte: Yara Guasque

Destas duas obras, deriva-se o projeto *Visualização do Manguezal para a Plataforma Multiusuário Estação Carijós* (2008) (Fig. 16) em parceria com pesquisadores Hermes Renato Hildebrand, Silvia Regina Guadagnini e Fabian Silva Antunes.²¹ O projeto viabiliza a localização online de dezenove unidades do manguezal identificadas em uma planta baixa em

²⁰ GUASQUE, Yara. Visualização do manguezal para a plataforma Multiusuário estação carijós estruturas Participativas alimentadas pelas coletas nos Sítios físico e no da internet. Disponível em:< [http://www1.udesc.br/arquivos/portal_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/101_Yara_Rondon_Guasque_Araujo.p](http://www1.udesc.br/arquivos/portal_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/101_Yara_Rondon_Guasque_Araujo.pdf)
[df](http://www1.udesc.br/arquivos/portal_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/101_Yara_Rondon_Guasque_Araujo.pdf)> Acesso em: 04 Abr. 2018.

²¹ Hermes Renato Hildebrand (UNICAMP) Silvia Regina Guadagnini (ex-PPGAV) e Fabian Silva Antunes (ex-Bacharelado de Artes Plásticas).

sítio eletrônico, preenchida com dados coletados pelos pesquisadores e com imagens e vídeos capturados sobre um caiaque, percorrendo os rios Veríssimo, Ratonés em sua alça natural e o Ratonés em sua retificação, entre 2007 e 2008. A obra pretendia ainda a criação de um banco de dados preenchidos pelos participantes externos, permitindo uma estrutura mais dinâmica e uma conscientização ecológica. No entanto, pela limitação orçamentária e pelos redimensionamentos das possibilidades tecnológicas, restringe-se somente aos arquivos obtidos nas explorações realizadas pelos idealizadores do projeto. Atualmente, a plataforma opera com alguns problemas de funcionamento em virtude dos avanços tecnológicos.

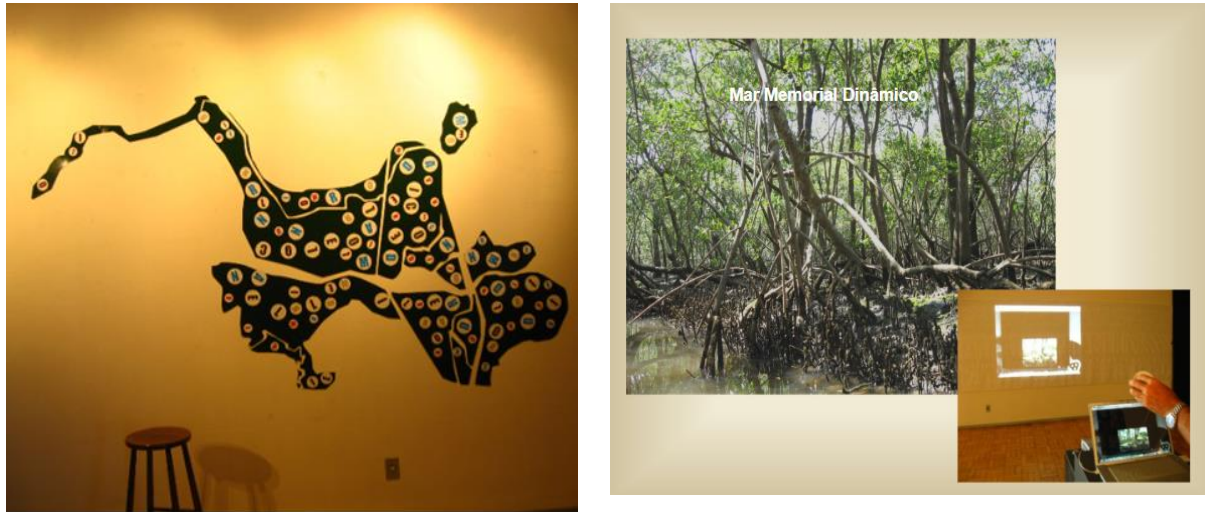
Figura 16- Yara Guasque. *Plataforma Multiusuário Estação Carijós*, jogo de participativo de realidade mista e sistema embarcado, 2008.



Fonte: Disponível em:< http://www.tecnologiadormente.com/carijos/mapa_br.html> Acesso em: 22 fev. 2018.

Em 2010, na coletiva *Pneumatóforos* realizada na Fundação Cultural Badesc, Yara Guasque expõe *Mar Memorial Dinâmico – Surroundings*, um desdobramento das pesquisas e explorações feitas no mangue até então. A instalação multimídia e interativa se estabelece a partir de diálogos entre arte, tecnologia e meio ambiente. Os visitantes por intermédio de *tags* (*radio frequency identification*) encapsuladas e estampadas com as letras que formam a frase “mar memorial dinâmico” adesivadas no mapa físico do Manguezal Ratonés, ao direcioná-las para a câmera do computador, tinham acesso à arquivos com registros audiovisuais das explorações anteriormente feitas no manguezal.

Figura 17/18- *Mar Memorial Dinâmico – Surroundings*. Vista da exposição coletiva Pneumatóforos na Fundação Cultural Badesc, 2010/2010.



Fonte: Disponível em: < <http://tecnofagiagptai.blogspot.com/2011/02/> > 22 fev. 2018

As obras foram produzidas concomitante ao surgimento das fazendas de ostras em Florianópolis, no momento em que o mar começou a ser loteado em unidades produtivas de pesca. O título *Mar como morte*, aludia a morte deste mar que antes era imensurável, agora encontra-se demarcado. Outro motivo deste título percorre no viés literário, nas histórias das sereias que trocavam a voz por pernas e quando mortas retornavam ao mar como espuma.

A relação entre o mar e o feminino já vinha sendo maturado pela artista desde 1998, mas só em 2018 toma forma na exposição *No mar elas não poderiam estar*, onde questiona a invisibilidade feminina nas grandes navegações exploratórias, bem como o não reconhecimento do profissionalismo das mulheres pescadoras na história das navegações indígenas no Brasil. De acordo com a pesquisa feita pela artista²², a partir dos relatos de James Weddell, um importante caçador britânico de animais marinhos do século XIX, havia mulheres navegantes, especialmente em torno da Antártida, as quais construíram canoas com engenhosa estrutura:

Estas canoas resultaram em cobiçados objetos de troca entre os europeus e a população indígena. Algumas foram expostas para que os contemporâneos não esqueçam deste marco, da contribuição feminina à construção naval. As canoas de fibras vegetais, de aparência frágil, enfrentavam aqueles mares temidos por embarcações mais robustas. Sua engenhosidade consistia em minúcias. Seu fundo era coberto de argila, que era usado como balanço, e lastro, mas também como impedimento de que a embarcação se incinerasse no preparo do alimento [...]
(GUASQUE, 2018)

²² Disponível em: < http://art.medialab.ufg.br/up/779/o/54-Yara_Guasque.pdf > Acesso em: 03 Jun. 2019.

Figura 19/19a- Yara Guasque. *No mar elas não poderiam estar*. Instalação, 2018.



Fonte: Yara Guasque

Representando tais canoas, no centro da exposição, instala-se o esqueleto de uma canoa feita de bambu, fixada num tecido de cor prata preso ao teto da galeria, como forma de colocá-la sob uma lâmina de água. No casco, prendem-se cordas que se estendem até o chão e nele se enrolam, servindo de apoio à televisão que exibe em *looping* o vídeo *Mar de Darwin* (Fig. 19).

Na parede da galeria, dispõe-se cinco painéis compostos de colagens fotográficas do mar, montados de modo a formar um ângulo em relação à parede. Intitulados de *Sonorizações das Colunas de Mar*, segundo a artista, a obra de início seria um objeto sonoro o qual tornaria audível o canto das sereias, como forma de materializar a ausência das mulheres na história das navegações no sul da América. No entanto, esta ideia acabou sendo transmitida por meio de uma sequência de colagens como forma de sugerir a equalização de sons. A exposição conta ainda com nove aquarelas de pequenos formatos (Fig. 21), ilustrando em tons verdes, esboços do planejamento da construção da canoa com números desenhados na parte inferior que correspondiam a legendas anotadas em seu caderno e, mais vinte e oito pranchetas de tamanho A4, penduradas formando um L, com suas anotações a lápis dos cinquenta e seis dias de preparação da exposição, as quais serão abordadas no próximo capítulo com maior profundidade.

Figura 20- Yara Guasque. *Sonorizações das Colunas de Mar* da Série *No Mar Elas não poderiam estar*, colagem em papel Hahnemühle. 64 x 77 cm, 2018.



Fonte: Yara Guasque

Figura 21- Yara Guasque. *Hoje elas são as espumas do mar*. Aquarela. 30 x 39,5 cm, 2018.



Fonte: Elaborada pela autora em 2018.

Nesta exposição, o mar é encarado e resolvido de muitas maneiras: vídeos, instalações, aquarelas, colagens e escrita. Nela, concentra-se toda a heterogeneidade de mídias presente no processo da artista, nas quais, juntas num mesmo espaço, a expografia faz-se em sua totalidade, uma grande instalação. A poética de *No mar elas não poderiam estar* transita entre a liberdade excessiva do mar e a fixação da mulher em terra, em que Yara Guasque é a própria mulher à deriva, ao trazer para a exposição fotos de sua experiência como única navegadora feminina da viagem apresentada no vídeo *Mar de Darwin* (Fig. 11).

Contrastando com a ideia de mar como lugar masculino, a exposição *Nem tanto ao mar nem tanto à terra* (2014), título pensado por Rubens Oestroem²³ vincula a figura de Yara Guasque ao mar.²⁴ Embora esta associação inicialmente pudesse ser oposta à reflexão da artista ao pensar sua relação com o mar –conforme visto na obra *O mar descrito por cegos* (Fig. 10)– após cerca de 40 anos de trajetória, tal associação torna-se coesa ao considerar as derivações em torno do mar em suas obras, que passa do desconhecido ao explorado.

A exposição *Nem tanto ao mar, nem tanto à terra* marca o retorno da parceria entre Rubens Oestroem e Yara Guasque às exposições. O casal de artistas que estavam há quase vinte anos sem expor juntos, em 2014 foram convidados pela Fundação Cultural Badesc a compartilhar o mesmo espaço, além de fazerem uma curadoria recíproca. O mar e a terra como tema que marca a carreira de ambos são explorados em pinturas, fotografias, arte digital e instalações. Nas obras de Yara Guasque, os cortes feitos e a forma como a lona azul e laranja acomoda-se, atuam como modo de imprimir a incomensurabilidade do mar e o deslocamento da massa de água.

Figura 22- Yara Guasque. *Sem Título*, detalhe. 2014.



Fonte: Fundação Cultural Badesc

Assim, fotografia, xilogravura e aquarela marcam o início que conduz ao líquido enquanto ponto de união de seus trabalhos. No entanto, a permanência continua do líquido não

²³ Rubens Oestroem, 1953, natural de Itajaí/SC, reside em Florianópolis/SC desde 1988. Tem formação em pintura e gravura na Alemanha na década de 70; Mestrado em Arte na Hochschule der Künste hoje KU. Participou de exposições desde 1970 tanto no Brasil como no exterior; Bienal de São Paulo, Herança e Afinidades do Expressionismo Brasileiro, 1985. Fonte: Catálogo Dizer e Ver Cruz e Sousa

²⁴ Yara Guasque em depoimento fornecido durante o período preparatório desta pesquisa (2018-2019), arquivado em áudio pela autora (não publicado).

o torna uma repetição exaustiva, ou quiçá uma estagnação diante deste enquanto matéria, pois o líquido em seu caráter fluido e transitório permite que a poética a partir dele seja ampla e desdobrada de maneira magmática, a partir das conexões e percepções apresentadas em diversas formas: ao mesmo tempo que figura-se na pintura como a cintilação por meio da cor e a movimentação das ondas através do corte, na arte digital projetam-se inúmeros desdobramentos acerca do líquido enquanto natureza, ambiente histórico, político e social e recurso processual.

3.2 ARTE LÍQUIDA: DA AQUARELA À ARTE DIGITAL

Figura 23 – Teleperformance. Perforum Desterro e Perforum São Paulo, com script de Maíra Spanghero, colaborações de Daniel Seda e Bruno Rocha, 2001.



