

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes - Campus São Paulo

CAUÊ VINICIUS DOS SANTOS MONTEIRO

A POLÍTICA DA MATÉRIA:

Reflexões teórico-críticas sobre a poética de Sonia Gomes

São Paulo

2025

CAUÊ VINICIUS DOS SANTOS MONTEIRO

**A POLÍTICA DA MATÉRIA:
Reflexões teórico-críticas sobre a poética de Sonia Gomes**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São Paulo.

Orientadora: Prof. Dr Renata Pedrosa Romeiro

São Paulo
2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

M775p Monteiro, Cauê Vinicius dos Santos, 1998-

A política da matéria : reflexões teórico-críticas sobre a poética de Sonia Gomes / Cauê Vinicius dos Santos Monteiro. – São Paulo, 2025.
51 f. : il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Renata Pedrosa Romeiro.
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) –
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Gomes, Sonia, 1948- - Crítica e interpretação. 2. Arte moderna - Séc. XX. 3. Arte moderna - Séc. XXI. 4. Arte brasileira. I. Pedrosa, Renata, 1967-. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 709.81

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

CAUÊ VINICIUS DOS SANTOS MONTEIRO

A POLÍTICA DA MATÉRIA:
Reflexões teórico-críticas sobre a poética de Sonia Gomes

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como parte dos requisitos
para obtenção do título de Bacharel em
Artes Visuais pela Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”,
Campus de São Paulo.

Data da defesa: 05/12/2025

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Renata Pedrosa Romeiro
UNESP - Instituto de Artes - Câmpus de São Paulo

Prof. Me. Caio Netto dos Santos
UNESP - Instituto de Artes - Câmpus de São Paulo

RESUMO

Este trabalho propõe uma reflexão teórico-crítica sobre a poética da artista brasileira Sonia Gomes, articulando discussões em torno da materialidade, da memória e da desestabilização de categorias formais e conceituais na arte contemporânea. A pesquisa adota uma metodologia da hesitação, inspirada em Gonçalo M. Tavares (2021), que privilegia o movimento, o desvio e a abertura como modos de pensar. A partir de autores como Denise Ferreira da Silva (2019), Alfred Sohn-Rethel (2024) e Diane Lima (2025), a investigação analisa como a poética de Gomes tensiona fronteiras entre arte e artesanato, manual e intelectual, forma e gesto, afirmando uma ética da diferença e uma estética do entrelaçamento. A pesquisa propõe compreender a obra de Sonia Gomes como um campo de resistência poética que convoca o corpo, a memória e a matéria a reinventarem modos de percepção e existência.

Palavras-chave: Sonia Gomes; arte contemporânea; materialidade; memória; decolonialidade.

ABSTRACT

This paper presents a theoretical and critical reflection on the poetics of Brazilian artist Sonia Gomes, articulating discussions around materiality, memory, and the destabilization of formal and conceptual categories in contemporary art. The research adopts a methodology of hesitation, inspired by Gonçalo M. Tavares (2021), privileging movement, deviation, and openness as ways of thinking. Drawing on authors such as Denise Ferreira da Silva (2019), Alfred Sohn-Rethel (2024), and Diane Lima (2025), the study analyzes how Gomes' poetics challenge boundaries between art and craft, manual and intellectual work, form and gesture, affirming an ethics of difference and an aesthetics of interlacing. The research understands Gomes' work as a field of poetic resistance that calls upon body, memory, and matter to reinvent modes of perception and existence.

Keywords: Sonia Gomes; contemporary art; materiality; memory; decoloniality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Vista de obras de Sonia Gomes na 35º Bienal de São Paulo	9
Figura 2 — Obra sem título, da série Raízes, 2021	11
Figura 3 — Foto de Sonia Gomes	12
Figura 4 — Obras de Sonia Gomes	14
Figura 5 — Obra Nº 4, da série Torções Circulares, 2016, de Sonia Gomes	15
Figura 6 — Obra Timbre, da série Raízes, 2018, de Sonia Gomes	17
Figura 7 — Obra Oratório, 2012, de Sonia Gomes	19
Figura 8 - Detalhe de obra de Sonia Gomes	21
Figura 9 - Obra Sem título, da série Torções, 2021, de Sonia Gomes	24
Figura 10 - Vista da exposição, Risco do Tempo, 2012, Mendes Wood DM, São Paulo, Brasil.	27
Figura 11 - Obra Correnteza, da série Raízes, 2018, de Sonia Gomes.	29
Figura 12 - Vista da exposição, Torcer, amarrar e pender, 2025, de Sonia Gomes	31
Figura 13 - Obra Sem Título, da série Trouxa, 2024, de Sonia Gomes	32
Figura 14 - Vista da exposição, Barroco, mesmo, 2025, de Sonia Gomes	35
Figura 15 - Vista da exposição, Barroco, mesmo, 2025, de Sonia Gomes	38
Figura 16 - Vista da exposição, Barroco, mesmo, 2025, de Sonia Gomes	39
Figura 17 - Obra Sem Título, da série Patuá, 2004, de Sonia Gomes	43
Figura 18 - Detalhe da obra Sem Título, da série Patuá, 2004, de Sonia Gomes	44
Figura 19 - Obra Sem Título, da série Patuá, 2004, de Sonia Gomes	45
Figura 20 - Detalhe da obra O Olho Que Tudo Vê, 2019, de Sonia Gomes	47
Figura 21 - Foto da artista Sonia Gomes	48

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 TRABALHO INTELECTUAL X TRABALHO MANUAL	18
3 DESCATEGORIZAÇÃO FORMAL: PINTURA ESCULTURA DESENHO	23
4 DESCATEGORIZAÇÃO CONCEITUAL	29
5 TENSIONAMENTOS	34
6 REGIMES DE ATENÇÃO: ENTRE A ESTÉTICA E A ANESTESIA	42
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS	50

1 INTRODUÇÃO

Não fui fisgado por um sentimento inédito: já havia entrado em contato com obras de Sonia Gomes anteriormente. No entanto, foi na 35ª Bienal de São Paulo que algo se reconfigurou. A disposição das obras instaurou em mim uma relação de deslocamento com o trabalho da artista. Quero dizer que, em outras ocasiões, tive contato com sua produção porém em exposições organizadas sob o recorte de “artistas negros”, e que muitas vezes são marcadas por expografias saturadas, em que obras são dispostas excessivamente próximas, como se buscassem dar conta de toda uma raça em um único gesto curatorial. Nesses contextos, a densidade da montagem frequentemente enfraquecia a singularidade das obras. Já na Bienal, ao caminhar entre as peças, contorná-las e flunar em seus limites, fui envolvido por uma sensualidade enigmática. Um lócus coerente, quase hipnótico, desenhava-se diante da indeterminação dos seus trabalhos e foi nesse estado de suspensão que esta pesquisa teve início.

Figura 1 — Vista de obras de Sonia Gomes na 35ª Bienal de São Paulo



Fonte: Gomes, 2023b.

Na Figura 1, registrada na Bienal, os trabalhos de Sonia Gomes se apresentam em múltiplos suportes, fixados à parede, suspensos do teto ou dispostos diretamente sobre o chão. Cada obra é composta por tramas de tecidos entrelaçados, cordas, fios, rendas e materiais reaproveitados, conformando formas sinuosas e volumosas que ativam um dinamismo de cor, textura e movimento. Trata-se de uma ocupação espacial que se aproxima de uma grande instalação, na qual as obras não funcionam como peças isoladas, mas em profundo diálogo entre si, como se compartilhassem uma mesma respiração ou pulsação. As formas evocam corpos em mutação: casulos, exoesqueletos, vestígios de seres em processo de metamorfose. Algumas estruturas, como a que se vê no centro da imagem, suspensa a poucos centímetros do chão, são predominantemente compostas por tecidos brancos, mas sem abrir mão de pontos de cor que vibram no

espaço. A necessidade de circundar esse corpo para percebê-lo integralmente convoca o espectador a um movimento quase coreográfico, uma dança relacional com a obra. À esquerda, obras de parede feitas com tecidos, cordas e pequenos objetos se projetam para fora do plano bidimensional, formando ondas e saliências que atravessam o espaço com energia e intensidade cromática. Já à direita, trabalhos apoiados no chão prolongam essa poética da fluidez e do mole, explorando a gravidade e o peso da matéria têxtil como elementos expressivos, quase performáticos. O uso amplo de técnicas de costura, amarração, dobra e entrelaçamento revela um vocabulário formal e sensível de opulência e diferença. As obras tensionam fronteiras entre escultura, instalação e objeto artesanal, ao mesmo tempo em que instigam uma experiência sensorial em que o olhar e o corpo são igualmente implicados. Se há um clima de festa que evoca uma sensação de celebração pelas composições com cores intensas, dinâmicas e vibrantes, formalizando uma harmonia própria da celebração, há também uma afirmação radical da diferença, como se cada fragmento de tecido carregasse memórias e histórias que, ao se encontrarem, celebram o acréscimo, o que escapa, transgride, insiste em não se encaixar. Esse conjunto que se torna instalativo propõe uma abstração que não se dissocia da corporeidade e da matéria, mas antes a intensifica, uma matéria que pulsa, que vibra, que carrega vestígios do corpo e do gesto. Gomes celebra a matéria, o gesto e a diferença, oferecendo ao espectador uma trama envolvente, onde o entendimento nunca se conclui, mas se prolonga em fricções e desvios, como uma dança entre o ver e o sentir.

