



## YASHIRA E O SERTÃO: TECITURAS ENTRE ESPAÇO E MATERIALIDADES

## YASHIRA AND THE SERTÃO: INTERWOVEN SPACE AND MATERIALITIES

Henrique Moreira Oliveira<sup>1</sup>

Universidade Federal de Goiás - PPGACV  
Associado ANPAP: Não

Ana Lúcia Beck<sup>2</sup>

Universidade Federal de Goiás - PPGACV  
Associada ANPAP: Sim

### RESUMO

Em 1960, a arte brasileira se viu entre uma vertente conceitual internacional e outra regionalista mercadológica. Nesse contexto, a artista goiana Yashira rompe com ambos os modelos, construindo uma poética ancorada no Sertão e nos modos de vida marginalizados, criticando os impactos do desenvolvimentismo no Cerrado. A pesquisa adota abordagem transdisciplinar, com análise iconográfica, documental e teórica, articulada aos princípios da arte povera, das práticas relacionais e das poéticas sertanejas para circunstanciar sua poética. Yashira mobiliza materiais precários, práticas coletivas e experiências sensíveis na formulação de uma estética do resto. A partir de sua obra, busca-se também compreender o Sertão como construção simbólica, estética e política, acionadas por ela como forma de resistência ao apagamento cultural e às homogeneizações da modernização.

**Palavras-Chave:** Sertão. Materialidade. Modernidade. Tecituras Artísticas. Arte Brasileira.

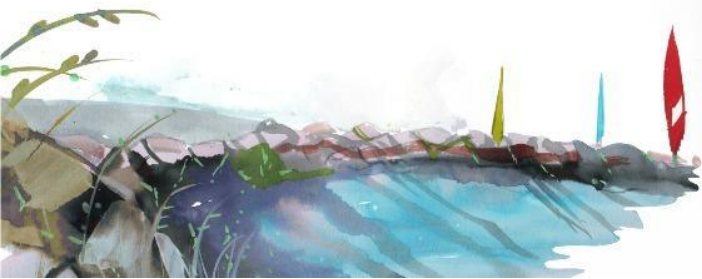
### ABSTRACT

*In the 1960s, Brazilian art found itself between an international conceptual trend and a regionalist, market-oriented one. In this context, the artist from Goiás, Yashira, broke with both models by developing a poetics anchored in the Sertão and marginalized ways of life, criticizing the impacts of developmentalism in the Cerrado. Our research adopts a transdisciplinary approach, with iconographic, documentary and theoretical analysis, articulated with principles of arte povera, relational practices and sertanejo poetics to frame her work. Yashira mobilizes precarious materials, collective practices and sensitive experiences in formulating an aesthetics of leftovers. Based on her work, we also seek to understand the Sertão as a*

---

<sup>1</sup> Mestrando em Arte e Cultura Visual pelo Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual. Bolsista acadêmico da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás. Possui graduação em Museologia (UFG) e Arquitetura e Urbanismo (PUC Goiás). Atualmente museólogo do Museu de Arte Contemporânea de Goiás e docente em Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário de Goiás - UniGoiás. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1630998846257547>.

<sup>2</sup> Doutora em Literatura Comparada, Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte e Bacharel em Artes Plásticas. Vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), bem como da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Associada ao Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). Docente no magistério superior na Universidade Federal de Goiás (UFG) atuando na graduação e no Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual (PPGAVC). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2375559417849078>



*symbolic, aesthetic and political construction, activated by her as a form of resistance to cultural erasure and the homogenizing forces of modernization.*

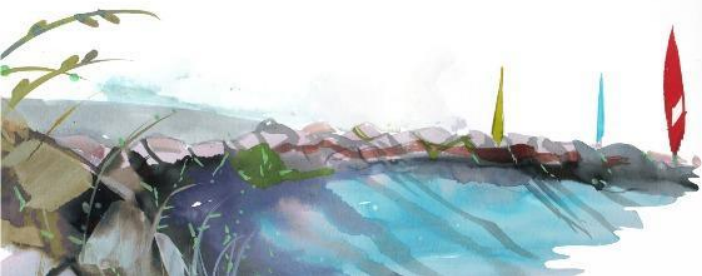
**KEYWORDS:** *Sertão. Materiality. Modernity. Artistic Weavings. Brazilian Art.*

### **A dicotomia da Arte Brasileira, Yashira e o Sertão**

Na transição para os anos de 1970, a arte brasileira se encontrava tensionada por duas correntes opostas na busca por uma identidade linguística nacional (Borela, 2010, p.75). Uma delas, sudestina, buscava estabelecer uma linguagem pós-moderna para a produção nacional, visando reconhecimento no circuito da arte internacional. Visando superar a produção artística abstracionista que predominava no país desde a década de 1950, procurava explorar o “não objeto”. As obras dessa vertente reivindicavam a interação do público, rompendo efetivamente com o tradicional quadro de cavalete (Favaretto, 2015, p. 16).

Uma segunda corrente, de caráter regionalista interiorana, já abarcando o cenário goiano e o ensino do ser-artista, também pretendia romper com o abstracionismo que havia se desenvolvido no país, porém recorrendo a um resgate historicista da produção artística, com destaque para a pintura a óleo, o que remetia à tradicionalidade acadêmica (Borela, 2010, p. 76). No que tange Goiás, se observam os primeiros manifestos da formação da Escola Goiana de Belas Artes, com artistas como Frei Nazareno Confaloni, Luiz Curado e Gustav Ritter (Filho, 2002, p. 53) que se dedicaram ao papel de mestres em um circuito artístico de tímida institucionalização.