Fonte: Catalogação e arquivo realizado por Sandra Makowiecky e Luciana Marcelino, 2013.

Na performance devolvemos a São Paulo a imagem deles com o delay característico da transmissão, somadas a interação do malabar e da cobra. Estávamos enviando por RDSI e por iVisit pela internet. (GUASQUE, apud MAKOWIECKY; MARCELINO 2013)

Antes de formar-se como doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, Yara Guasque ingressa em 1988 no doutorado como aluna especial na disciplina “Escrituras eletrônicas” na Escola de Comunicações e Artes (ECA) com o professor Artur Matuck. Dessas aulas surge o grupo *Perforum*, cujo objetivo estabelecia-se em possibilitar diálogos entre locais distintos, a partir da criação de um banco de dados online, em que os artistas compartilhariam scripts de performances, no qual sendo possível o acesso, permitiria combinar ideias e criar ponto de conexões entre artistas. O grupo subdividiu-se entre *Perforum Desterro* com

integrantes de Florianópolis sob comando de Yara Guasque e *Perforum São Paulo*, coordenado por Artur Matuck.

Unindo tecnologia, dança, música, artes cênicas e visuais, o grupo realizava performances de telepresenças sob script colaborativo, tendo a interferência como a grande questão. As performances em tempo real partiam das interações do ator em cena, com ordens de ação enviadas por integrantes via internet, possibilitando assim que o produto da performance tivesse a coautoria entre pessoas que não estavam no mesmo local. A última performance realizada entre os grupos foi em maio de 2001 (Fig. 23) e aconteceu da seguinte forma: enquanto em São Paulo a dançarina performava, em Florianópolis Yara Guasque manipulava uma cobra de brinquedo sob a cena que lhe era transmitida, e a dançarina reagia aos movimentos da cobra sem tocá-la.

A Internet como lugar de hospedagem dos arquivos, transitava as apresentações entre os pólos São Paulo e Santa Catarina, objetivando não a performance, mas o registro da performance e o documento modificado pelos ruídos e pela interferência dos sinais incorporados ao arquivo ao ser compactado. O projeto, no entanto, inseria-se em um ambiente catódico²⁵ e este, ainda que parecesse inovador, estava em vias de aprimoramento e passível de inúmeras falhas.

Yara Guasque e Artur Matuck relatam em entrevista cedida ao grupo *Interações Telemáticas*²⁶, sobre as tensões que se criavam em torno das falhas tecnológicas, citando como exemplo a performance *Lapsus Calami*. Nesta videoconferência, enquanto Matuck lia, escrevia e reescrevia sobre seu próprio texto em São Paulo, Yara Guasque, em Florianópolis, o induzia ao erro por meio de falas simultâneas e interferências sonoras criadas. Em determinado momento, o computador passa a transmitir somente uma imagem estática, o que causa perturbações entre os grupos, pois o grupo *Perforum Desterro* ainda que escutasse as

²⁵ “Raios catódicos estão presentes nos antigos monitores e televisores com tecnologia CRT (tubos de raios catódicos) e foram recentemente substituídos pela tecnologia LCD (cristal líquido). De acordo com o professor Newton C. Braga, os tubos de raios catódicos “são dispositivos que geram imagens a partir da incidência de um feixe de elétrons (raios catódicos) numa tela recoberta de fósforo. O feixe de elétrons pode ser deflexionado por campos elétricos ou magnéticos o que possibilita que ele se movimente e trace imagens na tela. Esse é o princípio de funcionamento dos cinescópios usados em monitores de vídeo, televisores e osciloscópios.” Fonte: Instituto Newton C. Braga.

²⁶ Em 2004, Yara Guasque junto aos seus bolsistas do Centro de Arte da UDESC, Fabian Antunes Silva, Luiz Haucke Porta e José Elias da Silva Júnior, criam o grupo *Interações Telemáticas* como projeto de pesquisa, o qual resgatou teleperformances realizadas pelos grupos *Perforum Desterro* e *Perforum São Paulo* entre 1999 e 2001. No site <http://webceart.udesc.br/perforum> é possível ter acesso aos arquivos recuperados pelos pesquisadores.

performances, não podiam vê-las, e o grupo paulista, por sua vez, não retornava essas imagens para Florianópolis: “era um processo às cegas”, analisa Yara Guasque.

Artur Matuck não entendia que a tecnologia diminuía as limitações geográficas, mas sim como uma forma de expansão geográfica, a qual possibilitava habitar numa determinada cidade e ao mesmo tempo ampliar-se no mundo. No entanto, a insuficiência tecnológica naquele período concedia erros e deficiências nas quais esse anseio tornava-se utópico. O grupo sofreu perdas no seu banco de dados por falhas tecnológicas e, agravante a isso, o grupo, que já estava abalado em suas relações pessoais, passou a ter problemas de autoria, visto que os scripts eram colaborativos.

À respeito dessas avarias tecnológicas, antes de tornar-se parte do grupo *Perforum*, Yara Guasque narra a idealização de um projeto no qual lançaria ao mar compartimentos que portassem celulares e estes, quando encontrados, possibilitaria estabelecer comunicações entre desconhecidos. Mas, em contato com as operadoras de celulares, soube que a cobertura do sinal das telefonias não atingiria boa parte das localidades em que o compartimento percorreria. Viu-se também que *Visualização do Manguetal para a Plataforma Multiusuário Estação Carijós* almejava ir além do alcançado e hoje, a plataforma criada em site eletrônico, não corresponde mais com os avanços técnicos dos suportes online atuais, funcionando com falhas e defasagem. Percebe-se que a artista se insere logo nos primeiros passos da era digital e da internet, com ideias as quais a tecnologia ainda não possibilitava a execução ou o sucesso delas.

Sabe-se ambiente catódico não possibilitava determinadas ações, mas quando este deu lugar a inovações do LCD (*Liquid Crystal Display*), obteve-se além da fácil portabilidade dos dispositivos, uma melhor qualidade de imagem e de som e um maior armazenamento de dados que, conseqüentemente, viabilizou maiores e melhores desdobramentos de produções artísticas. Yara Guasque acompanha estas evoluções e com elas amplia a qualidade, assim como também se permite arriscar-se nos avanços da tecnologia e criar arte digital de maneira mais desafiadora e arrojada.

Porém, cabe ainda pensar que, do ambiente catódico ao LCD, a arte digital possibilita a flexibilidade de criação, mas mantém a insegurança perante o manuseio, os resultados e a permanência de mídias, uma vez que a tecnologia se atualiza o tempo todo, e isto coloca ausência de controle como condição de seu uso. Por ser um suporte inserido em uma rede de

códigos de transitoriedade incontrolável, como as *tags*, *QR codes*²⁷ e armazenamento online, coloca a arte num estado imaterial, como também facilita a cópia e reprodução, a qual a autoria e a unicidade ficam ameaçadas. Agravante a isso, esta técnica está ao acaso dos avanços tecnológicos e suas avarias de funcionamento, sendo necessário um cuidado específico considerando sua defasagem progressiva, pois a tecnologia que ao mesmo tempo é inovadora, apresenta-se obsoleta no instante seguinte, na rápida evolução cibernética. Assim, se o corte se deriva do gesto rígido da gravura, conforme as considerações da artista, na arte digital tem-se a instabilidade.

Se Zygmunt Bauman situou a modernidade líquida entre a alternativa da ordem e a escolha do caos (1999, p.14), através dele, pode-se chegar à conclusão que o ambiente tecnológico posiciona metaforicamente a arte digital como uma arte líquida por inferir instabilidade, incertezas e vulnerabilidades junto a um relativo controle. Esta relação peculiarmente fluida e efêmera em que a arte é posicionada ao ser inserida na tecnologia, equivale, ainda que de outra natureza, à fluidez presente nas aquarelas. Tal técnica de pintura pressupõe um devir que escapa aos domínios do artista criador, apresentando o acaso como um fator atuante e decisivo sobre a criação ainda que se conduza o pincel. É sobre essa qualidade fluida da aquarela que Yara Guasque a define como “um gesto que não tem retorno”.²⁸ Isto é, o traço uma vez feito na aquarela é irreversível, o único recurso é aumentar camadas como meio de correção.

Assim, a aquarela e arte digital se estabelecem enquanto arte líquida, tanto no sentido literal como metafórico: literal porque o líquido é um tema e um instrumento que transita entre as técnicas; metafórico porque a flexibilidade e a instabilidade inerente ao uso de ambas mídias permitem entender a ausência do total controle como condição processual artística que permanece, ainda que transite de um meio a outro. Logo, mantém-se na arte digital um gesto engendrado inicialmente por modalidades analógicas e assim este raciocínio sustenta o entendimento que Yara Guasque engendra seu gesto numa linha contínua que, embora processado em mídias diferentes, mantém-se na ordem da recorrência e derivação.

²⁷ “É um código de barras em 2D que pode ser escaneado pela maioria dos aparelhos celulares que têm câmera fotográfica. Esse código, após a decodificação, passa a ser um trecho de texto, um link e/ou um link que irá redirecionar o acesso ao conteúdo publicado em algum site”. Fonte: Disponível em< <http://glo.bo/jMgsj7> > Acesso em: 12 abr 2019.

²⁸ Yara Guasque em depoimento fornecido durante o período preparatório desta pesquisa (2018-2019), arquivado em áudio pela autora (não publicado).

4 MODOS DE PROCESSAR A PALAVRA: A METAMORFOSE DA ESCRITA

Figura 24- Yara Guasque. *Estranhas Paredes Hão de Subir*. Instalação. 1,25 x 1,60m | 5 x 7 sacos. 2017.



Fonte: Catálogo Dizer e Ver Cruz e Sousa Disponível em: < <http://www.cultura.sc.gov.br/espacos/mhsc/o-museu/18342-18342-publicacoes>> Acesso em: 22 fev. 2018

Sacos plásticos, encorpados com areia e acomodados em um corredor penumbro, baixo, estreito e de localização remota, compõem a obra *Estranhas paredes hão de subir* (2017), exposta no Palácio Cruz e Sousa, em Florianópolis. A obra integrou a coletiva de comemoração dos 156 anos de nascimento do poeta catarinense Cruz e Sousa.²⁹ Tendo como mote o poema *Emparedados* (1898) e percebendo uma possibilidade de comunicação direta entre literatura, arquitetura e artes visuais, Yara Guasque se apropriou das metáforas usadas pelo poeta simbolista, edificando naquele espaço a sensação incômoda e sufocante, de um calabouço, transportando o público para o lugar de Cruz e Sousa, na condição de um negro que colhe os frutos do período pós-abolicionista, e que se vê impotente diante da austeridade das paredes erguidas pelo racismo.

²⁹ A exposição coletiva *Dizer e Ver Cruz e Sousa* com curadoria de Rosângela Cherem e Juliana Crispe, ocorre no Palácio Cruz e Sousa, sede do Museu Histórico de Santa Catarina desde 1986. A coletiva reuniu 29 artistas, os quais deveriam produzir suas obras a partir de poemas do simbolista. A abertura da exposição aconteceu em 14 de novembro de 2017 e finalizou em 04 março de 2018.

Montados obliquamente, com aparente rusticidade, os sacos se comunicavam com o público através de letras estampadas as quais, lado a lado, formavam a frase “estranhas paredes hão de subir. ” Percebe-se que as diferentes tipografias, aliadas ao local escuro e de difícil acesso e ainda a acomodação disforme dos sacos de areia, dificultavam a leitura da frase que, segundo a artista, pretendiam que o observador não identificasse de imediato a frase, dispondo mais tempo e corpo diante da obra. É esta escrita, desordenada e rústica, como meio de colocá-la em um estado selvagem, na sua forma não domada, em seu livre exercício, possível de existir somente na arte, que atravessa as obras de Yara Guasque ao introduzir a palavra além de uma legibilidade social.