É a partir da elaboração dessas tramas que retiro a complexidade necessária para iniciar as investigações que apresento a seguir. De fato, é na afasia, nessa impossibilidade inicial de dizer, que começa o percurso de construção de um discurso. Como quem faz das palavras uma boia para se erguer e respirar.

Por implicação, uma que conduz a outra, num processo de adição e contaminação, mergulho cada vez mais na tentativa de delimitar sua poética. Não se trata aqui de oferecer uma avaliação estética ou discursiva, mas de assumir as consequências abertas do interstício, do dissenso enquanto força emergente. Algo que ainda não se cristalizou em narrativa, mas que já exige uma gramática própria, uma gramática para o fenômeno da não interdição.

Este projeto, então, dedica-se à criação de um corpus, simbólico e conceitual, que tenta reagir a esse enigma. Um estudo, em seu sentido mais

primordial, sobre onde a poética de Sonia Gomes tangencia o (meu) ser em estado de lançamento. Aqui, ser em estado de lançamento refere-se a condição existencial em que o sujeito se descobre já lançado no mundo compelido a agir, a significar, a projetar sentido. A dificuldade de compreensão, a ambiguidade, nomeada aqui como enigma, não se configuram como segredo. Afinal, está tudo ali. Gomes celebra a matéria e o gesto. O ponto de partida está justamente na dificuldade de enunciação da afecção provocada pelo contato com suas obras. E é dessa impossibilidade de encerramento que nasce a pesquisa que se segue.

Figura 2 — Obra sem título, da série Raízes, 2021



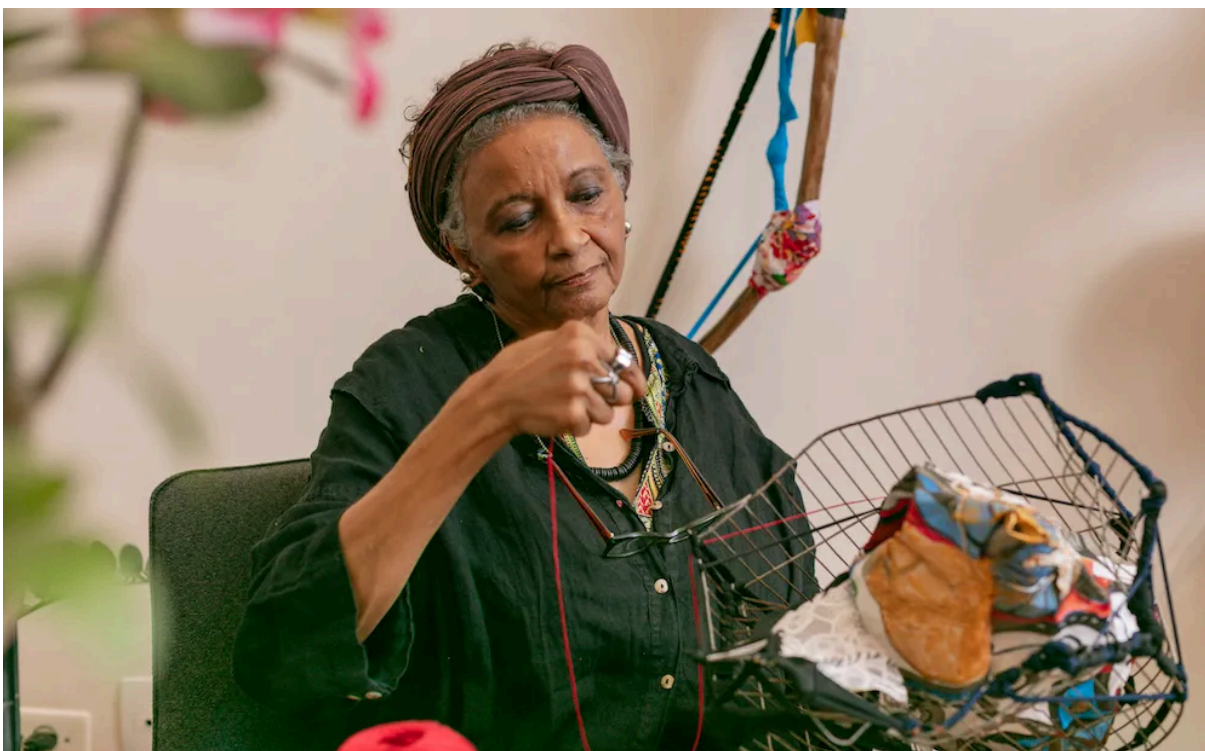
Fonte: Gomes, 2022.

O convite à investigação, lançado pelos próprios trabalhos de Gomes, teve início com as leituras do catálogo da exposição *Coreografias do Impossível*. O texto introdutório, referente a artista, começa com a frase: “Os materiais pedem à artista que lhes dê outra vida.” Em seguida, descreve os procedimentos utilizados pela artista, os deslocamentos exigidos dos espectadores, e o conteúdo não figurativo de suas obras, bem como o arcabouço simbólico que emerge de sua poética. São

essas pistas que fornecem um primeiro mapa, fragmentado e esvoaçante, para a jornada que se abre.

A partir daí, adotei uma metodologia pautada na hesitação. Em diálogo com Gonçalo M. Tavares (2013, p. 26), a hesitação se apresenta como método: “avançar, não em linha reta, mas numa espécie de linha exaltada, que se entusiasma, que vai atrás de uma certa intensidade sentida [...]”. Um avanço pressentido, constantemente posto em questão. Assim, quem hesita não o faz por incerteza, mas por abertura: não quer já saber o destino, pois é no não-saber que se encontra o espaço da descoberta. É nesse movimento que esta investigação caminha, por entre dúvidas, recuos e lampejos de sentido. Em outro momento da obra *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Tavares (2013, p. 28) afirma: “Errar, circular, hesitar em redor do que não tem solução: um método.” Seguindo essa trilha, nos propomos a circundar a poética de Sonia Gomes, colocando em evidência seus procedimentos e tensionando-os com questões emergentes dessa criação de vocabulário.

Figura 3 — Foto de Sonia Gomes



Fonte: Gomes, 2020b.

A obra de Gomes se destaca por sua capacidade de transcender categorias tradicionais, criando um espaço onde matéria e estética se entrelaçam, desafiando percepções convencionais. Essa característica dialoga com a Poética Negra Feminista, conceito elaborado por Denise Ferreira da Silva (2019), que propõe uma abordagem não-linear, afetiva e radical na compreensão de produções artísticas de mulheres negras. A poética de Gomes ressoa com essa perspectiva, ao reivindicar a opacidade, a complexidade e a recusa das normas estabelecidas pela colonialidade do saber e do ver. A Poética Negra Feminista nos convida a repensar as estruturas de poder que moldam nossa percepção da arte e da cultura. A obra de Gomes pode ser compreendida como uma manifestação desse pensamento, em que cada peça não apenas expressa uma estética singular, mas também um movimento de desafio às convenções artísticas. Há, em sua poética, um apelo para que vejamos além do visível e reconheçamos a densidade de experiências que permeiam cada criação.

Gomes utiliza materiais cotidianos, muitas vezes considerados marginalizados ou descartáveis, para construir suas obras. Seus trabalhos são criados majoritariamente a partir de doações, de tecidos, rendas, objetos carregados de histórias. Essa escolha não é meramente estética: ao operar com esses elementos, a artista desafia hierarquias de valor na arte e propõe uma reavaliação das estruturas sociais que definem o que é significativo. Em uma entrevista, Gomes afirmou que não gosta de ver seu trabalho associado à ideia de reciclagem, pois o que mobiliza sua criação são as memórias. Essa entrevista, como outras conversas e encontros ao longo do processo, compõe o método hesitante adotado aqui: um caminho que se constroi no e pelo diálogo.

