

Dossiê

Políticas do fio: uma leitura feminista de *Corte e costura*, de Marina Gaspar

Marcela Menezes 

Sílvio Renato Jorge
Editora-chefe dos
Estudos de Literatura

Pedro Serra
Tatiana Pequeno
Editores convidados

Disponibilidade de dados e material:
Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

RESUMO:

Corte e costura, de Marina Gaspar, organiza-se pela lógica do fragmento. Cada poema opera como um “corte” – um gesto que interrompe a linearidade e revela uma memória isolada, autônoma, quase como retalhos dispersos. Ao mesmo tempo, esses recortes instauram uma “costura”: um esforço de remendar experiências, alinhar lembranças e produzir sentido a partir do que resiste. O livro constrói, assim, uma poética da descontinuidade, na qual recordar e narrar significam disputar o que pode entrar ou não no tecido do dizer. Ao longo do livro, costurar e escrever tornam-se gestos paralelos: ambos implicam rasgar, remendar, reconstruir e inscrever novas possibilidades de existência. A instabilidade dos poemas – sua fragmentação, suas quebras, seus silêncios – reflete a instabilidade das próprias categorias de análise no feminismo contemporâneo. Nesse sentido, a obra sugere que, assim como o tecido, a memória e o conhecimento também se fazem de fendas, reparos e sobreposições. O que me interessa neste estudo, assim, é a construção poética da obra de Marina: como o corte, os fios e nós – gestos da costura – aparecem como procedimento discursivo, de reelaboração da memória e construção do arquivo; como podemos ler esses procedimentos em um contexto mais amplo, pensar a relação que estabelecem entre diferentes temporalidades; por fim, refletir sobre em que medida podemos pensar a aproximação entre costura e texto como produtiva para a construção de uma epistemologia feminista.

Palavras-chave: memória; fragmento; escrita poética; epistemologia feminista; costura (como procedimento discursivo).

Recebido em: 03/12/2025

Aceito em: 06/03/2026

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
E-mail: marcelacorreamenezes@hotmail.com

Como citar:

MENEZES, Marcela. Políticas do fio: uma leitura feminista de *Corte e costura*, de Marina Gaspar. *Gragoatá*, Niterói, v. 31, n. 69, e69976, jan.-abr. 2026. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v31i69.69976.pt>

O livro *Corte e costura*, de Marina Gaspar, publicado pela editora Patuá em 2023, é composto por 35 poemas que se intercalam de maneira irregular com a reprodução — o fac-símile — de algumas folhas do que parece ser um antigo caderno de anotações. Nessas folhas, há uma série de moldes de costura desenhados a mão, acompanhados de notas, em uma letra cursiva, sobre como executar determinada confecção têxtil, como cortar determinado tecido para fazer um vestido, como costurar determinada parte para fazer uma manga. Na obra, a quantidade de moldes não é proporcional a de poemas e não há uma relação direta entre eles. Aos moldes, cabe aquilo que é instrucional: a reprodução da costura; aos poemas, a memória — a elaboração da memória — da infância e da convivência com a avó, uma mulher costureira. Esse discurso, que deixa transparecer mais do que o espaço doméstico, coincide com a própria vivência da autora; é uma escrita de si e uma escrita do outro, que assim, recupera uma relação conflituosa: de afeto e desconforto, da subalternização e precarização do trabalho nas oficinas clandestinas de costura.

Ainda que o foco dessa análise não sejam os moldes, faz-se importante destacar que em uma leitura mais atenta, eles estabelecem uma relação sensível com o discurso. É possível ler essas páginas para além de anotações pessoais e notas sobre preferências e medidas, isto é, de maneira mais íntima, já que presentificam a imagem da avó de forma distinta do resto da obra. A partir deles, fica já visível um corte entre as pessoas do discurso, isto porque atribuir à avó a autoria dos moldes é uma hipótese possível. Assim, se os poemas de Marina nos contam, de maneira geral, a sua experiência; as anotações trazem a experiência laboral pela própria avó.