Pós-graduada em literatura, Guasque por algum tempo, dedicou-se majoritariamente à docência. Mas (e talvez neste fato se concentre a chave para compreender seus modos de escrita) seu convívio com as palavras surgiu ainda quando criança e de maneira singular: em casa, mediada pela tia, a artista compreendeu a construção das palavras como módulos isolados, montados a partir de recortes de jornais e revistas. Guasque atribuía a estas palavras sentidos que aos poucos descobriu não estarem de acordo com as definições da Língua Portuguesa. Este processo não só propiciou que ela explorasse as palavras de forma suspensa de um conjunto de signos fechados, como também a instigou a criá-las, resultando deste contexto uma gama de palavras “selvagens” e estranhas frente ao uso habitual da linguagem. Percebe-se assim que a escrita em seu processo surge anteriormente ao seu fazer como artista, colocando a arte como um desvio do caminho inicialmente percorrido, e o retorno à literatura, por sua vez, talvez como uma condição não de bifurcação entre as duas áreas, mas como um resgate para a conjunção de ambas.

4.1 A ENUNCIACÃO DA ESCRITA

Figura 25- Yara Guasque. *Penso que madro todo mês*, s/d, aquarela 37 x 75 cm.



Fonte: Yara Guasque

Enunciar “*penso que madro de mim/abro que caibro que madro de mim/penso que menso todo mês*” é embrenhar-se em uma rede fônica de sons inéditos que entoam uma espécie de mantra. Este efeito acontece em torno das palavras *madro*, *caibro* e *menso*, até então desconhecidas do vocabulário da Língua Portuguesa. Essas palavras assim propositalmente construídas, existem independentes de um sentido e não se encaixam no sistema de signos convencionais da linguagem, determinando-se como um objeto separado dentro desta.

Para compreender a incursão que a artista faz na linguagem, parece interessante entender a ciência que estuda a linguagem e conhecer ao menos as partes que se articulam dentro desse sistema de comunicação. É preciso antes assinalar que a língua é algo que se transforma historicamente e toma diferentes formas diante das épocas e dos povos em que se institui, sendo necessário ser estudada pela linguística nas esferas da filosofia, antropologia, psicanálise e pelo viés da sociologia. A filósofa e escritora Julia Kristeva em *História da Linguagem* (1976), afirma que a língua é um sistema complexo em que se misturam problemas de ordens diferentes, sendo ao mesmo tempo uma cadeia de sons articulados, uma rede de marcas escritas ou uma gestualidade.

A linguagem possui elementos que simbolizam, representam e nomeiam, resultando desse sistema a associação de objetos e fatos a palavras. Os signos linguísticos residem nessa

estrutura como núcleo fundamental de comunicação. Consistem na parte da linguagem que evoca objetos ou fatos e estabelece uma relação entre o objeto representado e a forma fônica desse objeto. A teoria mais utilizada para explicar os signos está na obra póstuma *Curso de Linguística Geral* (1916) de Ferdinand de Saussure, na qual o autor afirma que o signo requer duas faces indissociáveis: o conceito (significado) e a imagem acústica (significante). Porém, segundo o linguista, esse sistema é arbitrário, já que não há nenhuma relação natural ou real que ligue significante e significado, colocando em dúvida se os semiologistas pensam de fato na palavra quando escrevem signo:

Assim, a ideia de “mar” não está ligada por relação algum interior à sequência de sons m-a-r que lhe serve de significante; poderia ser representada igualmente bem por outra sequência, não importa qual; como prova, temos as diferenças entre as línguas e a própria existência de línguas diferentes. (SAUSSURE, 2010. Pg. 81-82)

Entendendo que a palavra atrelada a uma determinada ideia trata-se de uma formalidade humana, criada para a organização da sociedade, pode-se assumir que ao escrever *madro, caibro e menso*, a artista tenha anulado dentro da linguagem o sistema dos signos linguísticos, e o leitor, por sua vez, não pode associá-las a uma ideia, objeto ou fato ausente, não havendo, portanto, troca de mensagens. Isto coloca o problema de onde situar as palavras de Yara Guasque, uma vez que elas não estabelecem um sistema de comunicação e, ainda que representem uma ideia da artista, tal ideia é inacessível e não há conceito no mundo real que esse significante evoque.

É possível que exista uma linguagem fora do sistema de signos linguísticos? Talvez a resposta esteja na prática da língua pela língua. Segundo Roland Barthes, em sua *Aula Inaugural* da cadeira de Semiologia Literária no Colégio da França, pronunciada em 1977, os discursos operados em sociedade sujeitam-se ao signo como centro autoritário, ele afirma: “Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado.” (BARTHES, 1996, p.14). Enquanto a literatura é concebida como o lugar possível de reorganizar e redimensionar a prática da escritura diante do signos, é nela que se executam as trapagens na língua, permitindo ouvi-la fora do poder:

Entendo por literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela viso portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo de palavras de que ela é o teatro. (BARTHES, 1996, p. 16)

Sendo a literatura, portanto, um local onde esquivar-se da fala gregária, torna-se possível que o sujeito crie relações singulares para com a língua, permitindo-o realizar-se efetivamente na linguagem. Barthes já havia colocado a língua como o campo que permite a presença de um sujeito, conferindo importância ao leitor. No ensaio *A morte do autor* (2004), o semiólogo argumenta que o autor deve ser desvinculado do texto literário por prender a leitura à sua voz autoritária e legitimadora, o que de certa forma orienta o leitor a conceber o autor como origem e passado do livro. Assim, fundamenta a necessidade da morte do autor para que aconteça o nascimento do leitor.

Sabe-se que Barthes leu e operou trocas intelectuais com o linguista sírio Émile Benveniste, o que aproxima *A morte do autor* e demais publicações de Roland Barthes dos estudos do teórico sírio sobre a enunciação. Benveniste, no segundo volume *Problemas de Linguística Geral*, publicado originalmente em 1974, enfatiza que “antes da enunciação, a língua não é senão a possibilidade de língua” (2006, p. 83), sendo o locutor aquele que põe em funcionamento a língua, imprimindo nesta a sua individualidade. Logo, estendem-se às escrituras de Barthes os fundamentos de Benveniste:

A enunciação, por sua vez, expõe o lugar e a energia do sujeito, quicá sua falta (que não é sua ausência), visa o próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa. (BARTHES, 1996, pg. 19)

Raciocina-se diante destas teorias que o deslocamento produzido na língua pelas palavras *madro, caibro e menso*, se coloca frente ao fechamento de sentidos que os discursos operam e, enfatizando o aflorar da linguagem pela enunciação. Encontra-se, portanto, nessa articulação, a “trapaça” aos signos, dita por Barthes, posto que, de dentro da própria língua, estas palavras trapaceiam o sistema de comunicação construindo uma fala, resultante de palavras sem significantes conhecidos.

Por outro lado, a enunciação acontece a partir da tentativa do leitor de pronunciar palavras com as quais não teve prévio contato, levando-o à instância de aprendizado da fala, entendido por Roland Barthes como balbucio em *O Rumor da Língua* (2004). Definido como uma fala malograda por ser incerta, o balbucio é o ruído da língua, comparado pelo semiólogo a uma sequência de barulhos emitidos por um motor, dando a entender que este está mal regulado: ruir é o sinal sonoro de uma falha. Em contrapartida, rumorejar é o barulho daquilo que está funcionando, ainda que não na sua perfeita condição. (2004, p. 93). Assim, o gaguejar

ao emitirmos as palavras desconhecidas presentes no poema pode ser entendido como o rumorejar do leitor, produzido no intuito de alcançar a pronúncia. É este som inarticulado, de falas deslocadas, existindo ainda como uma voz em seu livre exercício, que Yara Guasque alcança por meio da irregularidade gramatical.

A artista entende a palavra como algo que “gira na boca até acontecer uma acomodação” (informação verbal)³⁰. Nessa concepção, o incômodo encaixe das vogais e consoantes na boca permite que o público compartilhe a mesma sensação da artista: o balbuciar entre as palavras insólitas ocasiona tal movimento giratório. Assim, a função de *madro*, *caibro* e *menso* é imprimir na estrutura da linguagem uma marca em que se traça a existência de um enunciador por meio do exercício da voz.

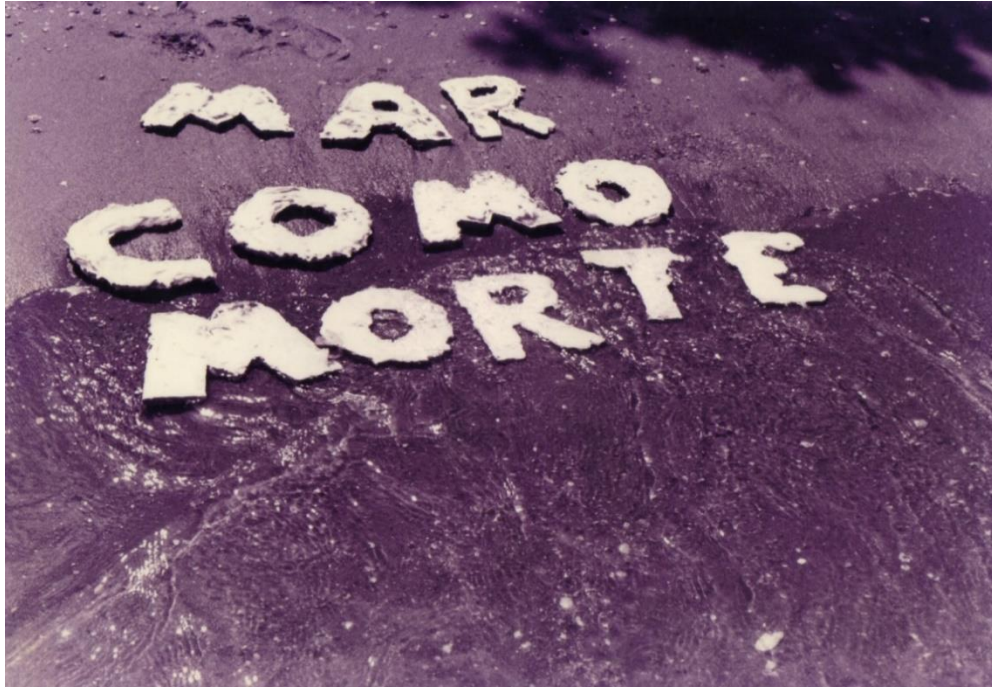
O filósofo Jean-Jacques Rousseau, a quem a artista faz referência ao falar de seu processo com as palavras, em *Ensaio sobre a origem das línguas* (1997), afirma ainda que as palavras criadas possuem poucas articulações e, se houvesse uma maior diversidade dos acentos, as vozes se multiplicariam e “cantar-se-ia em lugar de falar” (1997, p. 270). Considerando a enunciação instaurada em estado de balbucio, é possível entendê-la como um cantarolar, sendo este o valor final da obra.

Ao longo desta análise, pode-se assumir que é a língua encarnada pela fonação o que interessa à artista, demandando a obra à voz, colocada como presença, como meio de manter as palavras enérgicas, eufóricas e expressivas, pondo à prova a ideia de Rousseau de “[...] não ser possível que uma língua escrita guarde por muito tempo a vivacidade daquela que só é falada” (1997, p. 277). É nesse sentido que a artista entende a palavra: como uma matéria suscetível a qualquer ordem exterior, possível de ser reestruturada e marcada por este deslocamento gramatical. À luz deste prisma sobre as palavras, identificam-se outros modos através dos quais a artista as processa.

³⁰ Yara Guasque em depoimento fornecido durante o período preparatório desta pesquisa (2018-2019), arquivado em áudio pela autora (não publicado).

4.2 A ESCRITA GRÁFICA E A ESCRITA GESTUAL

Figura 26- Yara Guasque. *Mar como morte*. Versão experimental, 1998.



Fonte: Yara Guasque

Mar como morte (1998) trata-se de uma performance realizada na Lagoa da Conceição, no leste de Florianópolis, decorrente da disciplina “Escrituras Eletrônicas” do professor Artur Matuck, na ECA, São Paulo/SP. Este trabalho entendeu o mar como suporte interativo, no qual as letras, que inicialmente formavam a frase “mar como morte”, foram postas sobre a superfície da água e, pelo movimento das ondas, ora as letras se agrupavam, ora se distanciavam, embaralhando-se até não haver mais coerência e legibilidade.

Reafirma-se neste capítulo que o termo “morte” presente no título da obra pertence às reflexões da artista acerca do mar e do contexto em que ele está inserido, exemplificado pela artista como a ausência da mulher no mar e a exploração e demarcação do mar pela pesca (informação verbal).³¹ Por outro lado, ao embaralhar a frase, o mar condiciona o consumo destas palavras enquanto imagem e forma. Há, nesta ação, o rompimento da linearidade da escrita, o que permite entender o quesito “morte” como a extinção da escrita semântica, recaindo no modo

³¹ Yara Guasque em depoimento fornecido durante o período preparatório desta pesquisa (2018-2019), arquivado em áudio pela autora (não publicado).

de encarar as palavras enquanto ocas de sentidos, ainda que tenham sido apresentadas inicialmente legíveis.