Na busca por identidade poética e artística na arte brasileira e, conseqüentemente no contexto regional, dentre uma classe goiana de artistas em ascensão na década de 70, situa-se a trajetória da artista Yashira<sup>3</sup>. Pseudônimo de Raimunda Luci de Souza, a artista se entrelaça neste entre campo representando uma ruptura epistemológica ao desestabilizar concomitantemente cânones da arte moderna e da arte contemporânea. A artista, à época recém-graduada em Artes Visuais pelo Instituto de



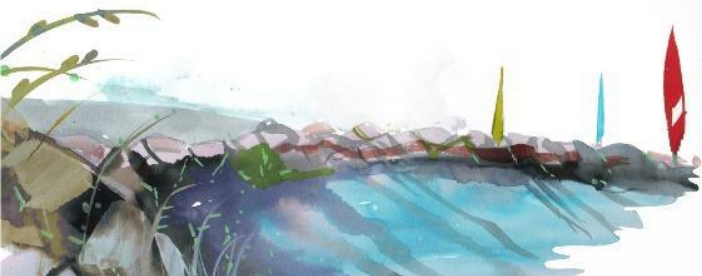
Artes da Universidade Federal de Goiás, atualmente Faculdade de Artes Visuais (FAV), não se reconhecia representada por nenhuma daquelas vertentes.

Para ela, ambas eram insuficientes para expressar a complexidade do Sertão Caipira, entremeio geográfico entre o Nordeste e o Sudeste, caracteristicamente árido e também chamado Cerrado. Assim, Yashira (imagem 1) seguiu caminho oposto ao de muitos artistas de sua época, que migravam para os grandes centros em busca de projeção e reconhecimento no circuito artístico, o que as práticas alinhadas àquelas correntes poderiam garantir.



Imagem 1. Yashira e a *Es-kultura Viva*, 1981. Fonte: Castro; Pina, 2017

Em vez disso, Yashira decide migrar de Goiânia/GO, preferindo instalar-se em Palmelo/GO, pacata cidade do interior com forte alinhamento mítico-espiritual, onde instala seu ateliê-vivência. Tecendo linguagens artísticas a partir da fauna, flora e identidades locais, compõe obras majoritariamente assemblagens, performances e indumentárias que refletem seu entorno e regionalidade, mas que, por sua exotividade, não receberam reconhecimento em Goiás (Coelho, 2015, p. 66).

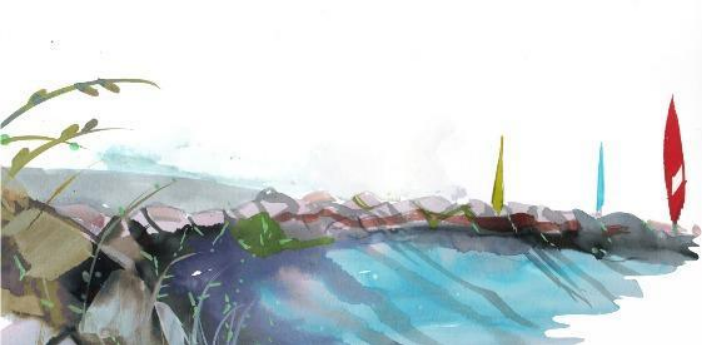


Destacam-se as *Es-kulturas Vivas* (1981), um conjunto de indumentárias, *objets trouvés*, feitas manualmente a partir de retalhos, polímeros e materiais descartáveis como embalagens, papéis alumínio e ossos de animais. Esses elementos são combinados com colagens de plantas nativas do Cerrado, coletadas na região onde a artista vivia (Castro; Pina, 2017, p. 1). Posteriormente, essas composições integravam o *Exército de São Francisco* (1974), grupo performático liderado por Yashira (imagem 2), que realizava desfiles em defesa do meio ambiente, criticando o cenário político-social brasileiro (Castro; Pina, 2017, p. 2).



Imagem 2. Yashira e o Exército de São Francisco, 1981. Fonte: Castro; Pina, 2017

Seguindo essa lógica, tanto as formas tradicionais quanto as manifestações da arte contemporânea estavam vinculadas a um processo de modernização que, de certa forma, negligenciava o pensar e o indivíduo sertanejo. Nesse contexto, surgem questionamentos centrais: com quem, e em função do que, Yashira escolheria se comprometer? Uma possível resposta reside em uma alusão. A artista decide-se pelo imaginário do Sertão, em sua disputa simbólica, e na valorização de uma estética inventada e construída a partir desse território que ora se vê excluído, ora próspero. Desenvolvendo uma linguagem estética que, pela materialidade singular e recusa às



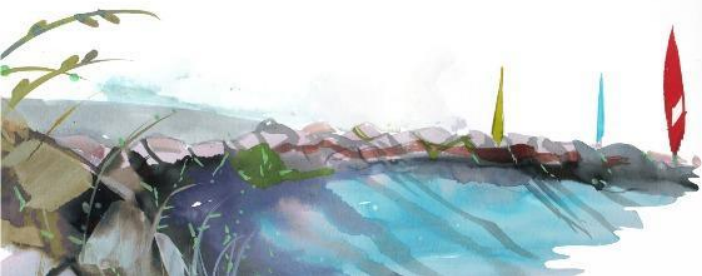
convenções acadêmicas, ganha força e legitimidade frente ao conflito de interesses modernistas (imagem 3).



Imagem 3. Yashira, Sem título, Assemblagem - Mista, 2017. Acervo do Museu de Arte de Goiânia.