Este, contudo, é apenas uma das muitas possibilidades de leitura da obra. O que me interessa aqui, no entanto, é a construção poética da obra de Marina: como o corte, os fios e nós — gestos da costura — aparecem como procedimento discursivo, de reelaboração da memória e construção do arquivo. Aqui, me importa como podemos ler esses procedimentos em um contexto mais amplo, pensar a relação que estabelecem entre diferentes temporalidades; por fim, me interessa refletir sobre em que medida podemos pensar a aproximação entre costura e texto como produtiva para a construção de uma epistemologia feminista. Nesse sentido, separei o texto em três núcleos: no primeiro, focalizo o corte e a costura como procedimentos poéticos; no segundo, busco pensar em que medida esses procedimentos reconfiguram o arquivo; em terceiro, como esses elementos apontam para um outro modo de produção do conhecimento.

I

Corte e costura, de Marina Gaspar, é um livro que se organiza pela lógica do fragmento: cada poema surge como um corte, um fragmento cujo sentido não depende do que vem antes ou depois. Não há

linearidade, ainda que exista, na memória do tecido, um ponto de partida sugerido. Os poemas funcionam de maneira autônoma, na medida em que as memórias são evocadas. O que se conta é, assim, um registro não linear, uma poética da descontinuidade. Contar, aqui, é um sentido em disputa: significa, ao mesmo tempo, rememorar; atribuir forma ao vivido pela linguagem; inscrever-se no discurso. Trata-se de um gesto ambíguo – um corte, que delimita o que entra e o que fica fora do dizer, e, simultaneamente, uma costura, que tenta atar a si mesmo aquilo que resta, o que persiste como memória possível.

No poema “Mofo”, essa operação é visível:

longe da secura
da terra
(não mais dita)
da garoa
já em desterro
a coberta saída do fundo do armário
ativa
a memória afetiva
– esta coberta tem o cheiro do quarto
da minha avó
– isso é cheiro de mofo
– sério?

rearmo
a
memória.

(Gaspar, 2023, p. 9).

“Mofo” é o poema que abre o livro de Gaspar. Aqui, atendo-me à referência ao tecido como dispositivo disparador para recontar a memória. Assim, o discurso parte do rastro, do resto, do que sobra de uma vivência; parte da coberta guardada e esquecida, arquivada, para recontar sobre essa avó.

O poema é marcado por duas vozes. Uma que resgata os sentidos – “esta coberta tem o cheiro do quarto/da minha avó” –, e uma que “desromantiza” um elemento alheio ao fio – “isso é cheio de mofo” –, estabelecendo um corte. Há, então, uma relação de (re)elaboração da memória, (re)pensar o cheiro do mofo e o cheiro do quarto da avó, nas condições de vida e, assim, na dimensão precarizada dessa vivência. Trata-se, então, de um discurso que já antecipa um movimento presente ao longo da obra: escrever sobre o outro e ler a si mesmo. Nesse sentido, reelaborar a memória significa, em alguma medida, escrever por cima dessa memória infantil.

Em outro momento, algo parecido acontece:

(...) Nunca mais vi papel higiênico rosa na casa de ninguém. Há alguns anos, vi na televisão, um documentário sobre miséria. Foi então que associei as duas coisas. Lembrei de outras práticas que me encantavam na infância: ela tinha um jeito todo especial de comprar salsicha por unidade. Uma vez, em que passaria a semana toda com ela, fomos ao mercado e compramos três. Em casa, ela cortou uma delas em fatias muito finas, distribuindo-as para duas refeições, macarrão com salsicha. Era preciso ter classe, os pratos europeus, sobretudo, os franceses, eram assim, com poucas quantidades de mistura, ela dizia. Éramos chiques no controle das quantidades. Não associava aquilo à miséria. Foi o papel higiênico rosa na televisão quase trinta anos mais tarde que denunciou: era mesmo uma questão de classe. (Gaspar, 2023, p. 19).

Em “Arremate”, o cotidiano e os demais objetos domésticos funcionam também como dispositivos de memória. Se em “Mofo” o tecido esquecido ativa um passado sensorial e afetivo, em “Arremate” é o papel higiênico rosa que, décadas depois, reabre uma compreensão tardia – e dolorosa – sobre a precariedade econômica que sustentava as cenas da infância. Esse movimento ao qual o poema se dedica é o de, justamente atar, ou tentar, em alguma medida, arrematar diferentes temporalidades. Ainda que no todo do livro nenhum arremate seja possível, essa operação de unir discursos, atribuir novos sentidos à memória, é uma operação que se desloca para além do contexto individual. Assim, em Gaspar, o poema também nos convida a pensar um contexto histórico e social mais amplo.