Os procedimentos utilizados pela artista, como a costura, bordado, trançado, corte, colagem, amarração, evidenciam uma multiplicidade de técnicas que refletem sua experiência e suas influências culturais. A costura, em especial, torna-se um gesto estruturante: ela une tecidos, entrelaça camadas, fabrica texturas e volumes, muitas vezes sustentados por esqueletos metálicos, como vergalhões e arames. Esses elementos funcionam como extensões do corpo da artista e como “moldes de seus gestos”, conforme Gomes disse a mim em nossa conversa.

Figura 4 — Obras de Sonia Gomes



Fonte: Gomes, 2025b.

Aqui podemos ver nos detalhes, a potência expressiva e poética da prática escultórica de Gomes, construída a partir do entrelaçamento de tecidos, cordas, arames e materiais reaproveitados, como botões variados. As formas compartilham um vocabulário visual e sensível ancorado na costura, na dobra, no nó e na torção. Podemos ver uma estrutura envolta em tecidos acolchoados, cetins e rendas revelando uma composição volumosa e protuberante, onde diferentes superfícies têxteis se comprimem e se sustentam mutuamente. Os volumes parecem pulsar sob a contenção das amarrações, como se a matéria estivesse em processo de expansão ou incubação. A escolha dos materiais com padronagens heterogêneas insinua a presença de um corpo que se reorganiza tensionando a relação entre o suave e o contido, o gesto que se lança e o repouso que resiste. As obras foram construídas com fios, rendas, tecidos estampados e estruturas metálicas flexionadas. A composição sugere uma rede afetiva, frágil e resistente ao mesmo tempo, onde cada fragmento têxtil é sustentado por tramas que evocam tanto uma arquitetura de abrigo quanto uma armadilha poética. As cores, dispostas de modo

vibrante e descontínuo, criam pequenos pontos de tensão visual que movimentam o olhar pelo interior da obra. Há uma subversão à monumentalidade tradicional da escultura ao dar centralidade à leveza, ao mole e à gravidade como matéria expressiva. A obra convida o espectador a percorrê-la com o olhar de cima a baixo, em um gesto de escuta visual que exige presença e atenção. Sonia Gomes celebra a diferença e a multiplicidade: não como oposição, mas como acúmulo e complexidade. Seus trabalhos operam uma espécie de arqueologia afetiva dos materiais, onde cada tecido carrega vestígios de outras vidas, memórias e usos, reintegrados à arte como afirmação de existência. São corpos têxteis que não se explicam, mas se oferecem à experiência, em uma relação sensível entre o íntimo e o político, o precário e o exuberante, o contido e o transbordante.

Figura 5 — Obra Nº 4, da série Torções Circulares, 2016, de Sonia Gomes



Fonte: Gomes, 2022.

Essas escolhas materiais e técnicas abrem campo para implicações teóricas que serão investigadas nos capítulos seguintes. Iniciaremos com uma análise da obra de Alfred Sohn-Rethel, *Trabalho Manual e Intelectual*, para refletir como os processos de Sonia tensionam as lógicas de poder a partir de uma perspectiva materialista histórica. Por fim, discutirei como sua poética é frequentemente cerceada por discursos identitários que, ao invés de ampliar, reduzem sua complexidade. Irei investigar como tais categorizações se impõem e o que nelas é extrapolado pela singularidade do trabalho de Gomes.

Lançaremos, assim, essas linhas hesitantes em torno dos tensionamentos que emergem da obra da artista, em diálogo com os referenciais teóricos aqui apresentados: Denise Ferreira da Silva, Gonçalo M. Tavares, Diane Lima, Tim Ingold, Castiel Vitorino Brasileiro, entre outros. A estes somam-se outras vozes que, como Sonia Gomes, insistem em criar e resistir desde os limites do nomeável.

Figura 6 — Obra Timbre, da série Raízes, 2018, de Sonia Gomes



Fonte: Gomes, 2025c.

2 TRABALHO INTELECTUAL X TRABALHO MANUAL

Como observou Walter Benjamin (1997), o capitalismo não apenas mercantiliza os bens, mas também os envolve em uma aparência fetichizada, o que ele chamou de fantasmagoria. Trata-se da transfiguração das mercadorias em imagens sedutoras, descoladas de sua gênese material e social, como se tivessem surgido do nada, conforme abordado acima. Essa operação não é apenas estética, mas política e epistemológica: a fantasmagoria encanta o olhar e neutraliza o pensamento crítico ao ocultar as condições concretas de produção, o trabalho humano implicado e as relações sociais que estruturam o objeto. Benjamin via nas vitrines das grandes cidades e na lógica do consumo moderno um cenário encantado, “magicizado”, que reorganiza a experiência segundo os valores da mercadoria e da abstração.

É justamente essa fantasmagoria que Sonia Gomes tensiona em sua prática artística. Ao trabalhar com materiais têxteis usados, tecidos herdados ou doados, todos com histórias específicas de uso, afeto e circulação, sua obra reativa essas materialidades em vez de apagá-las. Cada dobra, costura e remendo carrega uma memória viva que resiste à lógica da equivalência abstrata e ao apagamento fetichista. Exemplo significativo é a obra construída a partir de uma gaiola que lhe foi dada por um amigo, que não sabia o que fazer com o objeto. Em nossa conversa, ela relatou que, ao receber a gaiola, não buscou transformá-la em algo irreconhecível, mas acolheu sua materialidade e sua história como parte constitutiva do trabalho. Ao dar nova vida àquilo que estava descartado, Gomes rompe com a lógica linear da obsolescência e da utilidade, resgatando a potência expressiva do que já foi usado, vivido, rejeitado. Não se tratando de reciclar um material ou de trabalhar com restos, mas sim de reatualizar a matéria, celebrando-a.

Figura 7 — Obra Oratório, 2012, de Sonia Gomes



Fonte: Gomes, 2020a.

Esse gesto é mais do que simbólico, desestabiliza a lógica da abstração descrita por Alfred Sohn-Rethel, para quem o pensamento conceitual moderno emerge de uma abstração real fundada na troca mercantil. Diferente da abstração mental, a abstração real é social e material: ela se dá nas práticas concretas de troca e molda a forma como pensamos. Citando Marx (Sohn-Rethel, 2024, p.25): “o ser social dos homens determina sua consciência”. Em uma sociedade organizada pela mercadoria, a racionalidade do sujeito é moldada pela lógica do valor e da equivalência, como se a linguagem das coisas orientasse todas as ações humanas: “sem tal linguagem, os homens estariam perdidos em sua própria sociedade mercantil como num bosque encantado”. (Sohn-Rethel, 2024, p.70)

Ou seja, o sujeito moderno não antecede a mercadoria, ele é seu reflexo. Para Sohn-Rethel (2024) essa estrutura subjetiva já se esboça na Antiguidade, com o surgimento do dinheiro como mediador da troca. A equivalência entre mercadorias, baseada num valor abstrato comum, constitui uma forma social autorregulada, que conecta indivíduos e atividades por meio de uma rede de trocas. Essa lógica exige uma homogeneização generalizada, onde tudo, pessoas, objetos e saberes, deve ser mensurável, trocável, classificável.

Essa lógica da abstração real, descrita por Alfred Sohn-Rethel (2024), não apenas estrutura a forma como pensamos e nos relacionamos socialmente, mas também está na base da histórica separação entre trabalho manual e trabalho intelectual, característica central da modernidade ocidental. Ao tornar o valor das mercadorias independente de sua materialidade e do trabalho concreto que as produz, o capitalismo promove uma cisão entre o saber e o fazer: o conhecimento passa a ser concebido como algo abstrato, separado da experiência sensível e da prática. Assim, a atividade manual é rebaixada a uma função repetitiva e destituída de reflexão, enquanto o trabalho intelectual é elevado à condição de esfera superior, racional e criadora de sentido.

Essa divisão não apenas hierarquiza os modos de trabalho, mas também molda subjetividades, naturalizando a alienação entre corpo e pensamento. O sujeito moderno, constituído na lógica da equivalência mercantil, aprende a valorizar o abstrato, o mensurável, o categorizável e, com isso, a desvalorizar os saberes situados, corporais, gestuais. A separação entre cabeça e mão torna-se um dispositivo funcional ao capital: permite maior controle da produção, fragmenta os

processos e reforça desigualdades epistemológicas e sociais. O trabalho manual é rebaixado a uma função alienada, mecânica, sem expressão subjetiva, enquanto o saber é centrado em um polo da racionalidade abstrata.