Em suas assemblagens, peças de produção mais expressiva e, por vezes, mais compulsiva (Castro; Pina, 2017, p. 1), Yashira retoma o padrão estabelecido em suas *Es-kulturas Vivas*. Utiliza molduras-caixa para compor colagens com materiais descartáveis e mistos, refletindo, por meio dessa poética visual, tanto a defesa de seu território, o Cerrado, quanto a dessacralização das produções acadêmicas.

A relação entre Yashira e o universo sertanejo começa a ser identificado a partir do recorte do artista visual Amaury Menezes, pioneiro ao colocar Goiás no mapa das artes, identificando seus contemporâneos. Segundo ele,



Yashira - (Raimunda Luci de Souza) Nasceu em Recife-PE, em 1935 e reside atualmente em Palmelo, GO. Artística plástica performática, com preferência temática pela defesa da natureza [...]. Foi aluna de Cleber Gouvêa no Instituto de Artes da UFG e participou de inúmeras exposições (Menezes, 1998, p. 265).

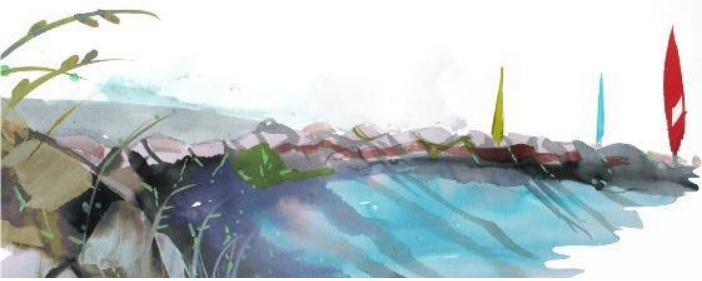
Por essa ótica, a partir do diálogo imagético de sua obra com temáticas naturalistas e do descarte, Menezes a considera pelo deslocamento simbólico de sua origem. A leitura de sua obra leva o autor (o primeiro a inseri-la em bibliografia biográfica) a reforçar a narrativa do imaginário Sertão, que alude a um não desenvolvimento material, equivocadamente.

Contudo, há um acaso conivente nessa associação: por que Recife é apontado como origem artística da artista, sem comprovação? Simples: Recife é amplamente reconhecido como um dos principais berços culturais do Nordeste, um engenho de produção simbólica no imaginário nacional (Freyre, 1933). Isso justifica a presença de Yashira na publicação, em contrapartida às suas escolhas plásticas.

Ainda assim, não se omite que suas raízes artísticas foram forjadas no ambiente acadêmico, sob orientação de Cleber Gouvêa, referência na modernização das artes em Goiás. Sua obra se constitui no cruzamento entre formação acadêmica e insurgência poética pela defesa do território, o Cerrado sertanejo, uma guerrilha da natureza, que gera signo identitário cultural e profanação do sistema da arte brasileira (Coelho, 2015, p. 55).

## **Profanação, espaço e materialidade**

Giorgio Agamben, ao elogiar a profanação (2007, p. 57), propõe uma reflexão sobre a potência deste gesto que rompe com os usos consagrados e ressignifica aquilo que estava separado, sacralizado ou capturado por sistemas instituídos; sejam eles religiosos, econômicos ou culturais. No campo da arte, esse gesto aparece em movimentos como o dadaísmo e a arte povera, nos quais, assim como em Yashira, subvertem-se as convenções acadêmicas ao incorporarem materiais precários, objetos cotidianos e procedimentos antiestéticos, deslocando o fazer artístico do



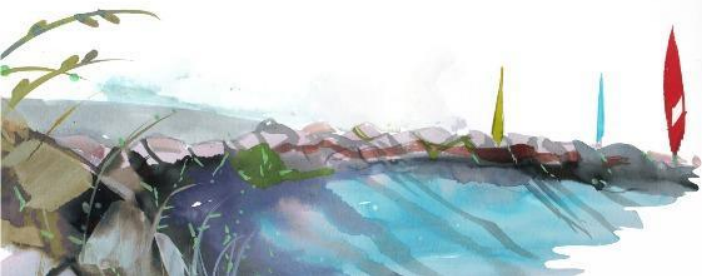
espaço da contemplação formal para o campo da provocação, do questionamento e da desestabilização simbólica. Afinal, “a passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado” (Agamben, 2007, p. 59).

Ao recusarem os códigos hegemônicos do sistema da arte, tanto na escolha das materialidades quanto na recusa de narrativas lineares e valores de mercado, esses artistas operam uma profanação da própria ideia de arte, desmantelando fronteiras entre o ordinário e o extraordinário, entre o objeto de uso e o objeto de culto. Nesse sentido, a profanação torna-se uma prática de liberdade, que permite reapropriar o mundo sensível fora dos cercamentos impostos pelos dispositivos de poder e pelas dinâmicas de fetichização cultural.

A antropóloga Custódia Selma Sena (2007, p. 21) analisa o Sertão como um espaço imaginário marcado pelo confronto entre o impulso civilizador e os valores da nacionalidade, evidenciando a dualidade simbólica que envolve essa região. No contexto da “Marcha para o Oeste”, iniciativa do governo Vargas na década de 1930, o Sertão foi apropriado como instrumento de integração territorial e construção da identidade nacional. Valores de progresso se uniram a uma imagem idealizada de brasilidade, refletida, por exemplo, na fundação de Goiânia, localidade onde Yashira se assume artista.

Na contemporaneidade, o Sertão assume nova configuração, deixando de ser apenas símbolo cultural para se transformar em recurso econômico estratégico. Sob a lógica da modernização e da expansão agrícola, passa a ser interpretado como fronteira interna, um território supostamente “vazio” e inexplorado, dotado de potencial político e econômico a ser incorporado ao projeto desenvolvimentista (Sena, 2007, p. 27).