Figura 27-Yara Guasque. *Mar Como Morte*. Vídeo-performance, 1998.



Fonte: Yara Guasque

Mantendo este processo de suspensão do sentido das palavras, a xilogravura *O mar é roxo. Verdes são seus olhos azuis* (1998) migra para a fase digital da artista e é processada em painéis eletrônicos expostos na beira-mar norte de Florianópolis. Nesta nova formatação (1998) o título da xilogravura torna-se a obra, na qual as palavras passam a travar conflitos entre escrita, imagem e sentido.³²

O percurso lógico, complexo e delicado de *O mar é roxo. Verde são seus olhos azuis* (Fig. 27) torna o raciocínio e a retórica sobre a obra confuso. Ainda que a frase seja construída com palavras que se possa reconhecer e associá-las a um significado, a artista opera desencontros de sentidos ao colocá-la como imagem e atribuir cores as palavras de modo a se opor ao que a frase afirma.

³² A versão digital da obra *O mar é roxo Verde são seus olhos azuis* exposta na beira-mar de Florianópolis em 1998 não foi encontrada. Em contato com a artista, a mesma diz não possui obra, no entanto, disponibilizou os esboços que deram origem aos painéis eletrônicos.

Figura 28-Yara Guasque. *O mar é roxo. Verde são seus olhos azuis*. Esboço da obra exposta em painel eletrônico em 1998.



Fonte: Yara Guasque

Yara Guasque explica que a leitura de *O mar é roxo. Verdes são seus olhos azuis*, “fica entre aquilo que o cérebro é ativado a entender” de acordo com os signos linguísticos, “e aquilo que os olhos dizem ser outra coisa” de acordo com imagem.³³ Esta definição aproxima-se do sentido obtuso, investigado por Barthes em *O óbvio e o obtuso* (1990). Neste livro, a partir da análise de cenas do filme *Ivan, o Terrível*, o autor diferencia dois sentidos existentes dentro da leitura de imagem: o sentido óbvio, entendido como um signo completo que impõe o sentido e fulmina a polissemia da imagem assim como as possíveis interrogações sobre ela; e o sentido obtuso, sendo este indiferente ao sentido óbvio, apresenta-se como contradição e inversão, distancia-se de seu referente e permite ao leitor

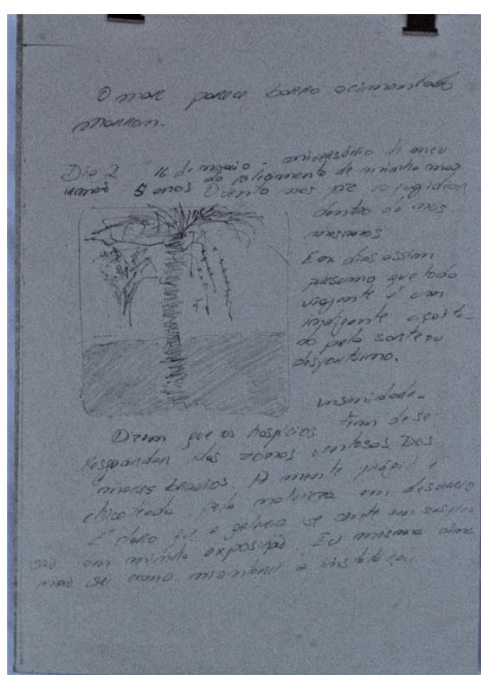
³³ Yara Guasque em depoimento fornecido durante o período preparatório desta pesquisa (2018-2019), arquivado em áudio pela autora (não publicado).

superpor lâminas de sentidos, tornando-se errático e teimoso. O obtuso não está na regra ou situado estruturalmente, está fora da linguagem articulada e, no entanto, permanece no interior da interlocução. Em suma, o sentido obtuso é um significante sem significado que deixa leitura suspensa “entre a imagem e sua descrição, entre a definição e a aproximação” (BARTHES, 1990, p.54).

Assim, a leitura tanto textual como imagética de *O mar é roxo. Verde são seus olhos azuis* situa-se dentro de uma polissemia de sentidos e comporta-se como oposição a si própria: o sentido da frase se opõe à imagem da frase e ambas se opõem ao sistema dos signos linguísticos, restando ao leitor a tarefa de relacionar-se com este paradoxo. Reconhece-se, portanto, o sentido obtuso nesta obra.

Uma outra forma de processar as palavras como imagem foi apresentada na exposição anteriormente citada *No mar elas não poderiam estar*. Na cena da galeria, circundando a sala, dispunha-se um varal com folhas no tamanho A4, rasuradas de modo a evidenciar um percurso mental e metodológico da exposição. Numa escrita a lápis, quase apagada, frases com certo desprezo pelo acabamento estendem-se ao longo das páginas, formando uma textura gráfica possível de ser lida uma ou outra palavra com algum esforço. O trajeto circular da letra evidencia a leveza, o ritmo e a velocidade da mão, assim como o gesto frouxo, desencorajando o público a permanecer no intuito da leitura diante da escrita.

Figura 29- Yara Guasque. Exposição *No mar elas não poderiam estar*, instalação com 28 pranchetas rasuradas frente e verso, 21 x 29,7 cm, 2018.



Fonte: Elaborada pela autora, 2018.

A palavra, que antes acionava o sujeito pela voz e pela percepção dos sentidos, agora posiciona o sujeito como gesto. A caligrafia não é digitalizada em que a relação do corpo com a escrita limita-se ao toque na tecla; não é tampouco uma letra organizada e desenhada, de modo a eliminar qualquer efeito ou risco falho. É uma escrita orgânica, imperfeita, borrada, que acompanha o pensamento de quem ainda está em processo de construção de ideias, em processo de erros, de pausas e retomadas, de decepções evidenciadas por rasuras e êxitos, percebido pelo lápis encalcado sobre a folha, no intuito inconsciente de firmar a ideia. Nesse traço, carregado de uma presença corporal, é em um só tempo a realização de um sujeito e de um corpo, determinando-se no gesto.

4.3 ESCREVER É FALAR-SE

Figura 30- Yara Guasque. *Os primeiros raios deste amanhecer*. Gravura, 1979.



Fonte: Yara Guasque

Como artista, e talvez assim se possa defini-la, como escritora, os títulos das obras de Guasque demonstram seu conforto em manusear palavras, de tal forma que por vezes a escrita se torna um trabalho à parte. Destreza essa percebida pelo cantor e compositor Tom Zé que, a partir dos títulos das obras na exposição de gravuras e desenhos realizada na Galeria do SESC de São Paulo em 1980, convidou Yara Guasque para escrever músicas, convite que não foi aceito.³⁴

Entre os títulos das gravuras presentes nesta exposição estão: *Os primeiros raios deste amanhecer*; *Os fios cortam a sinuosidade das montanhas*; *O cheiro das plantas depois de um dia de calor* (Fig. 30, 31, 32). Guasque evidencia nestes títulos um conteúdo visual que sugere

³⁴ Exposição de Yara Guasque com a artista Branca de Oliveira no SESC Paulista em 1980 segundo o Jornal O ESTADO no dia 17 de outubro de 1980.

ao espectador uma ideia, expressando a sensibilidade em palavras sem se valer de expressões gastas, formando assim, elos entre imagem e escrita, cuja finalidade, mais do que encerrar a obra numa legenda, é fecundar nas palavras uma impressão.

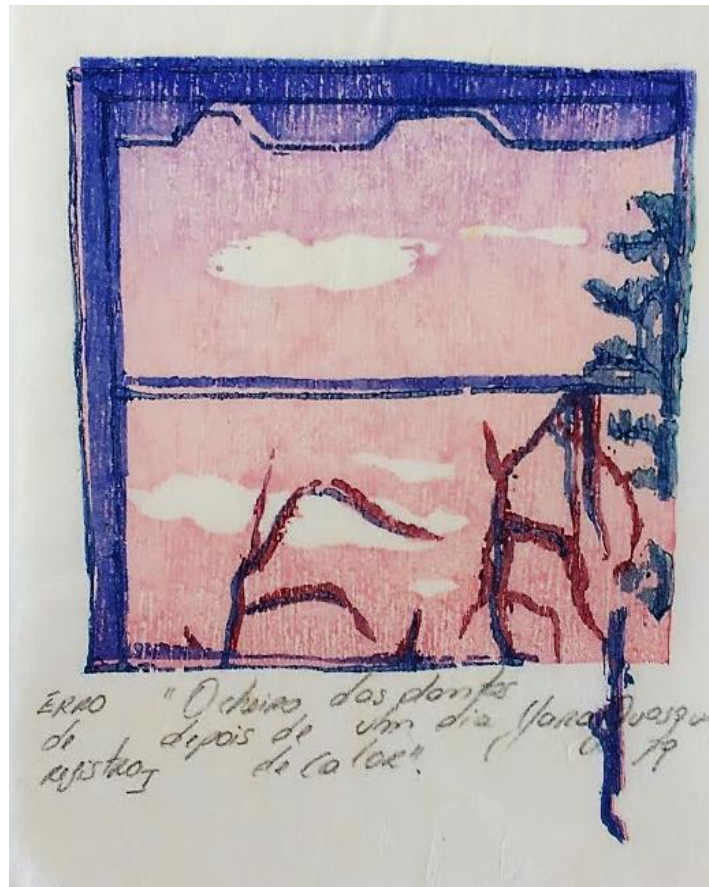
Barthes, ao escrever sobre as telas do artista Twombly e os títulos de suas obras no livro *Óbvio e Obtuso* (1990), retorna às pinturas clássicas para apontar a função das legendas em dizer claramente o que a tela representava: “a analogia da pintura era dublada pela analogia do título.” (1990, p. 166). Nesta finalidade, os títulos como acesso à tela bloqueiam seu alcance pela sua precisão e inteligibilidade, esgotando a obra na analogia. Mas, assim como nas telas de Twombly, não é possível experimentar a analogia diante dos títulos de Yara Guasque pois o título não se reduz na dependência de dar sentido à obra, mas sim possibilitar, “que a tela respire melhor” (1990, p.164).

Figura 31-Yara Guasque. *Os fios cortam a sinuosidade das montanhas*, gravura metal 19x54cm, 1978.



Fonte: catalogação e arquivo realizado por Sandra Makowiecky e Luciana Marcelino

Figura 32-Yara Guasque. *O cheiro das plantas depois de um dia de calor*, gravura, 1979.