Parece ser contra a cisão moderna entre trabalho manual e intelectual que Sonia Gomes orienta sua prática. Seus procedimentos artísticos desmontam a hierarquia historicamente imposta entre cabeça e mão, entre o pensar e o fazer. Ao revelar a potência ética, poética e política dos gestos manuais, como costurar, trançar, dobrar, amarrar, Gomes reivindica uma forma de conhecimento que é simultaneamente corporal e reflexiva, situada na fricção entre a memória e a matéria. Em suas obras, o pensamento não antecede o gesto nem o subordina: ele é tecido no próprio fazer, emergindo do contato sensível com os materiais, da escuta de suas histórias e da negociação com suas resistências.

Figura 8 - Detalhe de obra de Sonia Gomes



Fonte: Gomes, [20-].

Essa inteligência incorporada, que se constrói no fazer e com os corpos, desestabiliza não apenas a lógica abstrata e homogeneizante da mercadoria, mas também a divisão moderna do saber. Em nossa conversa, Gomes comentou como

frequentemente seu trabalho é associado a uma suposta espiritualidade ou religiosidade de cunho mediúnico, como se as ideias lhe viessem de um lugar misterioso e inefável. Ela rejeita essa leitura. A criação, segundo ela, é fruto de muita pesquisa, investigação e experimentação. Seu fazer é meticuloso, estudado, ancorado em uma escuta profunda da matéria e de seus contextos.

Essa postura ressoa com o que a curadora e pensadora Diane Lima (2025) identifica como um dos núcleos da poética abstrata de artistas negros contemporâneos. Para Lima, ao operar na abstração, ou seja, ao recusar a figuratividade direta, os artistas negros acionam um campo expandido de referências, apoiado na materialidade, na ancestralidade, nos territórios e nos repertórios teóricos e estéticos das diásporas. Sonia Gomes, nesse sentido, tensiona as fronteiras entre arte, artesanato e pensamento, criando **enigmas** visuais que desafiam as expectativas da arte ocidental moderna. Sua obra afirma uma outra epistemologia: encarnada, coletiva e insurgente, em que a costura é também crítica, e o fazer é também pensamento.

3 DESCATEGORIZAÇÃO FORMAL: PINTURA ESCULTURA DESENHO

Em nossas conversas, Gomes afirmou que seus trabalhos são “esculturas e desenhos e pinturas”. Essa afirmação carrega uma ruptura com os sistemas classificatórios tradicionais da arte. Ao condensar essas categorias em uma mesma frase, Gomes aponta não apenas para a multiplicidade formal de sua obra, mas para uma recusa ativa em se submeter a compartimentações herdadas da modernidade eurocentrada. Seu trabalho se inscreve, assim, como uma poética da fuga, uma prática artística que convoca matéria, gesto e memória a desconfiar das formas instituídas e abrir caminho para o indeterminado, uma desobediência formal que reconfigura o sensível.

Figura 9 - Obra Sem título, da série *Torções*, 2021, de Sonia Gomes



Fonte: Gomes, 2022.

Na obra *Sem título*, da série *Torções* (2020), essa recusa se corporifica. A obra, instalada na parede, se estrutura a partir de uma montagem intrincada de tecidos de diferentes cores, origens e texturas, cobrindo uma estrutura retorcida, com tecidos costurados e associados em camadas que avançam para fora do plano bidimensional. A tridimensionalidade aparece de maneira orgânica, fluida, como se brotasse da superfície branca da parede em direção ao espaço, desafiando o olhar com volumes que pulsam entre o objeto e a imagem na retina. Não há partes separáveis ou hierarquias formais: há um corpo composto de relações, tensões e conexões apresentadas por fios tracionados. Cada dobra carrega a tensão do gesto e cada costura contém o tempo acumulado do labor do trabalho manual que aqui se reinventa como linguagem.

Essa dimensão relacional e indisciplinada da obra de Gomes encontra ressonâncias em textos como *Objetos específicos* de Donald Judd (1965), e *Teoria do Não-Objeto* de Ferreira Gullar (1998). Ambos os autores, em seus respectivos contextos, propõem uma crítica às formas tradicionais da arte moderna, buscando uma nova linguagem que ultrapasse os limites da representação. Judd recusa tanto a pintura quanto a escultura, reivindicando uma terceira via: os “objetos específicos”, construções formais que existem literalmente no espaço, sem narratividade, com clareza estrutural e uso de materiais industriais. Já Gullar, dentro do contexto do Neoconcretismo brasileiro, propõe o “não-objeto”: uma presença que só se realiza na experiência do espectador, ativando corpo, gesto e percepção, em oposição ao racionalismo do concretismo.

No entanto, se há aproximações conceituais, a obra de Sonia Gomes radicaliza questões que em Judd e Gullar ainda se apresentam dentro de certa normatividade do discurso artístico. Judd (1965), mesmo ao propor uma nova forma, permanece focado numa lógica formalista que privilegia a clareza, a ordem e a literalidade material. Ele opera com a impessoalidade dos materiais industriais e com a clareza estrutural. Enquanto Gullar abre espaço para a experiência sensível e para o corpo, há ainda um nível de determinação que Sonia Gomes radicaliza. Gullar começa seu texto assim:

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência. (Gullar, 1998, p.164)

Daí podemos inferir que o não-objeto ainda se mantém num campo de definição, mesmo que negativa. A obra é identificada como um "objeto especial", cuja existência é descrita e delimitada conceitualmente. Sem contar que esse corpo como forma de "conhecimento" implica em um impulso de sistematização e nomeação, uma busca por situar a experiência estética como um fenômeno identificável, ainda que novo. Ou seja, há um projeto de superação via uma reestruturação sensível.

Para Gomes, em vez de nomear um novo objeto ou propor um sistema, ela cria zonas de indeterminação, de bagunça de nomes e de identidades, onde a obra se dá como corpo insurgente, e não como conceito estético fechado. O que se impõe, nesse gesto, é a recusa da própria necessidade de definir, de ordenar, de traduzir a obra em símbolos pré-determinados. Suas formas são imprevisíveis, híbridas, mestiças e é justamente nesse hibridismo que reside sua força poética. Ao assumir o excesso, a ambiguidade e o sensível como matéria de confronto, Gomes transforma a obra em um campo vivo de tensão: zonas de atrito entre o visível e o invisível, entre o que é tido como arte legítima e o que foi historicamente relegado ao plano do artesanal, do decorativo, do "primitivo". A obra torna-se, assim, um embate formal e simbólico, onde aquilo que lhe foi doado retorna como potência.

Figura 10 - Vista da exposição, *Risco do Tempo*, 2012, Mendes Wood DM, São Paulo, Brasil.



Fonte: Gomes, 2018.

Ao tencionar as categorias tradicionais, pintura, escultura, desenho, a obra de Gomes não apenas desfaz fronteiras: ela expõe o quanto essas fronteiras foram construções históricas e disciplinadoras, sustentadas por classificações e práticas museológicas que legitimam o que é ou não é considerado arte. A instituição, ao buscar rotular e controlar o conhecimento artístico, reforça limites que a artista faz emergir justamente para desestabilizar. É nesse sentido que sua poética da fuga se mostra também como uma crítica institucional e uma proposta de outra gramática para o sensível. Não se trata apenas de “misturar” linguagens, mas de criar um novo regime de visibilidade, onde os materiais do cotidiano são convocados a operar esteticamente fora das convenções do museu, da história da arte ocidental e das normativas da forma.

Nesse campo expandido da arte, a obra de Gomes não é “entre” categorias, mas ultrapassam elas. Ela nos força a habitar um espaço indeterminado, onde a experiência estética não é a contemplação de um objeto isolado, mas um encontro com o que escapa, com aquilo que vibra, pulsa e se recusa a ser nomeado com facilidade. Tal como o “não-objeto” de Gullar (1998), suas obras pedem relação; tal como os “objetos específicos” de Judd, ocupam o espaço com força. Mas em Sonia Gomes, essa ocupação não é marcada por controle, mas por afeto, memória e gestualidade. A artista não apenas tenciona categorias formais mas desestabiliza os alicerces simbólicos do que foi historicamente considerado arte, e nesse gesto, abre caminho para imaginar e sentir outros mundos possíveis.

Por isso, talvez não bastem os referenciais modernos para dar conta de sua poética. É preciso, como ela própria propõe, escutar as obras com o corpo, permitir que o gesto manual, a presença dos tecidos, o atravessamento de memórias da matéria, reconfigurem nossa percepção. É preciso criar uma nova linguagem, não para explicar, mas para acompanhar o que nelas se move. Pensar seu trabalho é um exercício de desaprender: sua poética da fuga nos obriga a inventar uma nova gramática que acolha o indizível, o vibrátil, o que escapa às categorias estanques e abra espaço para além do racionalismo. Uma gramática para lidar com “uma beleza que assombre o mundo” (Gomes, 2024).