É nesse contexto que Yashira encontra potência discursiva, apropriando-se das lacunas simbólicas e geopolíticas como estratégia de legitimação artística e política. Heidegger (2008, p. 18) resgata conceitos da tradição grega, nos quais a natureza se apresenta como aquilo que desoculta o que se faz presente. Cada espaço carrega



# extremos

34º Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

uma materialidade própria. Yashira mobiliza o Sertão, corporificando sua prática como gesto de desocultamento dos conflitos modernos que tensionam o sensível.

O filósofo nesse pensamento, ainda rompe com a concepção de espaço como vazio neutro, compreendendo-o como constituído por relações, presenças e práticas. A obra de arte não ocupa o espaço, mas o faz acontecer, instaurando tensões entre cheio e vazio, presença e ausência. O ato de espaçar emerge como desvelamento, uma abertura na qual o espaço se torna possibilidade de encontros, sentidos e experiências (Heidegger, 2008, p. 19-20). O artista ativa esse processo, revelando o espaço como experiência sensível e existencial. Sua obra funda e configura o espaço, instaurando presenças e relações que emergem de sua potência poética e política.

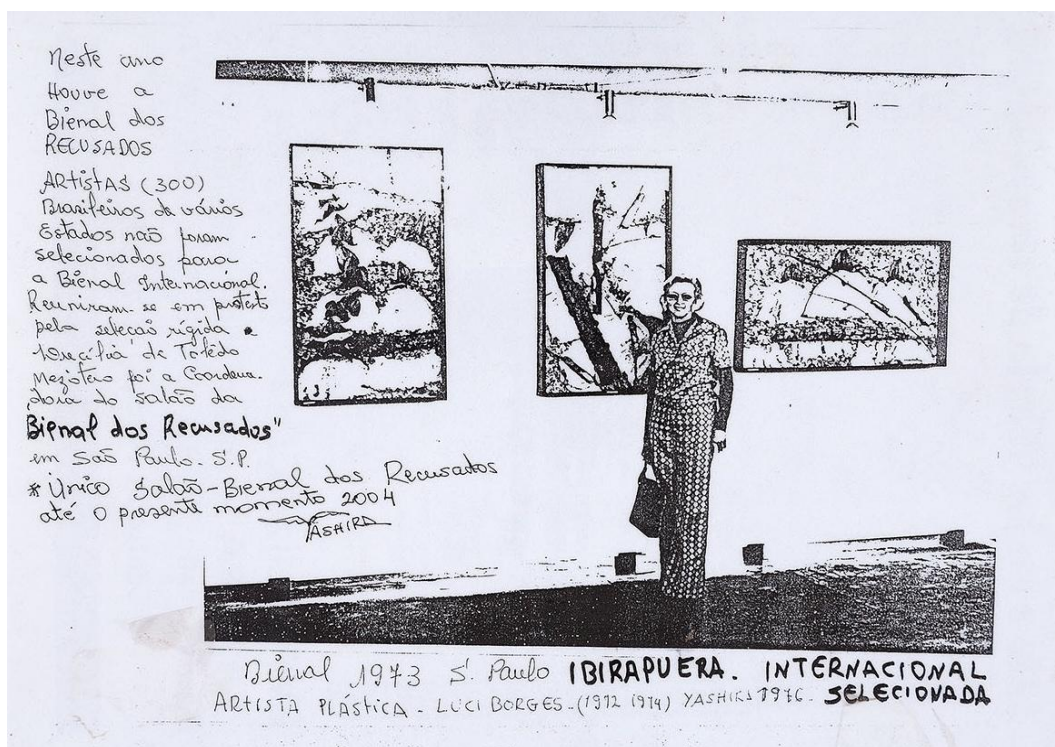
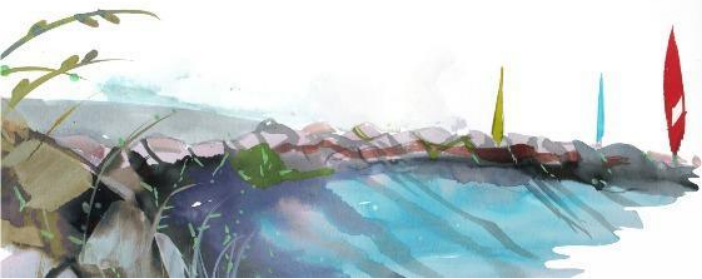


Imagem 4. Relato à mão de Yashira sobre a XII Bienal de São Paulo, 2004. Fonte: Castro; Pina, 2017

Yashira experimentou. Participou da XII Bienal de São Paulo em 1973, expondo três obras<sup>4</sup> (Fundação Bienal de São Paulo, 1973, p. 54), mas manifestou insatisfação quanto à exclusão de artistas fora dos padrões regimentais, mencionando o manifesto “Bienal dos Recusados” (imagem 4) em anotações ao lado de um registro fotográfico.



Enquanto, no contexto sudestino, obras negavam o historicismo da tela na “crise da pintura” (Favaretto, 2015, p. 17), Yashira tensiona os limites do sistema da arte ao construir uma poética centrada na materialidade da natureza e nos resíduos orgânicos. Suas assemblagens da série *Filhos do Bamboo* — I, II e III, evidenciam esse gesto de resistência estética, subvertendo padrões convencionais de materiais historicamente legitimados na XII Bienal de São Paulo.

O Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga hoje salvaguarda a obra *Filhos do Bamboo III* (imagem 5), elucidativa desse partido, ao incorporar líquens, cascas de árvore, folhas de bananeira e nós de bambu, compondo uma narrativa visual ancorada no efêmero, no rústico e no que é relegado ao domínio do não artístico. Ao fazer isso, Yashira não apenas rompe com as hierarquias materiais da tradição acadêmica, como ativa uma poética que reverbera questões sobre pertencimento, território e as relações entre corpo, natureza e memória.



Imagem 5. Filhos do Bamboo III, Assemblagem - Mista, 1973. Fonte: Acervo do Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga

Seu trabalho se inscreve em uma linhagem da arte povera, que desloca códigos tradicionais de valor e critica as lógicas de consumo, permanência e monumentalidade no circuito institucional. No final dos anos 1960, Germano Celant define essa linguagem como produção baseada em materiais simples, orgânicos e



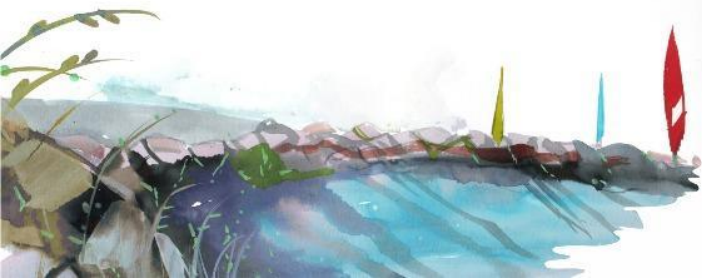
desvalorizados, como madeira, terra, tecido e vegetais, em oposição à lógica mercantil da arte (Amon; Câmara, 2023, p. 16).

Mais que a precariedade material, o movimento enfatizava transformação e experiência: as obras eram processos abertos, sujeitos ao tempo, à deterioração e à interação com o público (Simões, 2022, p. 315). Propunha-se uma vivência sensível e imediata da matéria, sustentada por postura crítica e experimental que confrontava a divisão entre “arte rica” e “arte pobre”, tensionando os limites entre arte e vida cotidiana. Essa abordagem também questionava uma segregação entre artistas, obras, espaços e espectadores, denunciando o modelo institucionalizado de arte como experiência excludente e voltada ao consumo passivo, como já apontava Marcel Duchamp (Simões, 2022, p. 318).

Entre as décadas de 1970 e 1980, período em que Yashira mais produziu e circulou artisticamente (Coelho, 2015, p. 55), a percepção negativa associada ao interior do país, marcada por ideias de atraso e isolamento, atingiu seu ápice. Esse imaginário reforça a noção do espaço como obstáculo a ser superado pela modernidade. A história do Sertão revela-se como construção discursiva forjada por intelectuais, discursos políticos e econômicos, que o transformaram de utopia nacionalista em fronteira de desenvolvimento (Sena, 2010, p. 2).

Os discursos sobre esta “fronteira interna” na história brasileira explicitam uma tensão constante entre visões dicotômicas do Sertão. De um lado, predominam representações negativas, que associam o território à rudeza, barbárie e à necessidade de “desbravamento” (Sena, 2010, p. 3). Por outro, emergem discursos que ressaltam sua fertilidade e potencial econômico, usados para justificar políticas de ocupação e migração interna, sobretudo rumo ao Centro-Oeste, convertido em eixo do projeto desenvolvimentista nacional.

Essa alternância entre imagens de atraso e promessa confere ao termo “Sertão” uma densidade simbólica que extrapola a dimensão geográfica. O Sertão torna-se também uma metáfora da identidade nacional, marcada por ambiguidades e paradoxos.



Apresenta-se como espaço concreto e imaginado, “está em toda parte, mas nunca onde parece estar” (Rosa, 1967, p. 191).

Por isso, constitui território fértil para reflexões sobre múltiplas narrativas e temporalidades que estruturam a cultura brasileira, inclusive nas artes. Enquanto construção simbólica, o Sertão carrega fortes cargas ideológicas. Funciona como espelho invertido do centro idealizado da nação, associado ao Sudeste, para onde se projeta tudo o que é visto como incompatível com o progresso (Sena, 2010, p. 4). Isso, contudo, não o reduz a um “vazio de ideias”. Pelo contrário, é um espaço denso em significados.

No imaginário nacional, o Sertão frequentemente se opõe ao litoral, este associado à modernidade, à abertura ao Ocidente e ao cosmopolitismo. Estabelecido como “outro” interno, ligado ao atraso e à preservação de formas tradicionais de sociabilidade (Sena, 2010, p. 3), essa perspectiva ecoa a lógica colonial, que hierarquiza espaços e populações, atribuindo inferioridade ao que é rural e distante dos ideais modernizadores.

É nesse cenário que se compreende como a trajetória de Yashira no circuito artístico goiano reflete tensões semelhantes. Sua obra, muitas vezes marginalizada como expressão de loucura, evidencia os efeitos de uma lógica excludente que rejeita o que escapa aos padrões estabelecidos. Essa percepção está ligada à adoção de procedimentos próximos à arte povera e à subversão dos cânones estéticos por meio de uma arte objetual, em diálogo com movimentos como o dadaísmo e o construtivismo.

Quem pensava ou taxava Yashira e seu trabalho de simples loucura, viu-se obrigado a modificar sua opinião diante da criatividade, sempre efervescente da artista e da preocupação metafísica ou evangelizadora impressa em suas telas (assemblagens, colagem com vegetais, objetos ou escultura vivas), como gosta de denominar suas peças de indumentárias (Cháter, 1994, p. 13).