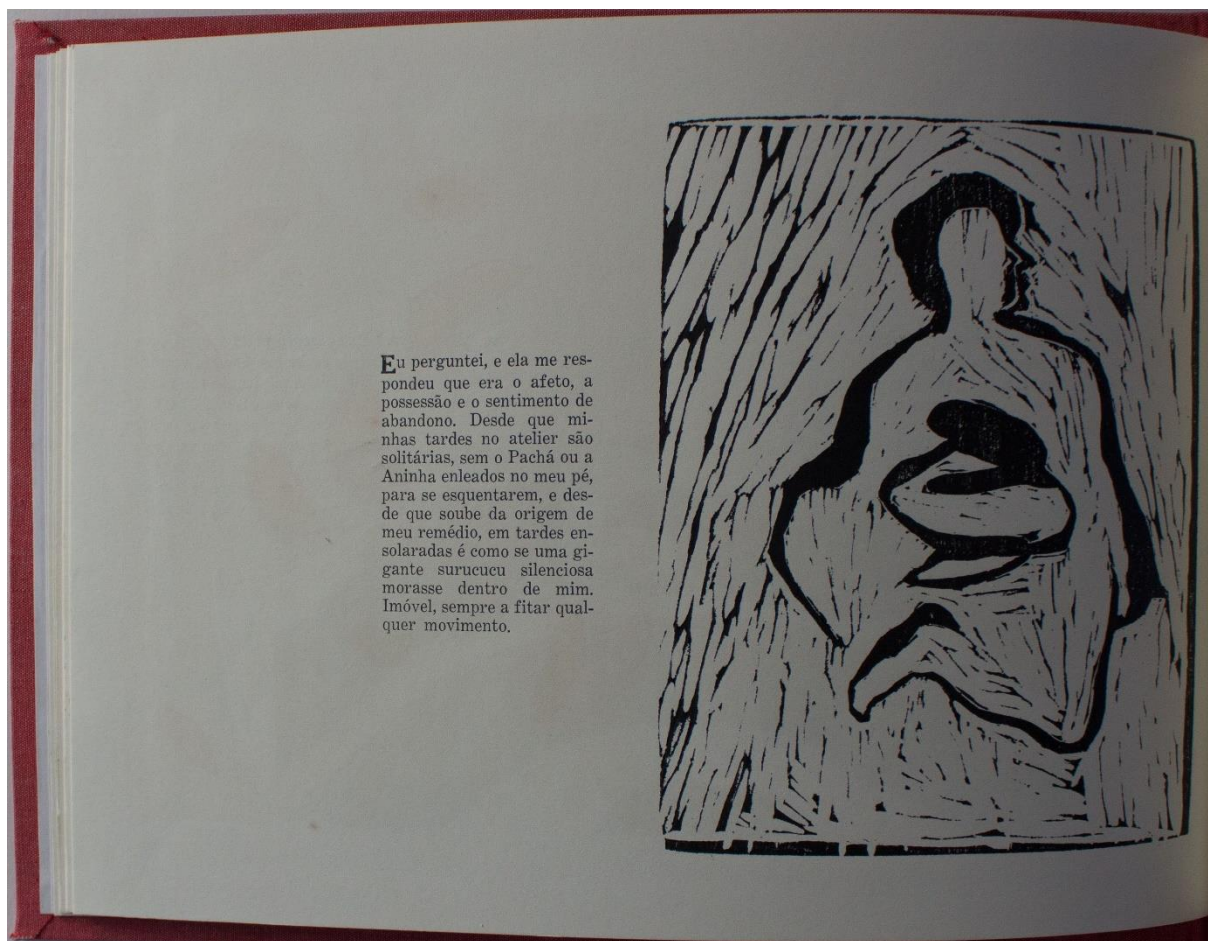


Fonte: Yara Guasque

Das caixas (Fig. 32) nos aproxima melhor da discussão sobre a sensibilidade da artista constituída na escrita. Neste livro, ilustrado com gravuras, Yara Guasque narra a história de suas cachorras e das cobras que cruzaram seus caminhos, confessando nesta cena a descoberta de si como a serpente, e num decurso empático, o entendimento da beleza presente na fatalidade. Exposto no Museu Victor Meirelles em junho de 1998, o livro da artista se assemelha à escrita de Antoine de Saint-Exupéry, autor do livro *O Pequeno Príncipe* (1943), o que é alertado ao leitor logo na primeira página.

Em depoimentos sobre a história a artista demonstra intenso afeto pelas cachorras, mas ao transpor o sentimento para o livro, – em que se narra a morte delas e logo se espera um discurso excessivo em palavras comoventes, oscilante entre a dor e a saudade– este afeto parece contido e silencioso. Pode-se até mesmo afirmar uma neutralidade emocional. Logo, é impossível encarar a sensibilidade da artista, ainda que diante de uma tragédia, tendo como norte a subjetividade exacerbada em palavras.

Figura 33- *Das caixas*. Livro com ilustrações de gravura, 1998.



Fonte: Fonte: Catalogação elaborada pela autora. Fotografia Phelippe Rave.

Anne Vincent-Buffault, no livro *Do pudor à aridez: da história das lágrimas* (1997), investiga uma nova subjetividade literária preconizada pelos homens escritores no início do século XIX em que a partir da ruptura da Revolução Francesa, nasceram “novas maneiras de considerar-se as lágrimas à luz do romantismo.” (1997, p. 7). A autora inicia seu estudo partindo da publicação *Rêveris sur la nature primitive de l’homme*³⁵ (1799) do romancista francês Étienne Pivert de Senancour. O escritor busca repensar o homem após a experiência revolucionária, estipulando um rompimento com a concepção de sensibilidade existente até então. Entendendo haver uma nova forma de manifestar o sensível, o autor postula uma reforma da linguagem que abandone uma série de expressões gastas e rebatidas, empregadas milhares

³⁵ *Rêveris sur la nature primitive de l’homme* - Devaneios sobre a natureza primitiva do homem. Tradução da autora.

de vezes. Do ponto de vista de Sanancour, esta afeição sentimental, é colocada sempre em primeiro lugar, e que seria melhor ser chamada de “sentimania”, e declara:

A sensibilidade não é somente uma emoção terna e dolorosa, mas a faculdade dada ao homem perfeitamente organizado de receber impressões profundas de tudo aquilo que pode agir sobre os órgãos humanos. O homem realmente sensível não é aquele que se entenece, mas sim que recebe impressões lá onde os outros encontram apenas percepções indiferentes (SANANCOUR apud VICENT-BUFFAULT, 1997, p. 9)

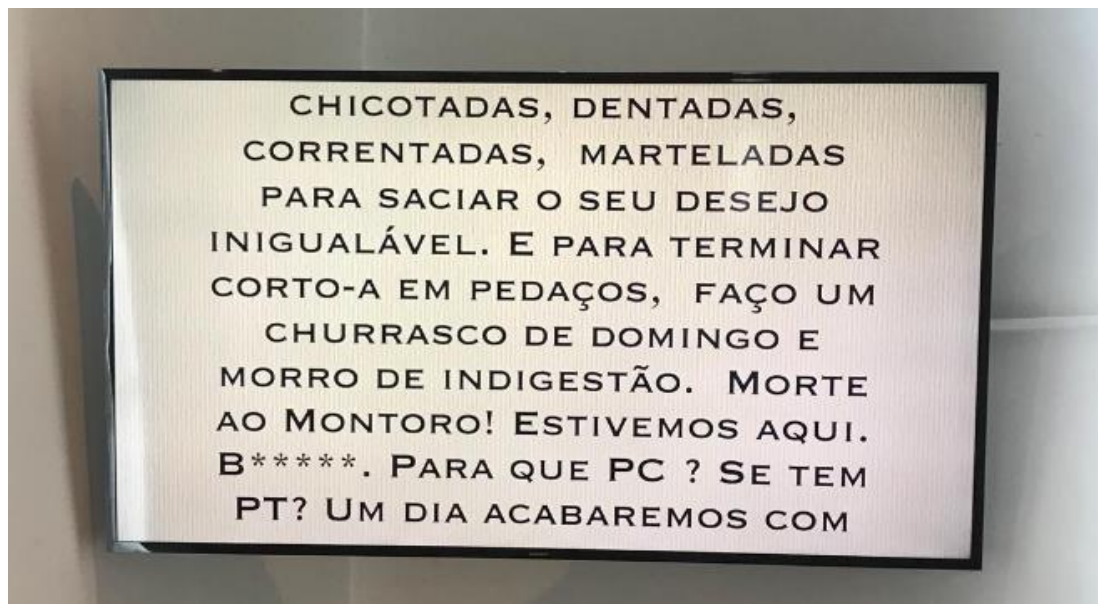
Anne Vicent-Bufferault entende que a escrita de Senancour define a sensibilidade como uma questão de estilo e conclui: “o homem sensível não é aquele que se deixa emocionar, mas sim o que possui uma acuidade perceptiva superior e que organiza as percepções que recebe.” (1997, p. 9). Esta formulação permite olhar os títulos de Yara Guasque e a narrativa do livro *Das caixas* como um meio de processar seus afetos, não se rendendo a futilidades emocionais, mas discernindo-as e definindo limites a fim de não se tornar redundante aos excessos de belas expressões. Nesse sentido, a contenção da emoção nestes trabalhos constrói em sua escrita uma manifestação de si, como também denota seu estilo.

Para compreender a escrita de Guasque como modo de constituir-se, demanda-se retomar os estudos dos semiólogos Roland Barthes e Émile Benveniste. No ensaio *Um cheiro de fala* (2004, p. 400), Barthes afirma que a escritura não tem passado, porque o *eu* da escrita já não está nela, enquanto a fala por sua vez é narcisa, está sujeita à reminiscência, ela “cheira” as narinas de quem a enuncia. Já a escritura, não cheira e sim viaja para longe do corpo que a escreve, pois está liberta pela escrita. No entanto, ao perceber que a escritura retorna ao autor, não sob a visão de melhorá-la, mas como dúvida e medo, o semiólogo conclui que a escritura, quando se trata de uma fala, não pode liquidá-la totalmente, pois escrever é um eterno “referir-se ao sujeito que sou ou que fui quando falo.” (2004, p. 401).

A escritura a qual Barthes se refere é a escritura literária, diferente da escrita científica que condiciona a ausência de um enunciador. Na literatura, como se viu, é conferida importância ao lugar do sujeito enunciador. Este *eu* que se coloca no ato da fala é teorizado por Benveniste no texto *Da subjetividade na linguagem* (2005). Para o autor “[...] é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como ‘sujeito’; porque só a linguagem se fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ego” (2005, p. 286). Isto é, toda a existência do homem, constitutiva e constituinte, se dá na e pela linguagem como mediadora entre o ser e a sociedade. Portanto, é no ato de escrever que Yara Guasque torna-se consciente de si, sendo nesta escrita narcísica, o espaço de construção da sua fala, de organizar e concentrar sua percepção, de administrar emoções, para chegar à construção de suas ideias, permitindo enxergar a si mesma na leitura de sua própria escrita.

Entendendo a escrita de Yara Guasque como um modo de falar-se, isto é, constituir-se enquanto sujeito, na obra *Impalavrável* (2018) o movimento junto as palavras compreende a suspensão do sujeito em um processo de apropriação da escrita.

Figura 34-Yara Guasque. *Impalavrável*, video em *looping*, duração de 14'e 6'', 2018.



Fonte: Elaborada pela autora, 2018.

Em 1985, Yara Guasque realizou no Centro Cultural de São Paulo uma exposição chamada *Histórias & caçadas*. Composta de têmpera sobre papel, as obras foram desenvolvidas a partir do registro de suas cachorras correndo pelo jardim. O caderno de assinaturas dessa exposição, além de receber notas críticas e elogios, passou a receber também anotações políticas, racistas, machistas e sexuais direcionadas à artista.³⁶ Ao longo do caderno, percebe-se que as caligrafias se repetem, o que a artista entendeu como o retorno das pessoas que já haviam escrito ali. Longe de receber a depredação do livro com desagrado, a artista guardou o livro até amadurecer sua compreensão a respeito. Aqui se iniciava um demorado processo artístico.

Como forma de devolver o livro ao público, oito anos depois, em 1993, Guasque realiza a exposição *Falas de uma exposição* apresentando pinturas, as quais não faziam referências direta ao livro, ainda que na matéria do jornal *A Notícia* se tenha mencionado os registros dos

³⁶ Página do caderno de assinatura da exposição *Histórias e Caçadas* (1985). Apêndice B, p. 90.

passantes.³⁷ A artista entendendo esta exposição não ser o suficiente, o caderno ficou guardado por mais vinte e cinco anos, quando em outubro de 2018 voltou a ser exposto pela artista no Museu da Escola de Santa Catarina em Florianópolis, na coletiva *Eppur si muove*.

Impalávravel cria-se a partir da leitura em voz alta das frases inscritas no caderno de assinaturas. A voz foi capturada por um programa que, ao transcrevê-la em texto, censurou palavras de clara obscenidade, vertendo-as em asteriscos (*). Esse novo texto foi vocalizado pelo programa de tradução online da empresa Google, nele os asteriscos não foram codificados como censura e sim lidos como palavra. A obra se concretiza em um vídeo no qual a artista dispõe o texto censurado com os asteriscos, como forma de crédito, juntamente com o áudio do Google tradutor. Entre o texto e o áudio transmitidos, há um descompasso de tempo, colocando o espectador à caça das palavras ouvidas.

Segundo Yara Guasque, a intenção com este vídeo é colocar o público que frequenta o espaço da arte como arte, descentralizando assim o artista. Para tal efeito, Guasque processa as palavras do público registradas no livro em um vídeo. No entanto, esta ação é dada por um movimento de apropriação que acaba por centralizar novamente a arte no artista ao retirar do público as palavras.