4 DESCATEGORIZAÇÃO CONCEITUAL

A obra de Sonia Gomes também realiza um gesto de descategorização conceitual ao tensionar e dissolver as classificações que historicamente estruturam o campo da arte. Embora sua produção dialogue com a escultura, a instalação e o objeto, ela se recusa a se fixar em qualquer uma dessas categorias. Esse movimento de indeterminação formal é acompanhado pela recusa de encaixar sua poética em predeterminações classificatórias, como: arte e artesanato, erudito e popular, feminino e feminista, arte negra e arte universal.

A prática artística de Gomes não se localiza “entre” essas classificações, como se estivesse tentando conciliá-las ou negociar espaços dentro delas. Ao contrário, sua obra dissolve essas fronteiras, embaralhando os critérios que servem para separar, hierarquizar e controlar. Ela trabalha a partir do que escapa à codificação e do que resiste ao enquadramento: a implicação, o sensível, o indeterminado. Nesse campo de ambiguidade latente, sua poética opera como uma força que brinca, contamina e desafia as estruturas conceituais que sustentam os regimes ocidentais de valor e visibilidade na arte.

Figura 11 - Obra *Correnteza*, da série *Raízes*, 2018, de Sonia Gomes.



Fonte: Gomes, 2019.

Esse gesto de desestabilização se evidencia já na forma como sua obra se inscreve no debate sobre arte negra. Sonia Gomes se afirma como artista e não apenas como “artista negra”, sem com isso apagar sua condição racial, mas recusando os moldes que o sistema da arte impõe ao que se espera de uma “arte negra”. Seus trabalhos não se baseiam na exposição direta de corpos negros violentados nem na repetição de imagens do sofrimento. Pelo contrário, Gomes afirma que deseja “assombrar o mundo com beleza” (Gomes, 2024). A beleza aqui não é estética decorativa, mas uma estratégia de insurgência, que desvia da espetacularização da dor. Em conversa, a artista relatou que já foi pressionada a inserir em sua obra imagens do negro em sofrimento algo que recusou, respondendo seu compromisso com uma poética que afirma a vida, a beleza e a complexidade.

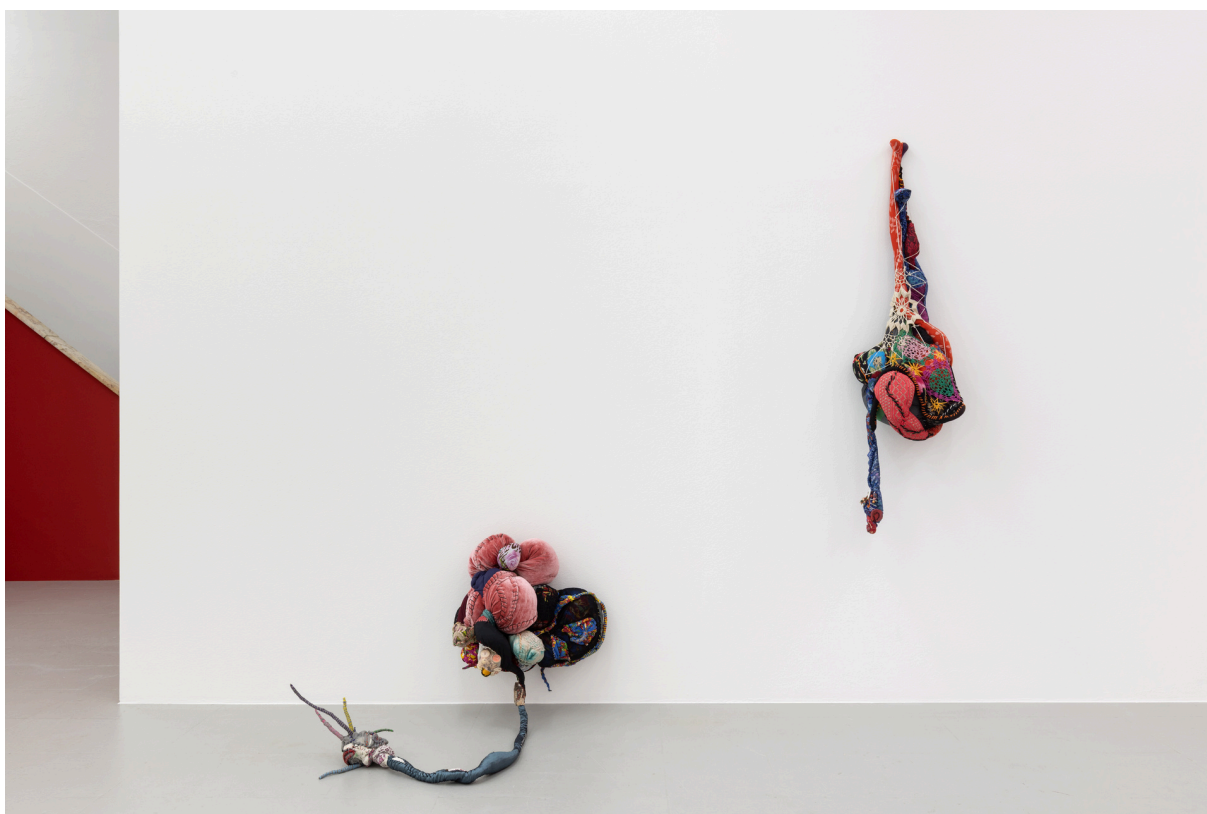
Neste gesto, Gomes confronta o desejo do mercado de capturar e estetizar a diferença racial, impondo limites sobre o que a arte negra “deveria” ser. Sua produção desloca a própria noção de arte negra, não como negação da negritude, mas como crítica às formas de contenção simbólica e subjetiva que operam sob a lógica da representação identitária. Sua prática revela que a identidade, por si só, não dá conta da vida, sobretudo quando transformada em dispositivo de controle e previsibilidade. A categoria “arte negra” pode ser cooptada por um regime de visibilidade que transforma a diferença em mercadoria estética, convertendo a subjetividade negra em objeto de consumo sob a forma de *plantation* cognitiva. Gomes resiste a essa lógica ao fazer da abstração e do indeterminado um campo de abertura.

Esse mesmo princípio de recusa categorial atravessa a maneira como sua obra se relaciona com a arte têxtil. Embora a produção de Sonia Gomes seja composta majoritariamente por tecidos, sua obra não se encerra na categoria de arte têxtil. A associação histórica entre têxtil e artesanato carrega consigo uma marginalização sistemática. Durante séculos, técnicas como costura, bordado e tecelagem foram atribuídas às mulheres em contextos domésticos, vistas como extensões “naturais” do cuidado e da feminilidade e, portanto, consideradas inferiores frente à arte “autônoma” associada ao masculino e ao racional. Essa divisão simbólica do trabalho artístico, profundamente atravessada por gênero, raça e classe, desqualificou práticas sensíveis e manuais como “decorativas” ou

“menores”, ao mesmo tempo em que consolidou o sujeito artista como um homem branco europeu.

Gomes tensiona essa lógica ao reivindicar o têxtil como campo autônomo de criação crítica. Sua obra dá forma a uma poética do mole: tecidos dobrados, costurados, amarrados e torcidos que escapam à rigidez e à estabilidade das formas duras da escultura tradicional. Suas composições pendem, balançam e ondulam, criando uma presença corpórea frágil e intensa, ao mesmo tempo.

Figura 12 - Vista da exposição, *Torcer, amarrar e pender*, 2025, de Sonia Gomes



Fonte: Gomes, 2025d.

Exemplo disso pode ser visto na obra *Sem Título* (da série *Trouxa*) de 2024 (Figuras 12 e 13), onde tecidos diversos, veludos, rendas, malhas, tramas estampadas e objetos têxteis costurados à mão, são tensionados em uma volumetria densa e orgânica que se projeta da parede. O corpo escultórico parece se contorcer e expandir em sua própria costura, como se estivesse em esforço ou transformação. Uma espécie de apêndice alongado, feito de tecido enrugado e nervuras coloridas, se arrasta pelo chão, estendendo a obra para além da parede e

provocando o espaço expositivo, sugerindo um corpo que não se fecha em si mesmo, mas que se projeta, se estende, como uma víscera ou raiz em deslocamento.