Estudos
afirmam
confirmam
repetem

No Brasil Colônia, as senhoras contavam com as criadas domésticas para a lida com as roupas. Lavar, engomar, reparar. Sim, sim. A senhoras tinham criadas domésticas para pegar botões, fazer barras, apertar, reformar. As senhoras tinham quem cuidasse de suas vestimentas.

os senhores
costuravam
ou
andavam
pelados?

(Gaspar, 2023, p. 31).

Aqui, o gesto do corte e da costura aparecem mais uma vez na materialidade do poema. Leio, assim, o verso e a prosa que se intercalam como cortes possíveis no ritmo, no discurso. O poema resgata alguma história da costura e tensiona a naturalização histórica da divisão sexual do trabalho ao evidenciar quem, de fato, se ocupa do cuidado com o lar. Às mulheres, reserva-se o espaço do doméstico, enquanto aos homens

cabe o distanciamento dessas tarefas. Entre as mulheres, porém, o poema também insinua uma hierarquia: às senhoras, o privilégio de delegar; às criadas, a sobrecarga de executar. Assim, o gesto de costurar, repetido e subalternizado, revela-se como síntese de uma organização social marcada pela desigualdade de gênero e de classe, algo que é ratificado por Laura Junqueira Reis e Joana de Moraes Monteleone, respectivamente nos textos “Encarrega-se de fazer tudo que lhe encomendar a moda: o trabalho das modistas e costureiras” (Reis, 2021, s/p) e “Costureiras, mucamas, lavadeiras e vendedoras: o trabalho feminino no século XIX e o cuidado com as roupas” (Monteleone, 2019, p. 01-11). Nestes textos, Reis e Monteleone se dedicam a ler as relações sociais entorno do trabalho com a costura desde o século XIX. No caso de Reis (2021), a autora parte de uma análise histórica-documental que confirma a predominância de mulheres nesse setor laboral. No que se refere à identidade desses sujeitos, observa-se uma hierarquização entre as modistas e costureiras, delineando uma relação histórica e profunda que reverbera ainda hoje.

Assim, no texto de Junqueira, este debate parte da constatação da valorização do trabalho estrangeiro ainda no séc. XIX, o que justifica uma ocupação majoritariamente francesa nos registros conhecidos sobre as modistas que havia no Rio de Janeiro naquele período. Às modistas cabia o trabalho criativo – criar modelos, trazer, com certa criatividade e inovação, o rigor europeu para as roupas da burguesia e, da corte; às costureiras, mais numerosas que as primeiras, colocar em prática as idealizações das Casas de moda. Reis salienta, ainda, que o trabalho das costureiras, por mais que não exigisse uma ponderação a respeito dos cortes e pontos, carregava alguma subjetividade, vivência e repertório, vestígios de uma experiência individual, de escolhas entre os modos de fazer – ultrapassando, então, a ideia de um trabalho “mecanizado”. Há, assim, uma relação entre as costureiras para além da impessoalidade; o que, em contrapartida, não é percebido pela sociedade, já que, historicamente, quando pensamos em quem eram essas costureiras, não é de se espantar que haja um “esquecimento” de suas figuras.

Em consonância a esse apagamento, Reis cita a identificação deste grupo como causa possível. Isto porque tal ofício era composto por aquelas de menores condições financeiras e, muitas vezes, por escravizadas. Ainda que as mulheres escravizadas constituíssem boa parte do grupo de costureiras que prestavam serviços para as casas de moda das francesas e para famílias, elas não eram as únicas. Além de haver negras libertas que exerciam tal atividade, tinham ainda mulheres – em sua maioria, brancas desafortunadas e/ou negras livres – que se ocupavam nesse modelo de trabalho (Reis, 2021).