Ao incorporar materiais orgânicos, objetos do cotidiano e ações performáticas em sua produção, Yashira desafia os limites do que era — ou não — considerado legítimo no campo da arte regional, como quando se vestia com suas próprias criações e ocupava



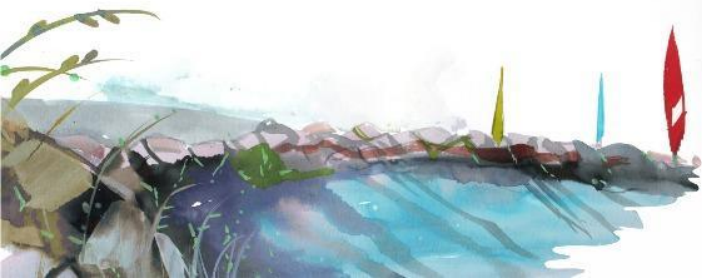
as ruas em manifestações performáticas. Assim, rompe com o estigma da obra isolada e contemplativa, propondo uma arte com vida social ativa, incomum e dessacralizada (imagem 6).



Imagem 6. Yashira, Sem título - Registro de Performance contra o consumo excessivo de carne, 2009. Fonte: Acervo do Museu de Arte de Goiânia

## **O Sertão tensionado e na perspectiva relacional na poética de Yashira**

Sena (2010) define o mito do Sertão em quatro aspectos interligados: paisagem, como deserto árido simbolizando jornada desafiadora; fronteira, espaço alternativo à lógica moderna, com valores utópicos; violência, marcada por dominação política e movimentos messiânicos até os anos 1930; e sociabilidade, fundada em relações comunitárias, distinta do individualismo moderno. Esses movimentos são vistos como



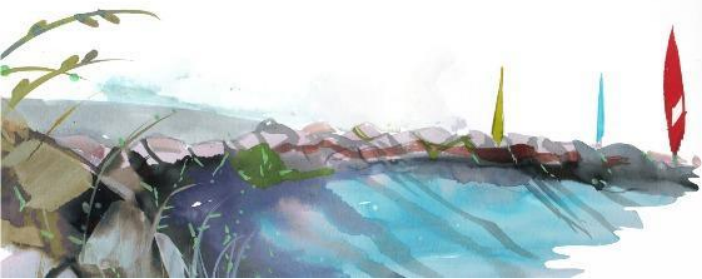
reações a condições adversas, frequentemente rotulados como irracionais ou messiânicos.

Yashira, ao corporificar o espaço com sua linguagem plástica, traz o universo sertanejo para suas obras, assemblagens e performances com indumentárias feitas de descartes do cerrado, e lidera, quase messianicamente, o *Exército de São Francisco*. Sua performance, entre os anos 1980 e 2010, envolve três figuras: a artista, as *Es-kulturas Vivas* e os adeptos.

Ela convoca esse coletivo para compartilhar sua mensagem de paz e defesa da natureza, inspirada por uma visão mística ligada ao espiritismo. Tomam as ruas em manifestações performáticas, gritam, dançam, desafiam políticos e confrontam estruturas de poder que sufocam o sertão. Vestida com sua própria arte, Yashira transforma o corpo em veículo de expressão pública e coletiva.

O mito do Sertão, nesse contexto, é lugar de sociabilidade e fronteira simbólica. Não há violência em sua performance, mas a exposição dos obstáculos à paz, a modernidade sufocante dos centros urbanos. O diálogo político emerge da tensão provocada por sua presença e da interação entre os adeptos. Nesse embate poético, sua arte se costura como resistência.

Bishop (2012, p. 11) explica que a conexão entre artistas, obras, espaços e espectadores caracteriza a arte participativa, impulsionada pela *social turn*, que ganha força nos anos 1990. Esse movimento já se consolidava desde meados do século XX (Bourriaud, 2009, p. 16). A arte participativa desloca o foco do objeto para a criação de situações sociais, priorizando a interação e a experiência compartilhada. O protagonismo passa do artista para os participantes, configurando obras como processos colaborativos (Bishop, 2012, p. 2). Muitos projetos são valorizados não por qualidades formais, mas por promover inclusão e bem-estar coletivo (Bourriaud, 2009, p. 25). Bishop (2012, p. 13) alerta, porém, que o foco no social pode reduzir a complexidade estética e crítica da obra.



A arte participativa questiona limites institucionais da arte e intervém nas dinâmicas sociais, tensionando papéis de artista, público e obra. Assim, a *social turn* se configura como estratégia de engajamento e campo de disputa sobre os sentidos da arte.

Yashira, ao trabalhar com performances, objetos e arte interativa na década de 1980, dialoga com artistas como Hélio Oiticica e Rebecca Horn (Coelho, 2015, p. 56). Ambos deslocaram o corpo para o centro da criação, como suporte e meio de ativação da obra. Assim como Horn desafiava limitações corporais e Oiticica propunha experiências sensoriais, Yashira rompe com a contemplação passiva ao propor que o público vivencie suas criações pela plástica do árido Sertão Caipira.

Nas *Es-kulturas Vivas*, inseridas no grupo messiânico Exército de São Francisco, a obra se realiza quando o público veste os objetos, transformando o corpo em suporte performativo. Nesse gesto, os limites entre sujeito, objeto e espaço se dissolvem, criando uma experiência estética relacional e sensível. Diferente dos pressupostos construtivistas de Oiticica e Lygia Clark entre 1960 e 1970, voltados à experimentação sensorial, Yashira carrega até os anos 2000 um discurso engajado, aliando poética à denúncia social e ambiental. Sua prática tensiona relações sociais e culturais do território sertanejo, mobilizando questões sobre pertencimento, resistência e modos de habitar.