A materialidade mole de suas obras registra gestos, mas não os organiza em uma hierarquia. Não há gênese, nem plano fixo: o gesto é processo, acúmulo, camada, investigação. Essa corporalidade vibrátil e disforme convida o espectador a um envolvimento que é mais do que visual: é háptico. Há um desejo de tocar, de contornar, de caminhar em torno das obras. A apreciação se dá pelo movimento, pela aproximação, pela tentativa de sentir o que escapa.

Figura 13 - Obra Sem Título, da série *Trouxa*, 2024, de Sonia Gomes



Fonte: Gomes, 2025d.

A própria artista comentou que suas obras exigem processos de restauração, mesmo em curtos períodos, pois os tecidos se afrouxam com o tempo, se desamarram, se transformam. Essa instabilidade material pode ser lida como parte da poética: há a recusa em ver a arte como valor estático, acabado e controlado, propondo ao invés disso uma obra em fluxo, que se refaz e se altera, como se fosse viva. Assim, podemos dizer que sua prática se aproxima de uma

coreografia escultórica, em que o corpo da artista, dos materiais e do público estão implicados em um mesmo circuito sensível.

Ao mesmo tempo, sua prática tensiona também a distinção entre artista e artesão, outra separação historicamente produzida por regimes coloniais e patriarcais de valor. Enquanto o artesão foi tradicionalmente visto como aquele que executa um saber manual, técnico e funcional, o artista moderno foi elevado à condição de gênio criador, criativo e autônomo. Sonia Gomes embaralha essa oposição ao tornar visíveis os saberes manuais e cotidianos como práticas de invenção e pensamento. Seus tecidos carregam memória, afeto, território, trabalho e gesto, e fazem da manualidade um lugar de pensamento sensível. Não se trata de elevar o artesanato à arte, como se fosse necessário “resgatar” um saber inferior, mas de desmontar a hierarquia que os separa.

Sua tessitura, portanto, ecoa com a metodologia hesitante, que preza pelo não saber, pela escuta tátil e instável que desconfia da razão e acolhe o desejo. É nesse sentido que sua obra formaliza o háptico como método investigativo e processual, uma experiência que mobiliza o corpo e seus afetos, e que convida o espectador a se projetar sobre a obra como se fosse uma membrana plasmática, entre o ímpeto de conter e o de ser poroso.

5 TENSIONAMENTOS

A poética de Sonia Gomes, como vimos, opera como uma celebração da matéria, mas também uma celebração de um gesto que ativa novas chaves de leitura, camadas de sentido e possibilidades de nomeação. Ao tensionar categorias predeterminadas, sua obra se abre ao indeterminado, criando espaço para que outras epistemologias possam florescer, saberes sensíveis, corporais, e intuitivos, historicamente silenciados pelas estruturas hegemônicas da arte. Mesmo em seus trabalhos de parede, a fruição não se dá por meio de uma visão frontal e única. Há sempre um convite à movimentação, caminhar com o corpo, caminhar com os olhos, deixar-se afetar pelas dobras, pelos volumes, pelos gestos suspensos. É um exercício de atenção e presença, como se os músculos dos olhos fossem ativados pela obra da mesma forma que o vento erode lentamente uma rocha.

Em sua produção, não há hierarquia formal: a ordem é substituída por uma espécie de desordem vital, uma bagunça alegre, um corpo em festa. Seus trabalhos não apresentam começo, meio ou fim, nem uma orientação privilegiada. Não há frente ou verso, mas sim a apresentação de uma tridimensionalidade em estado de latência, feita de protuberâncias, torções e projeções, que transbordam qualquer noção estável de forma. A obra pulsa, como um organismo em expansão, aberto à multiplicidade dos olhares e dos corpos que com ela se encontram.

Figura 14 - Vista da exposição, *Barroco, mesmo*, 2025, de Sonia Gomes



Fonte: Sonia Gomes, 2025

Nota: fotografia elaborada pelo autor.

Durante uma visita à exposição *Barroco, mesmo*, da artista Sonia Gomes, no Museu da Inconfidência em Ouro Preto (MG), fotografei a obra acima. A exposição, como um todo, dialogava com as heranças históricas e os conflitos que atravessam a prática da artista. Aqui, vemos que a obra parece organizar-se a partir de um ponto central, esse centro não se afirma como um “núcleo duro” ou rígido. Ao contrário: é um centro em projeção, que parece existir apenas para dinamizar sua própria descentralização. A estrutura ramificada e entrelaçada sugere circuitos possíveis, caminhos embaralhados e nós que se formam sem seguir uma lógica evidente. Remete, vagamente, a uma rede neural pela forma de ocupar o espaço com conexões difusas e interdependentes.

Essa malha tridimensional, feita com tecidos coloridos e volumes internos parcialmente ocultos, configura um sistema caótico onde as fronteiras entre dentro e fora, entre o que é contido e o que transborda, tornam-se porosas. O tecido opera como um invólucro que não apenas envolve, mas também disfarça e esconde: o que

há dentro escapa à visão direta, e isso mina qualquer tentativa de encontrar uma centralidade estável. Há, talvez, um centro dentro do centro, e outro ainda além, o que desfaz qualquer hierarquia formal ou compositiva.

As cores vibrantes, em tons de vermelho, rosa, preto, laranja e dourado, dialogam entre si em uma pulsação visual que impede o repouso do olhar. Não há um ponto de ancoragem para os olhos, a imagem não se oferece como superfície plana, mas como corpo em tensão. Assim, a visão é convocada a mover-se, e esse movimento visual reverbera no corpo: olhar é já dançar com a obra. A própria sombra projetada na parede torna-se parte da composição, expandindo a complexidade espacial da peça, como se a obra continuasse a se fazer mesmo além da matéria. Nesse emaranhado o trabalho parece operar como uma coreografia material da desierarquização, das formas, dos sentidos, das certezas. Tudo pulsa em zonas de contato, em ritmos que exigem do olhar mais do que contemplação: exigem presença.

Vale retomar que o tecido, a matéria principal trabalhada por Gomes, em sua constituição mais básica, é uma trama feita de fios e por sua vez compostos por fibras entrelaçadas. Essa lógica estrutural, em que elementos se unem para formar algo novo, atravessa não apenas o fazer artístico da artista, mas os próprios princípios que regem a vida. Da fibra ao fio, do fio ao tecido; da célula ao tecido biológico, do tecido aos órgãos, dos órgãos aos sistemas: tudo é articulação, composição, entrelaçamento. O pensamento colonial, no entanto, instituiu uma ideia de organismo como sinônimo de indivíduo autônomo, promovendo uma noção de independência que ignora os vínculos fundamentais da existência. Mas o que chamamos de “indivíduo”, em qualquer nível, não se sustenta senão em simbiose com outros seres. A simbiose, relação íntima e de longo prazo entre organismos distintos, revela que a vida só é possível em coexistência. A diferença, aqui, não indica separação, mas soma, acoplamento e contaminação.

Nisso que chamamos de “corpo humano”, por exemplo, há mais células bacterianas do que humanas. Só no intestino, essas presenças microscópicas ultrapassam, em número, as células que consideramos “nossas” (Fiocruz, 2011). Mesmo os extremófilos não existem de forma isolada: estão em rede com elementos químicos, minerais e energéticos do ambiente. A vida não ocorre no vácuo. Não há existência isolada. Não há o fora da relação. Não há nada fora da relação. Assim, podemos afirmar: o indivíduo nasce em fracasso. Pois, nasce em emaranhamento.

Em fios visíveis ou invisíveis que sustentam e compõem o viver. É com esse princípio que proponho uma leitura da obra de Sonia Gomes a partir de uma poética da desindividualização. A artista constrói seus trabalhos a partir do gesto de entrelaçar, amarrar, dobrar, costurar, embalar. Tecidos de origens diversas, fragmentos de materiais encontrados, roupas usadas, rendas, cordas, guizos, botões, tudo se compõe em uma malha tridimensional onde a diferença não é apagada, mas ativada. A obra não opera por síntese homogeneizante, mas por um acoplamento heterogêneo. Cada parte mantém sua singularidade, mas só encontra expressão plena no conjunto. Não há centralidade fixa, nem hierarquia formal que organize as partes segundo uma ordem dominante: há fluxo e tensão.

Em outra obra exposta na mostra *Barroco, mesmo*, ao nos aproximarmos, podemos reconhecer diferentes texturas, espessuras e pesos. Tecidos tingidos, estampados, desgastados, cordas grossas e fios finos vibrando lado a lado. Há também um botão e um guizo. Cada material carrega uma história, uma memória de uso, um tempo. Mas é no contato entre eles que surge uma forma que não é encerrada em si, mas aberta ao excesso e à pulsação da diferença. Através desse entrelaçamento radical na obra de Sonia Gomes que proponho uma leitura onde o ser não é uno nem autônomo, mas composto por gestos, por memórias, por materiais, por forças. A existência, aqui, se dá pela interligação, não pela separação. E é nesse sentido que sua poética nos convida a repensar como existir: não como um ponto isolado, mas como parte ativa de um emaranhado vivo, onde a identidade não é nada senão relação.