Na cena contemporânea, essa recuperação me parece interessante – sobretudo, porque ela é articulada a experiência individual por esse procedimento do corte e da costura. Isto é, os poemas mais subjetivos se encontram lado a lado do questionamento em relação a experiência laboral, a divisão sexual do trabalho. Assim, coser o discurso às noções de

subalternidade, trabalho reprodutivo (FEDERICI, 2019) e desigualdades de gênero e raça, significa transpor a discussão para além de um eu, e articular as esferas do individual e coletivo; presente e passado, vida afetiva e social, privada e política. Essas relações apontam, ao que me parece, para uma nova construção arquivística.

II

quando jovem
teria um futuro
modista
ma ache cazzo
capisce?
capisco
as mulheres
de São Paulo
(não todas
algumas são boas)
falamos alto
porque
temos sangue
italiano
nas veias
tutti buona gente
ela diria.

(Gaspar, 2023, p. 15).

O poema articula memória, migração, gênero e trabalho por meio de uma linguagem fragmentada. Há aqui uma entrada súbita do italiano — *ma ache cazzo / capisce? / capisco* — que funciona como um corte linguístico que remete à presença histórica dos imigrantes italianos em São Paulo. Nos versos iniciais, quando o eu lírico afirma que, “quando jovem”, teria um futuro de “modista”, há a projeção de um caminho profissional mais prestigioso dentro do universo têxtil. No entanto, essa expectativa rapidamente se desfaz quando o poema retorna ao terreno do humor, do cotidiano e da precariedade. A oscilação entre modista e costureira, embora sutil, reinscreve no texto uma tensão histórica: a precarização no setor da costura. Essa precarização é ratificada por Renata Mayumi Lopes Fujita e Maria José Jorente em “A indústria têxtil no Brasil: uma perspectiva histórica e cultural” (2015). No texto, as autoras descrevem as oscilações econômicas no setor desde o século XIX, quando se inauguram a criação das primeiras oficinas de tecelagens, que se mantiveram em expansão até o século XX.

No início do século, entretanto, devido à industrialização crescente no setor — e já não mais trabalhando com fibras, mas tecidos sintéticos

para atender a demanda de lycra —, a indústria têxtil passa a se posicionar diante do mercado global, e não mais para atender apenas ao mercado interno. Como consequência, a partir dos anos 1980, a indústria têxtil brasileira se vê em um cenário fragilizado e tecnicamente atrasado em relação ao Estados Unidos, Europa e Ásia. Lopes Fujita e Jorente (2015) destacam que abertura do mercado global intensificou as disparidades no setor, resultando em uma série de subempregos. É nesse contexto que se vê a construção das oficinas clandestinas de costura, muitas vezes preenchidas por imigrantes, incentivados pelas políticas migratórias para o trabalho desde o início do séc. XX.

parece que
na Bolívia
La Paz
não existe
não
há paz em São Paulo
onde
na cidade
costureiras bolivianas
terminam o século
costurando em galpões
mas não podemos ver não.

(Gaspar, 2023, p. 53).

Neste outro fragmento, a questão da imigração retorna. Aqui, há um atravessamento simbólico e geográfico de fronteiras. São Paulo reproduz, em sua lógica urbana e econômica, as mesmas violências que instauram a ausência de *La Paz* — não apenas como cidade, mas como ideia de tranquilidade e dignidade negada. Assim, mesmo sendo ambientado na capital paulista, o poema poderia ocorrer em qualquer lugar das zonas que Marina Gaspar nomeia como “periferia do terceiro mundo” — territórios onde a precariedade, o silenciamento e a repetição da dor continuam sendo parte da trama cotidiana.

Em “ponto baixo”, por sua vez, há um outro vislumbre desse cenário — do trabalho forçado, da supressão de direitos fundamentais:

Ponto baixo

Não sei a idade que eu tinha, provavelmente nove ou dez anos. Eu estava na casa dela, e minha tia mais nova, perto dos quinze anos de idade, me chamou para irmos juntas à casa de sua amiga. Mas não era tão simples, sabíamos que a “mãe dela era muito brava” e que a menina não podia sair quase nunca. Ela só saía de casa para ir à escola. Então era preciso bolar um plano, uma boa desculpa, um modo de conseguir falar com a menina. Lembro apenas da atmosfera detetivesca, dos sussurros e cochichos, do plano de talvez contornar a casa, chamar pela janela,

passar um papel por baixo da porta, enfim. Resolvemos, finalmente, chegar pela porta da frente mesmo e minha tia tinha planejado alguma “urgência” que justificasse a visita indevida. Temerosas, chamamos e, quando a porta abriu, apenas alguns centímetros, consegui ver pessoas costurando, estavam amarradas às máquinas de costura. O plano deu certo e a menina foi chamada, saiu nervosa, teria apenas alguns minutos e precisava voltar ao trabalho. Achei tudo estranho, mas nunca mais ninguém tocou no assunto. (Gaspar, 2023, p. 35).

Ponto baixo diz respeito a um ponto mais fechado, compacto, para criar detalhes mais firmes. Algo que foge ao olho nu, que escapa, mas está presente sustentando um todo. No poema, o gesto de coser se repete: o ponto baixo se relaciona à força comprimida que sustenta algo maior. O texto se constrói, assim, a partir desse mesmo princípio: ele evidencia o ponto baixo, revelando o avesso da costura, aquilo que, embora invisível, mantém o sistema funcionando dentro das oficinas clandestinas.

No que isso se relaciona a construção de um novo arquivo? Nesse cenário, quando falo sobre a construção de um outro arquivo, considero arquivo tal qual encara a teoria contemporânea (Pedrosa *et al.*, 2018), não como um elemento absoluto, nem garantidor de uma verdade, mas como um conjunto de fragmentos ordenados. Assim, pensar em arquivo, significa pautar essa discussão no arconte e nos modos de arquivamento que nos falam de uma leitura possível. Consequentemente, quando desestabilizamos os sentidos ordenados, somos levados a novas perspectivas sobre a realidade, bem como surgem nesse processo novos sujeitos antes invisibilizados pelo arquivo tradicional. Dessa forma, a obra de Marina vai ao encontro dessa perspectiva. Assim, na elaboração deste arquivo, a operação que Gaspar constrói — dos cortes e das muitas costuras possíveis — desloca o livro para um horizonte de leituras, algo diferente do que se espera de afetos que são mobilizados numa relação neta-avó. Neste arquivo, não há uma lógica de herança, do acúmulo, do arquivamento tradicional, mas um debate sobre escassez; fragmentação — e o que sobra são muitos fios soltos e nós possíveis. Além disso, a costura como adjetivação ao processo de escrita aqui aponta também para o tensionamento entre as noções arte e artesanato — se considerarmos o lugar privilegiado que a escrita ocupa em relação aos têxteis, sobretudo no que se refere à construção do conhecimento.

III

Pensar a costura como operador poético não significa construir uma equivalência entre os dois âmbitos, mas pensar distintivamente esses espaços e sua aproximação de maneira produtiva, como possibilidade para o deslocamento de hierarquias no discurso, como evidencia Luciana di Leone (2025):

Se o poema também é uma forma de dizer, uma maneira de mostrar, e um modo de articular a linguagem e experiência que permite suspender a linearidade e a lógica progressiva, talvez pensar a costura, o trabalho ou a política através de poemas nos permita um modo de juntar tempos e espaços para nomear a complexidade de uma realidade *ch'ixi*, como conceitua [Silvia Rivera] Cusicanqui, cujas cores e as diferenças de texturas se entremeiam, em uma trama complexa e heterogênea, de tempos e afetos coniventes. (di Leone, 2025, p. 114).

No caso de Marina, isso significa também construir o livro a partir de um saber que mobiliza uma dimensão da experiência que não é apenas vivida, mas que se faz presente — no gesto, na prática, no fazer que antecede e excede o discurso. Não se trata apenas de tematizar a costura, mas de escrever a partir dela, permitindo que seus ritmos, pressões, resistências e técnicas se convertam em modos de pensamento. A costura e a escrita, assim, são como nos aponta Luciana (2025),

lentes epistemológicas que apontam para fora de si mesmas, para as redes que trazem, para sua condição de possibilidade. Pequenas lentes, materiais de conhecimento que não são 'femininas', mas com que as quais as mulheres ou as dissidências — mais habituadas a elas historicamente — poderão contestar os lugares estáveis do saber patriarcal. (di Leone, 2025, p. 119).