Essa transição da obra como objeto fechado para uma experiência interativa acompanha a transformação da arte moderna à contemporânea. Como observa Coelho (2015, p. 58), quanto mais a obra se distancia do mimetismo, tornando-se operação mental e conceitual, mais exige novos códigos interpretativos para sua compreensão num mundo saturado de informações.

As propostas de Yashira ressoam nas experiências de Oiticica, especialmente nos *Bólides* e *Parangolés* (imagem 7), ao promover o deslocamento do espectador de observador passivo para participante ativo. A adoção de uma arte “pobre”, o uso do corpo como suporte e a estratégia de guerrilha configuram um gesto que, como nas vanguardas brasileiras, não visa obras finalizadas, mas à criação de situações. Uma arte ambiental, voltada à “desmaterialização da visualização da arte”, cuja intenção é



expandir o objeto além dos limites físicos, ampliando a percepção sensorial do espectador e recuperando signos culturais do cotidiano que reforçam a integração entre homem e ambiente (Andrade, 2007, p. 57).



Imagem 7. Hélio Oiticica, Parangolé P4 Capa 1 - 1964. Fonte: Favaretto, 2015.

Observa-se a virada do objeto para a construção de situações, do estático para o movimento, do contemplativo para o processual (Favaretto, 2015, p. 90). Assim como os Bólides encapsulam a cor, as *Es-kulturas Vivas* materializam o Sertão, não apenas como paisagem, mas como discurso, memória e resistência, ativando uma estética profundamente relacional.

Nos Bólides, o princípio operante da composição é a apropriação, a prática construtiva que, surgida com a colagem cubista, com o *ready-made*, o *objet-trouvé*, o *merz*, constitui-se como procedimento fundamental da *assemblage* contemporânea. Diferenciada e estendida, no programa de Oiticica, a apropriação comparece já voltada para a “posse do mundo ambiente” e não como “posse de objetos” (Favaretto, 2015, p. 92).

De maneira análoga, nos *Parangolés*, Oiticica desenvolve uma arte ambiental que se concretiza na relação direta entre espaço, corpo e experiência, rompendo definitivamente com os limites do objeto autônomo. Todas essas experiências



recebem, inclusive, a denominação de *Parangolé* em referência ao *Merz*, de Schwitters (Favaretto, 2015, p. 104). Trata-se de uma poética do instante, do gesto e da ativação, onde a transitoriedade, a mobilidade e a precariedade da matéria tornam-se centrais (Favaretto, 2015, p. 92; p. 105).

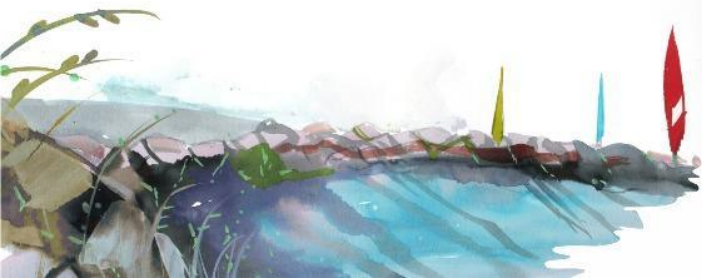
É nesse mesmo campo de forças que se inscreve a performance do Exército *de São Francisco* (imagem 8), de Yashira, que tensiona as fronteiras entre corpo, espaço e obra, ativando o território sertanejo por meio de práticas que se constroem na efemeridade, no deslocamento e na potência do coletivo. Ambas as proposições deslocam a centralidade do objeto, priorizando a experiência, o acontecimento e a participação como elementos fundamentais de uma poética que se afirma no entre corpos, espaços, discursos e territórios.



Imagem 8. Yashira, liderando o Exército de São Francisco, s/d. Acervo Museu de Arte de Goiânia

## Tecituras

Diante desse percurso, observa-se que a obra de Yashira mobiliza o Sertão não apenas como paisagem geográfica, mas como campo simbólico, político e poético,



capaz de tensionar as fronteiras entre centro e periferia, tradição e contemporaneidade, arte e vida. Sua prática artística se afasta das lógicas convencionais da contemplação estética, operando no campo da experiência sensível, da interação e da construção coletiva, alinhando-se às proposições da arte relacional. O objeto artístico deixa de ser um fim em si para se transformar em dispositivo de encontros, produção de sentidos e resistência.

Nas múltiplas leituras sobre o Sertão, persiste uma compreensão reducionista que o associa à ausência de linguagem política, à resistência irracional à modernidade e à prisão a tradições historicistas. Tal percepção ignora que são justamente os sistemas simbólicos que organizam as práticas sociais e conferem sentido às ações. Ao privilegiar explicações materiais ou econômicas, essa leitura negligencia a centralidade da dimensão simbólica nas sociabilidades sertanejas. O Sertão passa a ser representado como resquício de passado que a modernidade busca apagar, um vestígio incômodo que ameaça a narrativa do progresso e, por isso, deve ser vencido, literal ou simbolicamente.

É nesse ponto de inflexão que se inscreve a poética de Yashira. Sua produção atua como contranarrativa aos discursos hegemônicos da arte brasileira, desafiando tanto os cânones acadêmicos quanto os processos de apagamento cultural operados pelos próprios agentes da modernização regional. Ao incorporar materiais precários, resíduos e elementos do Cerrado, suas assemblages, performances e objetos vestíveis deslocam as hierarquias materiais da tradição artística e corporificam os modos de existência, resistência e memória dos sujeitos sertanejos.