Figura 15 - Vista da exposição, *Barroco, mesmo*, 2025, de Sonia Gomes



Fonte: Sonia Gomes, 2025

Nota: fotografia elaborada pelo autor.

Figura 16 - Vista da exposição, *Barroco, mesmo*, 2025, de Sonia Gomes



Fonte: Sonia Gomes, 2025

Nota: fotografia elaborada pelo autor.

Aprofundo essa noção de desindividualização a partir do texto *Sobre diferença sem separabilidade*, de Denise Ferreira da Silva, publicado no contexto da 12ª Bienal do Mercosul. Nele, a filósofa propõe uma reconfiguração radical da ideia de diferença, deslocando-a dos moldes impostos pela racionalidade moderna, que associa diferença à separação, hierarquia e exclusão, especialmente em relação a povos racializados, populações marginalizadas e corpos deslocados pelas diversas crises globais. Em vez disso, Denise Ferreira da Silva propõe uma diferença sem separabilidade, ou seja, uma diferença que não se ancora na cisão entre sujeitos isolados, mas que se constitui a partir da relação, da composição, do emaranhamento. Essa proposta exige um repensar das próprias bases que sustentam as noções modernas de identidade. Em vez de entendê-la como um constructo fixo, autônomo e delimitado, Ferreira da Silva propõe uma identidade que inclua histórias, políticas, afetos, uma identidade como composição instável e interdependente. Ela escreve:

Consideremos uma possibilidade: e se, em vez de O Mundo Ordenado, pudéssemos imaginar O Mundo como uma Plenitude, uma composição infinita em que cada singularidade existente está sujeita a se tornar uma expressão possível de todos os outros existentes, com os quais ela está emaranhada para além do espaço e do tempo? (Silva, 2016)

Essa visão é sustentada por uma crítica profunda à ontologia moderna, que, segundo Ferreira da Silva, foi estruturada com base nos princípios da física clássica, especialmente nas ideias de separação, causalidade linear e localidade. Com as descobertas recentes da física quântica, no entanto, novas noções como a não localidade desafiam esses fundamentos. A não localidade, na física, descreve a condição em que partículas permanecem em estado de emaranhamento, influenciando-se mutuamente mesmo a distâncias imensuráveis, sem mediação pelo tempo ou espaço convencionais. Inspirada por esse novo paradigma, Ferreira da Silva propõe que se pense também a existência humana em termos de emaranhamento ontológico. Ela identifica três pilares da racionalidade moderna, separabilidade, determinabilidade e sequencialidade, articulados historicamente por autores como Kant, que concebeu o espaço e o tempo como formas puras da razão, e Hegel, que inseriu o movimento no tempo como motor do autodesenvolvimento do Espírito. Esses pilares permitiram que a diferença fosse sistematicamente articulada como distinção moral e cultural, organizando o mundo como um conjunto de partes

independentes e hierarquizadas: sujeito e objeto, humano e natureza, eu e outro. Ao final de seu texto, Denise questiona:

O que a não localidade expõe é uma realidade mais complexa na qual tudo possui existência efetiva (espaçotempo) e virtual (não local). Sendo assim, por que então não conceber a existência humana da mesma maneira? Por que não considerar que, além de suas condições físicas (corporais e geográficas) de existência, em sua constituição fundamental, no nível subatômico, os humanos existam emaranhados com todas as coisas (animadas e inanimadas) do universo? (Silva, 2016, [s.p.])

Coloquemos essas provocações em diálogo com a poética de Sonia Gomes, cuja obra não se fecha sobre si, mas se projeta em relações. Cada material escolhido pela artista, com suas histórias, temporalidades e memórias de toque e uso. Mas é no entrelaçamento entre essas singularidades que a obra ganha a leitura de uma imagem de um mundo em que a diferença não é separação, mas expressão da plenitude relacional da existência.

6 REGIMES DE ATENÇÃO: ENTRE A ESTÉTICA E A ANESTESIA

A partir da proposição de uma existência emaranhada como princípio ético, estético e ontoepistemológico, onde a diferença é relação e não separação, cabe voltar um passo e perguntar: como percebemos o mundo hoje? Ou ainda: como estamos sendo treinados a perceber, sentir e nos relacionar com o mundo? Em outras palavras, quais são os regimes de atenção que moldam nossos modos de ver, pensar e existir?

É nesse ponto que a noção de regimes de atenção, desenvolvida por Jonathan Crary (2016), funciona como uma chave de reflexão. Em seus estudos sobre a modernidade e a cultura visual, Crary mostra como, desde o século XIX, a atenção passou a ser um recurso moldado por dispositivos técnicos, científicos e industriais, um processo que se intensifica no capitalismo contemporâneo, sobretudo com o advento do digital. A atenção, então, é transformada em algo a ser capturado, monetizado e esgotado. O olhar é treinado para a eficiência, para a produtividade, para o foco estreito mas também para a distração constante. A percepção é colonizada pelo ritmo da aceleração, e tudo aquilo que exige demora, envolvimento ou sensibilidade tende a ser descartado, ignorado ou neutralizado.

Esse diagnóstico ressoa com as análises de Susan Buck-Morss (2012) no ensaio *Estética e anestésica*, em que a autora investiga como os choques da modernidade, como guerras, industrialização, espetacularização da vida social, levaram os corpos a desenvolver defesas contra a intensidade do sensível. A sensibilidade, diante da violência e do excesso de estímulos, é anestesiada. A atenção se torna um campo amortecido, e a percepção, em vez de emancipar, acomoda.

Nesse cenário de exaustão perceptiva, a arte pode operar como desvio, como reconfiguração dos modos de perceber. A poética de Sonia Gomes oferece uma outra possibilidade nesse sentido. Seus trabalhos não se impõem com formas fixas ou mensagens unívocas. Ao contrário: desafiam a lógica da legibilidade imediata e do consumo rápido da imagem. Convocam um tipo de atenção que não é objetiva, mas rarefeita, sensível, tátil. Sua obra nos convida a desacelerar, a escutar com os olhos, a habitar com o corpo. O emaranhado de materiais, tecidos, cordas, fibras, objetos usados, cria uma paisagem visual que exige envolvimento e presença.

Figura 17 - Obra Sem Título, da série *Patuá*, 2004, de Sonia Gomes



Fonte: Gomes, 2025d.

Na obra Sem título da série *Patuá* de 2004 (Figura 17), Sonia Gomes cria um organismo visual denso e entranhado a partir de tecidos variados, estampados, lisos e desfiados, costurados, torcidos e embalados entre si, formando uma espécie de ninho ou nó visual que projeta volumes para fora da obra. Ramificações serpenteiam a estrutura, envolvendo pequenos volumes acolchoados costurados com linhas visíveis. A paleta é intensa: vermelho, azul cobalto, preto, amarelo, lilás, rosa e marrom convivem com estampas florais e texturas rústicas, gerando uma presença pulsante.

Figura 18 - Detalhe da obra Sem Título, da série *Patuá*, 2004, de Sonia Gomes



Fonte: Gomes, 2025d.

Mais uma vez não há hierarquia definida, centro ou contorno fixo, o olhar é forçado a vagar, a se perder e se refazer a cada volta do tecido. A atenção aqui não se fixa, mas se move, se curva, se debruça sobre a complexidade da matéria, descobrindo nos detalhes. É uma obra que exige tempo, presença e demora. A textura visível e tátil da superfície, o que se mostra e o que se esconde, convidam a uma atenção que não é apenas ocular, mas corporal, que aproxima e afasta o corpo.

Essa exigência de um corpo presente, de um olhar que toque, desativa o automatismo perceptivo, treinado para ignorar o que escapa à norma e reabre a possibilidade de perceber o outro não como exterioridade, mas como relação. A percepção, aqui, é também compromisso com a densidade dos gestos que nos convoca a revisitar os detalhes, as junções.

Figura 19 - Obra Sem Título, da série *Patuá*, 2004, de Sonia Gomes



Fonte: Gomes, 2022.