Nesta obra, mais do que o produto, convém entender o seu processo: para construir o vídeo a artista precisou antes enunciar a escrita. A enunciação, como vimos, implica o lugar e a energia do sujeito, a qual torna possível uma gama de afetos e de sentidos que o texto possibilita abrigar. Logo, num processo quase trapaceiro, ao se colocar como enunciadora, a artista se apropria das palavras dirigidas a ela, retirando-as do público.

No ato seguinte, o que se processa é uma recondução dessa enunciação, a ferramenta virtual da empresa Google finalizando a obra num ato eletrônico, inumano. Considera-se assim, que a escrita se mantém inerte, por não se encontrar no domínio da artista, do público e tampouco de um sujeito que a preencha de sentido. A obra *Impalávravel*, pode ser entendida como as palavras que, por não terem sujeito, são ausentes de afetividade e estão designadas ao estado de não-palavra.

³⁷ Matéria sobre a Exposição do jornal A Notícia em 12 maio de 1993, disponibilizado pela artista.

4.4 A DUCTILIDADE DA PALAVRA

Seja a escrita como enunciação, como imagem e como modo de constituir-se, nestes três modos, a escrita não é em nenhum momento comunicação, mesmo que se alcance alguma mensagem. Yara Guasque busca o tempo todo desviar-se de uma produção de sentidos, situando sua escrita como “um universo de não equivalências” (informação verbal).³⁸ É no livro de Jean-Jacques Rousseau, já citado, que a artista formula esta ideia. No segundo capítulo, o autor se dedica a comprovar que as primeiras palavras não surgem da necessidade, mas sim das paixões, sendo este sentimento moral o responsável por arrancar as primeiras vozes:

O efeito natural das primeiras necessidades consistiu em separar os homens e não em aproximá-los. Era preciso que assim acontecesse para que a espécie acabasse por esparramar-se e a terra se povoasse com rapidez, pois sem isso o gênero humano ter-se-ia amontoado num canto do mundo e todo o resto ficaria deserto. Daí se conduz, por evidência, não se dever a origem das línguas às primeiras necessidades dos homens; seria absurdo que da causa que os separa resultasse o meio que os une. Onde, pois, estará essa origem? Nas necessidades morais, nas paixões. Todas as paixões aproximam os homens, que a necessidade de procurar viver força a separarem-se. Não é a fome ou a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera, que lhes arrancam as primeiras vozes. Os frutos não fogem de nossas mãos, é possível nutrir-se com eles sem falar; acossa-se em silêncio a presa que se quer comer; mas, para emocionar um jovem coração, para repelir um agressor injusto, a natureza impõe sinais, gritos e queixumes. (ROUSSEAU, 1997 p. 265-266)

A não equivalência posiciona a escrita de Guasque na ordem do indiscernível, com sentidos que interessam somente à artista. O valor das palavras da artista acompanha suas necessidades subjetivas, e esta atmosfera não é alcançada ou não é possível, caso a artista se renda aos signos. Mais do que um agregado lógico entre significado e significante, a escrita de Yara Guasque é uma produção de sentidos próprios e afetos. Para isso, esgarça a gramática e a dissocia dos signos, o que permite a artista encontrar nas palavras, “matizes que não serão achadas nas pinturas” (informação verbal)³⁹, operando assim na ordem da recorrência e da derivação, a palavra metamorfoseia-se em imagem, som e afeições. Esta ação consiste propriamente no que a artista entende por “ductilidade da palavra.”(informação verbal)⁴⁰

A ciência define a ductilidade como a qualidade que representa o grau de deformação suportado por um material sem que haja ruptura. Dúctil é assim, o oposto de frágil. Segundo a artista “a palavra e a frase são fortes, capazes de desencadear muitos processos em técnicas

³⁸ Yara Guasque em depoimento fornecido durante o período preparatório desta pesquisa (2018-2019), arquivado em áudio pela autora (não publicado).

³⁹ Idem, ibidem.

⁴⁰ Idem, ibidem.

e mídias diferentes.”⁴¹ Logo, se a palavra é forte e tem capacidade de se desconfigurar sob ações externas e, ainda assim, ser reconhecida como palavra, ela é então, dútil.

Para Barthes, há na língua a servidão e o poder, e ambas ordens não permitem que a fala aconteça senão resguardadas à estrutura da linguagem, e, portanto, se de alguma forma a fala submete-se aos signos linguísticos, não há liberdade da língua senão fora da linguagem. Sendo a linguagem humana um lugar fechado, só se pode sair dela pelo “preço do impossível” existente em uma “singularidade mística.” (1996, p. 14) Assim, supõe-se que no processo da artista, a arte é a “singularidade mística” que possibilita a ductilidade da palavra, da escrita e da língua, e que as liberta dos estereótipos contido nos signos, e por esta expressa liberdade, a artista se torna mestre e não escrava de sua escrita.

⁴¹ Yara Guasque em entrevista à REVISTA APOTHEKE, em 2015, página 32.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação dedicou-se a estudar o gesto artístico de Yara Guasque, engendrado na ordem da recorrência e derivação, considerando que a trajetória da artista se constitui num campo onde vigora uma constante transitoriedade. Por não se afirmar nem conformar dentro das particularidades específicas de um estilo ou estética, nem de um meio ou temática, constitui-se de modo mais complexo e heterogêneo. Assim, a transitividade que acontece por meio das combinações e deslocamentos demandam por parte do observador, seja ele iniciado ou não, uma atenção mais sutil e demorada.

Possuindo certa inserção no meio nacional e internacional, onde apresentou trabalhos, tanto de cunho mais teórico como, especialmente plástico, publicou e fez residências artísticas, Yara Guasque apresenta uma fortuna crítica ainda por fazer. Eis a tarefa destinada a pesquisadores da arte, oportunizada em pesquisas de programas de pós-graduação, neste caso, o mestrado acadêmico em Artes Visuais, na linha de Teoria e História da Arte da Universidade Estadual de Santa Catarina.

Todavia, encarar esta empreitada no meio acadêmico requer certos cuidados, como por exemplo, não reduzir a artista Yara Guasque a um percurso biográfico, onde vida e obra se equivalem de modo simplificado, tampouco desfocar a compreensão das obras por meio de um discurso teórico abarrotado de conceitos legitimados por autores mais em voga. Trata-se de um desafio: como alcançar a imparidade do gesto que se alinha ao horizonte de buscas e inquietações, descaminhos e obstinações intransferíveis? Como encontrar o traço que se difere por meio da repetição que persiste? É quando recorrência e derivação parecem despontar como aquilo que insiste e consiste num conjunto significativo de trabalhos produzidos ao longo de várias décadas, algo que sempre esteve lá como um cerne inicial e indiviso, que nunca cessa de retornar, travestindo-se e metamorfoseando-se.

A dúvida sobre a produção textual da dissertação esteve presente desde o início da pesquisa: como construir um campo de problemas sobre as experiências e sensibilidades artísticas, em que a pesquisadora não perca o fio da meada, o foco e a palavra, não se afaste de um recorte exequível e autônomo para fins de uma dissertação? Esboços foram traçados e abandonados, tal como a primazia da poética do cálculo e o gesto da gravurista, os quais acabaram recebendo novas conexões e enquadramentos. A todo momento surgiam os perigos: como realizar pesquisa no âmbito da teoria e história da arte sem negar as premissas caras à artista, mas também sem perder o senso crítico e um certo distanciamento necessário à reflexão

e produção conceitual? O caminho encontrado foi o de frequentar o ateliê, conversar presencialmente e por meio digital, desde o início de 2018, olhar as obras detidamente, vasculhar os textos críticos, entrevistas e registros de exposições da artista. Só depois disso, consumir uma interlocução bibliográfica, adequando-a à realidade dos registros documentais e das plausibilidades empíricas e explicativas. Desse modo, a teoria e crítica de arte não funcionam como pressuposto segundo o qual a obra é mera figuração ou complemento, tampouco uma colcha de retalhos onde as obras não passam de pequenos pedaços dispersos, mas como um horizonte destinado a ampliar um campo reflexivo, e aquilo com que o artista acrescenta ou confronta o mundo ganha novas camadas e chega a novas paragens.

Ao fim, assumindo que o gesto era precisamente a prática de recorrer e derivar, colocou-se o desafio de reconhecer as origens das derivações e as possíveis manifestações que este gesto comporta, assim como o motivo que determina a permanência de determinados elementos. Ao definir o corte, o líquido e a palavra como as variáveis mais constantes, reside a possibilidade de produzir diferença naquilo que se repete, instalando um desafio de construir diálogos entre elementos de naturezas diferentes, mas que, no entanto, pertencem a uma mesma essência. Dessa maneira, as investigações de Deleuze, no livro *Diferença e Repetição*⁴², possibilitou levar a hipótese adiante, e compreender em que condições este gesto se manifesta, onde e como se aplica.

O corte na lona foi o primeiro traço que simultaneamente pode ser analisado como um procedimento plástico e como um eixo visual confluyente das dinâmicas operacionais do gesto de Yara Guasque. Na medida em que a presença do corte era legitimada pela sua repetição, projetou-se a existência de uma razão implícita para sua execução na lona, além de ser um mero recurso plástico para a reutilização do tecido. Assim, adentrou-se nos conceitos de trecho e sintoma do autor Didi-Huberman⁴³, por entender o corte como traço revelador, um acontecimento singular.

Tornou-se inevitável, no decurso de imersão em seu processo, reconhecer os rastros que evidenciassem um diálogo entre os cortes na tela e as incisões na matriz da gravura. Assim, chegou-se ao termo *arquigravura*, uma vez que, ao conceber o corte na tela como retorno do

⁴²DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2006. p. 19 e segs.

⁴³DIDI-HUBERMAN, Georges. Questão de detalhe, questão de trecho. In: **Diante da imagem**. 1ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 297-346.

gesto da gravura, de certa forma, assumia-se a coexistência de técnicas distintas em uma única estrutura, entendida como a intenção da artista em não privilegiar uma técnica sobre a outra, mas sim uni-las no mesmo plano. O *insight* que possibilitou alcançar este termo, deu-se a partir da leitura do livro *A pintura como modelo* de Yves Alain de Bois, no capítulo *Matisse e o arquidesenho*, em que o autor desdobrou o conceito de *arquia*, tomando-o de empréstimo de Derrida.⁴⁴

Um olhar mais atento ao procedimento do corte permitiu uma abordagem em relação às diversas gravuras e, nesta observação, destaca-se a xilogravura à base de água intitulada *Mar é roxo. Verde são seus olhos azuis*. Neste trabalho encontram-se duas questões nas quais a artista desdobrou procedimentos que seguiram em seu gesto: o líquido e o uso da palavra. Quanto ao líquido, seu atravessamento poético tanto na produção pictórica como na produção digital, foi apresentado de modo a compreender a recorrência da artista a este tema que a acompanha desde o início de sua trajetória. As discussões poéticas acerca do líquido, são diversas e abrem campo para outros diálogos, principalmente no viés político e social. No entanto, neste estudo optou-se por não abordá-los, deixando margem para futuros estudos acerca destas obras. Já o líquido enquanto recurso processual, a partir do conceito de modernidade líquida de Bauman, permitiu pensá-lo pelo viés metafórico ao entender que as problemáticas decorrentes da arte digital, como os avanços tecnológicos, as incertezas quanto ao funcionamento da tecnologia e a conservação da obra.

A construção do estudo em torno das palavras permitiu reconhecer a alfabetização na infância de Guasque como experiência em relação ao seu uso singular. Neste caso, uma aproximação com Barthes⁴⁵ possibilitou pensar a linguagem em relação ao fato de que tudo pode ser legível, ainda que se trate de um esforço para produção de sentidos. Em Yara Guasque, o jogo combinatório entre sentido e significado existente na escrita constrói e desconstrói a palavra, desencadeando operações capazes de estimular sensações. Trata-se de considerar a escrita enquanto enunciação, explorando aquilo que a palavra enquanto som é capaz de estimular no sujeito enunciador, criando um movimento de imersão sonora.

A recorrência da escrita foi o ponto que culminou na alteração de uma das hipóteses pensadas para estudar o gesto artista. O pressuposto sintetizaria “O gesto da gravurista” como a particularidade de Yara Guasque, mas acabou tornando-se inviável pois seria pensando sobre

⁴⁴ BOIS, Yve-Alain. *Matisse e o Arquidesenho In: A Pintura como Modelo*. São Paulo: Martins Fontes. 2009, p. 04-80.