A obra de Yashira não se limita a denunciar os processos de exclusão e homogeneização cultural impostos pela modernização. Ela se estabelece como prática estética que afirma o Sertão enquanto potência, não como passado a ser superado, mas como território simbólico de invenção, sociabilidade e crítica. Nesse cruzamento entre materialidade, espaço e experiência, sua poética se realiza como gesto de insurgência, ressignificando o lugar da arte e dos sujeitos sertanejos no debate contemporâneo sobre arte, cultura, identidade e pertencimento.



## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

AMON, D. Barcellos; CÂMARA, M. Uma Arte Terceiro-Mundista? A invenção de Germano Celant da Arte Povera. **Ícone: Revista Brasileira de História da Arte**, [S. l.], v. 7, n. 8, p. 12–50, 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/icone/article/view/130869>. Acesso em: 03 jun. 2024.

ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de. **Uma poética ambiental: Cildo Meireles (1963 - 1970)**. 2007. 156p. Tese Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Artes. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-23072009-160437/publico/2098282.pdf>>. Acesso em: 09 jun. 2025.

BISHOP, Claire. **Artificial Hells: Participatory Art and The Politics of Spectatorship**. Londres: Verso, 2012.

BORELA, Marcela Aguiar. **Experiência moderna nas artes plásticas em Goiás: fronteira, identidade, história (1942-1962)**. 2010. 146 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/0f09fbd1-4630-4b9f-b02e-ab3aa2d1ffd8>>. Acesso em: 02 abr. 2025.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CASTRO, Enauro de; PINA, Yara. Entrevista com Yashira. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. Disponível em: <[https://performatus.com.br/wp-content/uploads/2017/01/Yashira\\_ed17\\_eRevistaPerformatus.pdf](https://performatus.com.br/wp-content/uploads/2017/01/Yashira_ed17_eRevistaPerformatus.pdf)>. Acesso em: 13 mar. 2025.

CHÁTER, Widdad. Vivendo na arte de Yashira. **Notícias de Goiás**, Goiânia, 1994. Caderno B, p. 12-13.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. 48. ed. Rio de Janeiro: Global Editora, 2003.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XII Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal, 1973. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/namee1bdf4>>. Acesso em: 19 ago. 2023.

HEIDEGGER, Martin. Observações sobre Arte-Escultura-Espaço. **Artefilosofia**, Ouro Preto, v. 3, nº. 5, p. 15-22, julho, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/713/669>>. Acesso em: 15 mar. 2025.

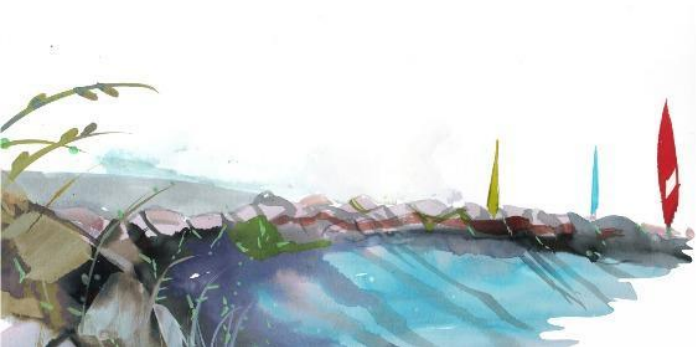
FILHO, Braz Wilson Pompeu de Pina. **Memória musical de Goiânia**. Goiânia: Kelps, 2002.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1967.

SENA, Custódia Selma. A categoria Sertão: Um exercício de imaginação antropológica. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 1, n. 1, 2007. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/1776>. Acesso em: 10 mar. 2025.

SENA, Custódia Selma. Uma narrativa mítica do Sertão. **Avá Revista de Antropologia**, Misiones - Argentina, n. 17, 2010. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/1690/169020996005.pdf>>. Acesso em: 02 abr. 2025.

SIMÕES, Gabrieli. Arte Povera como arte de guerrilha. In: ZACARIAS, Gabriel Ferreira [et. al], (orgs.). **Histórias da Arte em construção**. Campinas: Unicamp/IFCH, 2022. p. 312-321.



# extremos

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

Disponível em:

<<https://econtents.bc.unicamp.br/omp/index.php/ebooks/catalog/view/156/189/667>>. Acesso em: 05 mai. 2025.

## Notas

<sup>3</sup> Yashira, pseudônimo de Raimunda Luci de Souza (Caldas Novas, 1935), é uma artista goiana formada pelo Instituto de Artes da UFG, conhecida por suas assemblagens, performances e objetos artísticos, com forte engajamento espiritual e ambiental. Sua obra transita por diversas linguagens e referências místicas, incluindo cristianismo, espiritismo e doutrina franciscana. Participou de salões e exposições nacionais e internacionais, como a Bienal de São Paulo, e integra acervos museológicos importantes em Goiás. Vive entre Palmelo/GO e Goiânia/GO, onde criou espaços como o Museu Yashira e os ateliês Solares São Francisco I e II. Atualmente, encontra-se reclusa, acometida pelo Alzheimer.

<sup>4</sup> Devido ao uso de materiais orgânicos e suscetíveis à decomposição, como ossos, caroços e cascas de árvore, grande parte das obras de Yashira foram registradas apenas por meio de imagens xerocadas pela própria artista. Muitas dessas imagens contam com anotações manuscritas, feitas como estratégia de preservação da memória frente ao avanço do Alzheimer, e constituem hoje a principal documentação disponível de parte significativa de sua produção. Seu acervo mais recente permanece sob guarda da família, que, por motivos pessoais, restringe o acesso. Em razão disso, algumas imagens apresentadas neste artigo possuem baixa qualidade ou informações ausentes de registro, refletindo os limites das fontes disponíveis fora dos acervos musealizados.