A obra de Gomes permite reoperacionalizar a estética enquanto experiência sensível do mundo. Seus trabalhos afetam, não por um excesso de estímulo, mas por fazer sentir de novo, ver de novo, relacionar-se sem o filtro da separabilidade. Assim, sua arte reativa o corpo, reabre a atenção para aquilo que pulsa nas superfícies, nos encontros entre matérias e memórias. Nesse sentido, Sonia Gomes cria experiências que demandam um corpo atento, presente, sensível, disposto a se desindividualizar para perceber o mundo como um emaranhado em composição infinita.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho busquei traçar um percurso que, mais do que explicar a obra de Sonia Gomes, pudesse acompanhá-la em seus deslocamentos, hesitações e insurgências. A análise apresentada destacou como a artista ressignifica os materiais, ativando memórias e camadas de experiência em diálogo com pensamentos de autores como Denise Ferreira da Silva, Alfred Sohn-Rethel e Diane Lima. Sua poética nos convoca a habitar zonas de indeterminação, nas quais gesto, memória e matéria se entrelaçam em uma linguagem que desafia classificações estanque da arte. O ato de costurar, amarrar e entrelaçar se mostra como prática crítica, um saber encarnado que dissolve a hierarquia entre cabeça e mão. Nesse movimento, as esculturas, instalações e objetos têxteis criados por Gomes desestabilizam fronteiras como manual e intelectual, arte e artesanato, popular e erudito, feminino e feminista, arte negra e arte universal. Ao fazê-lo, sua obra nos leva a pensar não apenas o sensível, mas também a política e a ética implicadas na criação. Assim, sua prática resiste tanto à lógica do esquecimento imposta pelo capitalismo quanto às tentativas de captura identitária que reduzem sua complexidade, configurando uma poética da fuga que afirma a diferença e propõe uma gramática singular para o sensível.

Figura 20 - Detalhe da obra *O Olho Que Tudo Vê*, 2019, de Sonia Gomes



Fonte: Gomes, 2025d.

Retomar esse percurso permite perceber como a pesquisa se desenvolveu a partir de um método da hesitação: circular em torno de enigmas, acolher a dúvida como abertura e compreender que a escrita não visava encerrar o objeto estudado, mas prolongar suas reverberações. Como nas obras da artista, em que os tecidos se transformam, se afrouxam e demandam restauro, este trabalho também se apresenta em processo, aberto à constante reelaboração. A investigação mostrou ainda como a obra de Gomes tensiona o campo da arte contemporânea: ao reinscrever a memória na matéria, ela questiona regimes de valor e visibilidade que historicamente marginalizaram o fazer manual e têxtil. Sua prática se alinha a uma crítica à colonialidade do saber e do ver, ao mesmo tempo em que dialoga com o pensamento negro radical que reivindica opacidade, complexidade e recusa das normatividades.

Figura 21 - Foto da artista Sonia Gomes



Fonte: Gomes, 2023a.

Mais do que um estudo sobre a produção de Sonia Gomes, este trabalho foi também um exercício de pesquisa, em que escrever significou aprender a lidar com a hesitação, a incerteza e a necessidade de resistir por meio da investigação acadêmica. Nesse sentido, este Trabalho de Conclusão de Curso não se encerra como uma conclusão definitiva, mas como um estímulo para continuar a investigar e experimentar. A experiência de leitura, escrita e diálogo com referenciais teóricos e artísticos revelou o desejo de permanecer nesse campo, transformando este trabalho em passagem e abertura para novos caminhos que pretendo seguir na pós-graduação.

Encerrar esta pesquisa, portanto, é também reconhecer que sua força reside no que não se conclui, mas se prolonga em desdobramentos. Tal como as obras de Sonia Gomes, que escapam de definições fixas e se oferecem como corpos em estado de latência vibrátil, este estudo se lança como ponto de partida para uma trajetória que seguirá em movimento, entrelaçando arte, pensamento e vida.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter; FERRARI, Sônia Campaner Miguel. O trabalho das passagens. Cadernos de Filosofia Alemã: **Crítica e Modernidade**, [S. l.], n. 3, p. 69–77, 1997. DOI: 10.11606/issn.2318-9800.v0i3p69-77. Disponível em: <https://revistas.usp.br/filosofiaalema/article/view/64749>. Acesso em: 19 set. 2025.

BUCK-MORSS, S. **Estética e anestética**: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. Em: Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Tradução: Marijane Lisboa; Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRARY, Jonathan. **24/7**: capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política; Living Commons, 2019.

FERREIRA DA SILVA, Denise. Sobre diferença sem separabilidade. **Jornal da 12ª Bienal do Mercosul**, 2016. Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/bienal-12-jornal/sobre-diferen%C3%A7a-sem-separabilidade>. Acesso em: 2 set. 2025.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo**: 35ª Bienal de São Paulo: Coreografias do impossível. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2023.

GARCIA, Eloi S. Microscópicos habitantes da flora intestinal. **Instituto Oswaldo Cruz**, Rio de Janeiro, novembro, 2011. Disponível em: <https://www.ioc.fiocruz.br/noticias/microscopicos-habitantes-da-flora-intestinal>. Acesso em: 14 set. 2025.

GOMES, Sonia. **Acompanhe a produção recente de Sonia Gomes e Pedro Varela**. 2022. 4 fotografias. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2022/05/acompanhe-a-producao-recente-de-sonia-gomes-e-pedro-varela/>. Acesso em: 20 jan. 2025.

GOMES, Sonia. **As obras cheias de tesouro de Sonia Gomes**. 2020a. 1 fotografia. Disponível em: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/as-obras-cheias-de-tesouros-de-sonia-gomes/>. Acesso em: 20 jan. 2025.

GOMES, Sonia. **As raízes de Sônia Gomes**. 2019. 1 fotografia. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/semfoto/as-raizes-de-sonia-gomes/>. Acesso em: 20 jan. 2025.

GOMES, Sonia. **Assombrar o mundo com beleza**. 2025a. 1 Catálogo. São Paulo: Cobogó, 2025.

GOMES, Sonia. In **Sonia Gomes's Hands, Textiles Evoke Resilience**. 2020b. 1 fotografia. Disponível em: <https://hyperallergic.com/sonia-gomes-new-york-debut-pace-gallery/>. Acesso em: 20 jan. 2025.

GOMES, Sonia. **Mostra 'Barroco, mesmo' ocupa o MAC Bahia com obras de Sonia Gomes**. 2025b. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/entretenimento/mostra-barroco-mesmo-ocupa-o-mac-bahia-com-obras-de-sonia-gomes-0425>. Acesso em: 20 jan. 2025.

GOMES, Sonia. **"My work Is Black, Feminine and Marginal"**. 2018. 1 fotografia. Disponível em: <https://contemporaryand.com/en/c-and-magazine/texts/my-work-is-black-feminine-and-marginal>. Acesso em: 20 jan. 2025.

GOMES, Sonia. **Sonia Gomes escurece o átrio da pinacoteca para nova obra de arte com 34 pendentes**. 2023a. 1 fotografia. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/09/sonia-gomes-escurece-o-atrilo-da-pinacoteca-para-nova-obra-de-arte-com-34-pendentes.shtml>. Acesso em: 20 jan. 2025.

GOMES, Sonia. **Sonia Gomes + Juliana Dos Santos**. [20–]. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/exposicoes/sonia-gomes-juliana-dos-santos>. Acesso em: 20 jan. 2025

GOMES, Sonia. **Sonia Gomes: Torcer, amarrar e pender**. 2025c. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.agendalx.pt/events/event/sonia-gomes/>. Acesso em: 20 jan. 2025.

GOMES, Sonia. **Sonia Gomes: Torcer, Amarrar e Pender**. 2025d. 5 fotografias. Disponível em: <https://www.kunsthalle-lissabon.org/exposicoes/sonia-gomes-primavera>. Acesso em: 20 jan. 2025.

GOMES, Sonia. **Vista de obras de Sonia Gomes durante a 35ª Bienal de São Paulo – coreografias do impossível**. 2023b. 1 Fotografia. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/sonia-gomes/>. Acesso em: 26 ago. 2025.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do Cubismo à arte Neoconcreta**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1998.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>. Acesso em: 26 ago. 2025.

JUDD, Donald. Objetos específicos. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60-70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 96-106.

LIMA, Diane. Tempo Negro: abstração e racialidade na arte contemporânea brasileira Painel curatorial. **Estudos Decoloniais MAC USP**, São Paulo, [20–]. Disponível em: <https://estudosdecoloniais.mac.usp.br/painel-curatorial/diane-lima/>. Acesso em: 1 set. 2025.

MARX, Karl. **Para a crítica da economia política**. São Paulo: Boitempo, 2024.

SOHN-RETHEL, Alfred. **Trabalho intelectual e manual**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2024.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação**: teoria, fragmentos e imagens. São Paulo: Dublinense, 2021.