⁴⁵ BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 93-96.

um recorte de sua trajetória, excluindo o uso da letra. Mas, tardiamente, ao concluir os três capítulos, foi possível reconhecer que o gesto da gravurista poderia ser pensado não enquanto registro do corte, mas como uma questão imersiva, a prática de intervir no suporte, não somente acrescentando a sua superfície, mas integrando-se a ela. Nesta abordagem, a escrita como imersão sonora não poderia ser pensada como o gesto da gravurista?

Tal pergunta parece confluir para a obra *Mar como morte*, na qual a artista reflete sobre questões do mar e ao mesmo tempo o utiliza como recurso processual, o que se confirma pelo fato de que a mesma foi refeita várias vezes. Na foto (Fig. 26), apresentada como um registro pessoal cedido pela artista numa dessas versões experimentais, sem finalidade de ser um produto artístico, observa-se que a mesma não consiste numa performance, tampouco sua realização foi divulgada. Sua realização advém da ação de escavar o molde das letras na areia, forrar com jornal e depois preenchê-los com gesso para que, quando prontas, as letras fossem embaralhadas pelo mar. Eis uma possível aproximação com “O gesto da gravura”, considerando sua qualidade imersiva, também na arte digital. Todavia, a imersão, pensada como reformulação do gesto da gravura, não recairia novamente sobre o processo de recorrência e derivação? Isto é, não haveria aí a renitência de um gesto, mantendo um procedimento, ainda que derivado em outro meio?

Enfim, a conclusão apontada a partir de tais questões permite que seja possível entender o gesto como uma avaria, a infiltração de algo obstinado, metamorfoseado, uma impremeditação, um inelutável que não cessa de retornar. No corte, no líquido e na palavra, esta dissertação destaca a recorrência e a derivação como um sintoma único e intransferível de Yara Guasque, que se replica ao longo de sua trajetória, ligando e conectando toda sua produção artística.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. 1ª ed. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 2001.

_____. **Modernidade e Ambivalência**. 1ª ed. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 1999

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1996.
Disponível em: < <https://bit.ly/2YCKZHs> > Acesso em: 22 mar. 2019

_____. **O Óbvio e Obtuso**: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. O rumor da língua. *In*: BARTHES, Roland. **O Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. Um cheiro de fala. *In*: BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. *In*: BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. Campinas, SP: Pontes, 2005.

_____. **Problemas de Linguística Geral II**. Tradução de Eduardo Guimarães et al. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.

BOIS, Yve-Alain. Matisse e o Arquidesenho *In*: **A Pintura como Modelo**. São Paulo: Martins Fontes. 2009.

CHEREM, Rosângela Miranda. **Cristian Segura e a poética do coeficiente**. 2012.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2006.

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

DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. *In*: BATTOCOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUASQUE, Yara. À margem. O Jardim Colaborativo de Fritz Müller. [S.I.] 15. **Art, Encontro Internacional de arte e tecnologia, 2016**. Disponível em:
<https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/yara_guasque.pdf> Acesso em: 12 fev. 2018.

_____. No Mar Elas não poderiam estar. [S.I.] 17. **Art, Encontro Internacional de arte e tecnologia, 2018**. Disponível em:<http://art.medialab.ufg.br/up/779/o/54-Yara_Guasque.pdf> Acesso em: 03 Jun. 2019.

LOURENÇO, M. C. F. Objeto artístico ideado, pg. 74. In: **Arte Contemporânea em Santa Catarina**-Cadernos do MASC. Florianópolis: Gráfica Agnus, 2001.

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: 20 out. 2018.

KRISTEVA, Julia. **História da linguagem**, trad. Maria Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70, 1976.

MAKOWIECKY, Sandra. MARCELINO, Luciana. **Yara Guasque: Do pictórico ao digital**. REVISTA DA PESQUISA. v. 8, n. 10 (2013). Disponível em <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/8080>>. Acesso em 20 mai. 2019.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. São Paulo: Nova Cultural, 1997

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 20 abr. 2018.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blinkstein. 32ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, 2010.

VINCENT-BUFFAULT, Anne. **Do pudor à aridez-da História das lágrimas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

APÊNDICES

APÊNDICE A – FOTOGRAFIAS DE JORNAIS CONSULTADOS



Figura A 1 – Jornal O ESTADO-Florianópolis, matéria feita por Paulo Clóvis dia 14 de abril de 1887, referente a primeira exposição de Yara Guasque em Florianópolis. Fonte: Elabora pela autora, 2018.

Nas gravuras de Yara e Branca, uma visão do mundo toda particular.

Terminou há poucos dias a exposição dos trabalhos de Branca de Oliveira (desenhos e gravuras em metal) e Yara Guasque (xilogravura), acontecida na Galeria Sesc Paulista.

Ambas, bastante jovens, desenvolvem seus trabalhos em gravura há quatro anos. Nessa exposição, mostraram um pouco da produção recente, onde transmitem seus sentimentos e respectiva visão de mundo.

Colegas de faculdade — cursaram Artes Plásticas na FAAP — Yara e Branca terminaram o curso em 78, quando passaram a ter maior convivência profissional. Antes disso, envolveram por caminhos diferentes, mas que as ajudou a aprimorar cada vez mais suas técnicas.

O resultado obtido por Branca

Branca aperfeiçoou a técnica de metal (iniciada com Evandro Carlos Jardim, Miriam Chavertini e Regina Silveira) na oficina de gravura de Selma Daffre, em 76 — ocasião em que entrou em contato com José Guíã Sales e Odair Magalhães. Depois, Selma Daffre partiu para Nova Iorque e Branca resolveu montar um ateliê próprio, onde está até hoje (na Travessa Fernão Dias, 68). Para o novo ateliê, Branca trouxe todos os antigos alunos da oficina de Selma. Com o tempo, novas turnos foram se formando e hoje ela dá aulas de gravuras em metal às segundas-feiras (das 14h30 às 17h30) e às quartas-feiras (das 19h às 21h30).

Para Branca, "todos os trabalhos exi-



Yara e Branca: ensinando as técnicas da gravura.



gem uma certa desenvoltura no traçado". Por isso, ela julga necessário ter uma base de desenho para se iniciar na técnica. E para suprir essa lacuna, sua amiga Hed-va Megged dá aulas de desenho e composição às terças-feiras, à noite, em seu ateliê.

O trabalho de Branca de Oliveira, apresentado na mostra do Sesc, trata de situações de consequências políticas e sociais, que atingem de imediato a sensibilidade humana.

O caminho de Yara

Em 78, Yara participou do Festival de Ouro Preto, como aluna de Júlio Spindola. E, no ano seguinte, participou como auxiliar. O interesse de Yara ficou-se em gravura japonesa e ela começou a pesquisar a técnica de pintura à base de água. No entanto, no Brasil, ela não encontrou ninguém que utilizasse a técnica, até quando recebeu a informação de que Masao Okinaka, professor de Sumiê da Fundação Brasileiro-japonesa, conhecia a técnica.

Yara montou seu ateliê em julho de 78 e até dezembro do ano passado dedicou seu tempo à arte. Mas, no primeiro semestre deste ano, decidiu aprimorar seu conhecimento. Partiu para o Japão, onde ficou durante um mês, seguindo, mais tarde, para vários países da Europa. Depois de retornar ao Brasil, Yara entrou em nova fase de trabalho, que ela denomina "de transição". A maior parte dos trabalhos são desenhos, classificados por ela como "garatufas" e algumas xilogravuras.

"O desenho, para mim, é uma libertação de um controle que a gravura exige; pode-se deixar fluir mais", diz Yara.

Agora, Yara Guasque também está dando aulas no ateliê de Branca, porque está situada num local mais próximo do centro da cidade: "quando venho para cá, fico perto de onde as coisas acontecem. Já no meu ateliê, bastante afastado da cidade, sinto-me como se estivesse no mar". Seu curso de xilogravura é dado às terças-feiras, das 15 às 19 horas.

A partir do próximo dia 21, acontecerá uma mostra coletiva na Galeria da Tenda Decorações (Rua Alves Guimarães, 118), onde, além de Yara Guasque, participarão Rui Siqueira, Milton Sogabi e Marisa Fava.

"Meu trabalho é um mergulho interior", define Yara, "é como se você desse um minuto de silêncio para ouvir o correr do rio que tem dentro. Estou passando por um processo de amadurecimento. Acho que um trabalho sério é um compromisso muito forte que se assume com as outras pessoas. O meu trabalho é simplesmente a transmissão do que sinto."

Figura A 2- Jornal O Estadão, São Paulo, 17 de outubro de 1980. Exposição em que Tom Zé conheceu e posteriormente convidou Yara Guasque a escrever músicas pelos títulos de suas gravuras. Fonte: Elaborada pela autora, 2018.

APÊNDICE B-CADERNO DE ASSINATURA

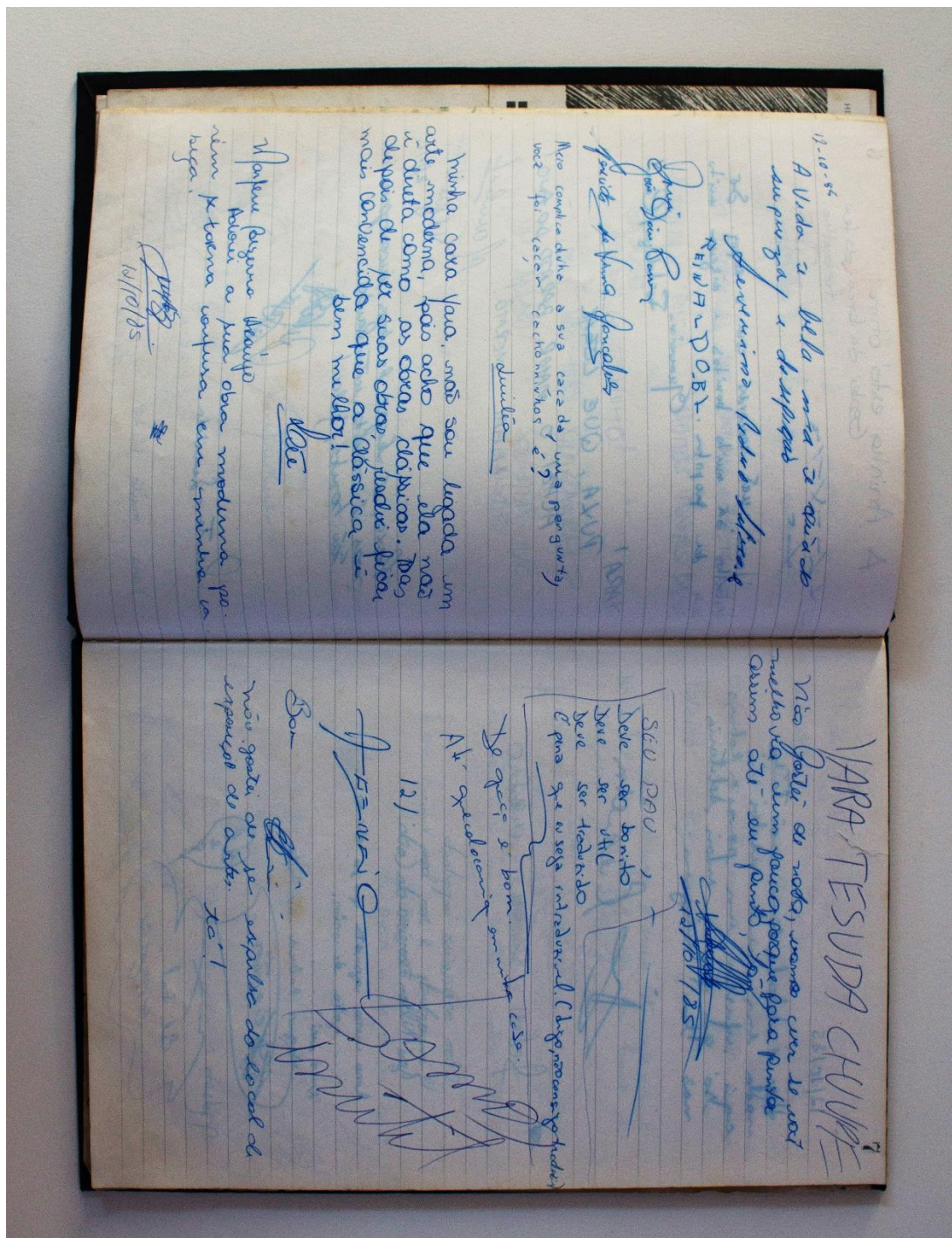


Figura B1-Página do caderno de assinatura da exposição *Histórias e Caçadas* (1985), com escritos dos passantes que foram posteriormente reelaborados na obra *Impalavrável* (2018).

ANEXO

Currículo elaborado por Yara Guasque listando exposições individuais e coletivas em que expôs suas obras de arte (ainda em fase de construção).

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

-2001/2002 Visiting Scholar Media Interface and Network Design, M.I.N.D. Lab, MSU, Michigan, USA.

-2007 Eu sou Alma Pequena. **GUASQUE, Y. 102 desenhos e aquarelas da série *Alma Pequena***. Museu de Arte de Santa Catarina MASC, 2007, Brazil.

-2008 **GUASQUE, Y.**

Printed image on circulating buses and outdoors: ***alma pequena – Circulando***. Various cities of Santa Catarina, Brazil. 2008. Fundação Catarinense de Cultura and CEART- UDESC.

-2009 Curatorial Project for a Collective Exhibition: ***Global Arts and Culture Exchange:***

SUITCASE, 2009. **GUASQUE ARAUJO, Y.**, CLOUD, Laura, ESQUIVEL, Talita, KIELWAGEN, Jefferson, GUADAGNINI, Silvia Regina, DUZZO, Flávia, BRUEL, Deborah, RAYCK, Diego, HMELJEVSKI, Ana, SOUSA, Márcia, ETGES, Miguel, BAIBAK, Steve, BOONSTRA, Matthew, CLORE, Ben, FOSTER, Deon, FUHRMAN, Benjamin, SCHULTZ, Janel, TRUAX, Lisa Schreiner, WHIPPLE, Grant. Student Gallery of Michigan State University, East Lansing, MI, and ARC Gallery, Chicago, IL, USA. UDESC/MSU/ARC Gallery. International flight sponsored by FAPESC and UDESC.

-2011 Artist Residency/ Residência Artística - M.A.R.I.N. Media Art Research - Interdisciplinary Network.

GUASQUE, Y., Rocha, Igor, Tammenpää, Tuomo, FRIGO, Oriel, Oestroem, Ina Araujo. **Mar Memorial Dinâmico- sistema embarcado de sensoriamento**, 2011. Finland.

-2014 **Nem Tanto à Terra. Nem Tanto ao Mar**. OESTROEM, R.; **GUASQUE, Y.**

Obra: **Série Mar como Morte - instalação de pintura e barcos de papel, vídeo e fotografias**. Fundação Cultural Badesc, Florianópolis, Brasil.

-2017 *O Jardim Colaborativo de Fritz Müller* no projeto Memória em Trânsito. Museu Victor Meirelles, Florianópolis, Brasil.

Obras: **O Jardim Colaborativo de Fritz Müller em**

OpenFrameworks, Herbário, Stigmatopteris heterocarpa, Hypochaeris brasiliensis var. tweediei, Aphelandra chamissoniana, Bathysa australis e Marlierea pseudobscura sp. nov, Rudgea jasminoides, Repatriamento dos Espécimens.

-2018 **No Mar Elas não poderiam estar**. Galeria Municipal Pedro Paulo Vecchiatti. Florianópolis, Brasil. Edital Fundação Franklin Cascaes.

EXPOSIÇÕES COLETIVAS

- 1995 Marilyn Green, Dagnmar Dickmann, Rubens Oestroem, Yara Guasque. **Terra Incógnita. Caminhos e Formas da Cor**. Museu de Arte de Curitiba, MAC, Curitiba, PR; Museu de Arte de Santa Catarina, MASC, Florianópolis, SC; ACAP, Florianópolis, SC.
- 1995 **A Ilha em Buenos Aires**, Palais de Glace, Buenos Aires (Argentina) 2002 **Exhibition Extra I. GUASQUE, Y. Mar como Morte [Sea as Death]**, 2002. Museu de Arte de Santa Catarina, MASC, Brazil.
- 1996 **Dialog/ Experiências Alemãs**, Goethe Institut e Museu de Arte Moderna, MAM, Rio de Janeiro, RJ.
- 1996 **Uma Visão Catarinense**, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS; Museu de Arte de Cascavel, Cascavel, PR; Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba, PR; Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, SC; Palais de Glace, Buenos Aires (Argentina).
- 1996 Marilyn Green, Dagnmar Dickmann, Rubens Oestroem, Yara Guasque. **Terra Incognita. Wegen und Formen der Farbe**. Parochial Kirche, Berlin (Alemanha).
- 1997 **Terra Incognita II**. Marilyn Green, Dagnmar Dickmann, Rubens Oestroem, Yara Guasque. Curadoria Tereza Arruda. Instituto Cultural Brasil Alemanha, Berlin (Alemanha).
- 1997 **Arte Contemporânea da Gravura/ Brasil – Reflexão 97**, Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba, PR.
- 2001 **Circunlóquio. GUASQUE, Y. [livro de artista]**, 2001. Museum of Art of Santa Catarina, MASC. Florianópolis, Brasil. Promoting Institution: UDESC/MASC.
- 2002 Festival Internacional de Linguagem Eletrônica, FILE. **GUASQUE, Y. Mar como morte, Sea as Death**. 2002. SESC Vila Mariana/ Paço das Artes de São Paulo. São Paulo, Brazil.
- 2002 **Mácula - Macula@corpos**. Conjunto Cultural da Caixa Econômica. Brasília, Brazil. **GUASQUE, Y., MEDEIROS, Bia, BIRRINGUER, Johannes, ROCHA, Carla, SEDA, Daniel** Performance (invited to participate with a telepresence performance at the exhibit curated by Bia Medeiros, 2002)
- 2004 **Impressões**, Porto Alegre, Brazil. Santander Cultural. Curadoria Rubem Grilo.
- 2005 **EMPAREDADO/WALLED IN. Curadoria GUASQUE, Yara, CLOUD, Laura, CHEREN, Rosangela, STOLF, Raquel, ROCHA, Carla, SCIARTS. GUASQUE, Y. Obra: Tecnologia Dormente – Surveillance System - Instalação de Sistema de Vigilância** 2005, Museu Histórico Cruz e Sousa, MHCS, Florianópolis, Brazil. Homepage: www.ceart.udesc.br/emparedados.
- 2006 **Conexões Tecnológicas - Instituto Sergio Motta de Tecnologia e Senac. GUASQUE, Yara, SILVA, Fabian Antunes, SILVA JR, José Elias da, PORTA, Luiz Haucke. Telefagia, esquizolinguagens e Libidoeconomia**. Senac. São Paulo e Instituto Cultural Telemar, Rio de Janeiro. Brazil.

-2006 Galeria Solar do Ferrão, Pelourinho, Salvador, Brazil. Anpap .GUASQUE, Yara, SILVA, Fabian Antunes, SILVA JR, José Elias da, PORTA, Juiz Haucke **Telefagia**, 2006.

-2007 GUASQUE, Y, SILVA, Fabian Antunes, SILVA JR, José Elias da, PORTA, Luiz Haucke

Telefagia, esquizolinguagens e libidoeconomia, 2007. Centro Cultural Oi Futuro. Rio de Janeiro, Brazil. FILE RIO 2007. Homepage: www.udesc.br/perforum

-2009 **Territórios Expandidos. GUASQUE, Y.** Interactive Installation **Mar Memorial Dinâmico - Manguezal Ratones- T**; 4o Simpósio de Arte Contemporânea: Curadoria e Crítica, UFSM, Santa Maria, RS. Curated by Nara Santos; IV Simpósio da ABCiber. São Paulo, Brazil.

-2009 **FILE 10 NURBS PROTO 4KT.** Galeria do Centro Cultural Ruth Cardoso-FIESP- São Paulo, Brazil. **GUASQUE, Y.**, SILVA, Fabian Antunes, GUADAGNINI, Silvia Regina, HILDEBRAND, Hermes Renato Interactive Online Platform **Visualização do Manguezal Ratones**. Homepage: www.tecnologiadormente.com/carijos.

-2010 Pneumatóforos. **GUASQUE, Y.**, CARDOSO, C. O., CARNEIRO, Edgar, GP Taipi and Others

Obra: **Ciberestuário Manguezais**, 2010. GUASQUE, Y. Interactive installation **Mar Memorial dinâmico - Surrounding**, 2010. Brazil. Fundação Cultural Badesc. Homepage: <http://ciberestuariomanguezais.ning.com>.

-2013 Collective Exhibition: **Mostra Grátis - Exibição de vídeos.** Obra: **A Medusa de Aarhus 2012**. Prédio de Artes Visuais, UDESC, Itacorubi. Florianópolis, Brazil. Curadoria Rodrigo Born.

-2013 **GUASQUE, Y. O Jardim de Fritz Müller**, 2013. Galeria Sala Cláudio Carriconde - CAL/UFSM. Santa Maria, Brazil. Promoting Institution: UFSM.

-2015 30 Anos do CEART, 2015, Museu Escola de Santa Catarina, MESC, Florianópolis, Brasil.

GUASQUE, Y. Mar como Morte - vídeo e um tríptico de colagem e pintura resina Damar sobre papel.

Curadoria Sandra Favero, Rosana Bartolin, Sandra Makowiecky.

-2015 **FACTORS 2.0 - Festival de Arte - Ciência-Tecnologia. MASM/Santa Maria**, 2015, MASM (Museu de Arte de Santa Maria, RGS). Santa Maria. Brasil. Curadoria Nara Santos. **Eis Senão Quando**, O Sítio Arte Educação Coworking, Florianópolis, Brasil. curadoria Kamilla Nunes 2015.

GUASQUE, Y. Obra: O Jardim de Fritz Müller 2015 - Videoinstalação.

-2017 Photography at Hybrid and Frontier Territories. Bienal de Curitiba/Fundação Cultural Badesc/Museu da Escola Catarinense, MESC. **GUASQUE, Y.**

Almasfantasmáticas, 1993/2017. Fundação Cultural Badesc, Florianópolis, Brasil.

Curadoria Juliana Crispe, Franciele Goudel, Sandra Makowiecky.

-2017 Iconografia 344. **GUASQUE, Y.**

Aphelandra chamissoniana, 2017. Fundação Cultural Badesc, Florianópolis, Brasil.

Curadoria Ylmar Correia.

-2017 Dizer e Ver Cruz e Sousa. **GUASQUE, Y.**

Estranhas Paredes Hão de Subir, 2017. Palácio Cruz e Sousa, MHSC, Florianópolis, Brasil. Curadoria Rosângela Cherem, Juliana Crispe e outros.

-2017 II Feira Arte Foto. **GUASQUE, Y.**

Mar como Morte, 2017. Galeria Helena Fretta, Florianópolis, Brasil. Curadoria de Lucila Horn.

-2017 Naturaleza Viva. Bienal SUR, Bienal Internacional de Arte Contemporâneo de América del Sur. Universidad de Tres de Febrero, MUNTREF Artes Visuales - Sede Caseros I, Buenos Aires, Santa Maria, RS. **GUASQUE, Yara; COSTA, Kauê. O Jardim de Fritz Müller em OpenFramework**. 2017.

Curadoria Nara Santos e Mariela Yeregui.

-2018 Em Meio#10. Galeria do Museu Nacional da República, Brasília. 17 Encontro Internacional de arte e tecnologia, A Dimensão Política da Arte. Brasília. Curadoria Tania Fraga, Suzete Venturelli e Malú Fragoso. **GUASQUE, Y. Obra: No Mar Elas não poderiam estar**.

-2018 Plurais Convergências. CARVALHO, G.; ZART, G.; GARIBA, G.; ROUSSENQ, M. T.; BORN, R.; **GUASQUE, Y. Flutuando num oceano sem navios**, 2018. O Sítio Arte Educação e Co-working, Florianópolis, Brasil. Curadoria João Aires e Atelier Digital.

-2018 Eppur si muove. **GUASQUE, Y.**

Impalavrável, 2018. MESC, Florianópolis, Brasil. Museu da Escola Catarinense, MESC. Curadoria Eneleo Alcides, Fabricio Peixoto, Franzoi, Juliana Crispe e Rosângela Cherem.