Nessa perspectiva, me atenho ao texto de Sandra Harding (2019). Em "A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista", Harding discute como as categorias usadas pela teoria feminista nunca são estáveis, fixas ou universais. Pelo contrário, elas são históricas, políticas e profundamente atravessadas por raça, classe, sexualidade, colonialidade e diferenças culturais. Assim, a autora mostra que essa instabilidade não é um problema teórico, mas um motor crítico: ela obriga o feminismo a rever constantemente seus próprios fundamentos, evitando que as categorias virem caixas fechadas. Segundo a autora, "as categorias analíticas feministas devem ser instáveis — teorias coerentes e consistentes em um mundo instável e incoerente são obstáculos tanto ao conhecimento quanto às práticas sociais" (Harding, 2019, p. 99). É justamente por serem instáveis que essas categorias permitem observar como as relações de poder se reorganizam, como certos grupos são incluídos ou excluídos, e como os discursos feministas precisam se abrir para múltiplas vozes. Dessa forma, o texto situa que toda categoria é marcada por uma disputa: afinal, quem tem o poder de definir quais experiências são legitimadas?

Segundo Harding, a teoria feminista não busca eliminar a instabilidade, mas assumi-la como parte do próprio método, entendendo o gênero como algo relacional, móvel e politicamente produzido. Na discussão epistemológica, Harding pontua que o conhecimento não é neutro, mas socialmente situado, moldado por quem o produz e pelas

circunstâncias em que é feito. A partir dessa premissa, introduz a metáfora da “ciência como artesanato”, destacando um duplo movimento estratégico: “devemos, simultaneamente, cultivar a investigação ‘separatista’ artesanalmente estruturada e impregnar de valores e objetivos feministas as ciências industrialmente organizadas” (Harding, 2019, p. 113). Assim, sua proposta articula a criação de epistemologias alternativas com a transformação das estruturas científicas hegemônicas, consolidando uma perspectiva que amplia tanto as possibilidades críticas quanto as práticas efetivas de produção do conhecimento. Seguindo este caminho, talvez possamos pensar em um fazer ciência a partir de uma perspectiva feminista, utilizando essa dimensão manual/artesanal.

Por fim, em “El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido” (2016), Tania Pérez Bustos faz uma consideração interessante que vai ao encontro dessa perspectiva. A autora contra-argumenta Thomas Hughes que propõe a metáfora do “tecido sem costuras” para pensar sistema sociotécnico, na qual sociedade, ciência e tecnologia então entrelaçadas em um mesmo tecido, ainda que não sejam a mesma coisa. Contudo, a autora destaca:

Não pode existir, e de fato não existe, um tecido sem costuras. Dizer que os sistemas sociotécnicos são um tecido sem costuras tem o efeito de tornar invisíveis e até de negar as diferenças, desigualdades e mediações que, de fato, estão sendo entrelaçadas e tornando possível a produção de conhecimento científico. As costuras tornam possível o tecido e o sustentam, tanto em um sentido metafórico quanto no que diz respeito aos tecidos artesanais.¹ (Tradução minha. Pérez-Bustos, 2016, p. 167).

¹No puede existir, y de hecho no existe, un tejido sin costuras. Decir que los sistemas sociotécnicos son un tejido sin costuras tiene el efecto de hacer invisibles e incluso de negar las diferencias, desigualdades y mediaciones que, en efecto, están entreteljendo y haciendo posible la producción de conocimiento científico. Las costuras posibilitan el tejido y lo sostienen, tanto en un sentido metafórico como en lo que respecta a los tejidos artesanales.

O que a autora evidencia é que não existe tecido sem costuras – sempre há junções, emendas, pontos que sustentam a trama. Do mesmo modo, o conhecimento tampouco se constrói como algo contínuo ou íntegro em si; ele depende de remendos, de ligações parciais, de articulações feitas a partir de lugares específicos. Toda forma de saber é costurada historicamente, marcada por circunstâncias, encontros e materiais que a tornam possível.

No bojo desse pensamento, resgato a experiência produtiva que Pérez-Bustos evidencia neste mesmo texto, a partir do resultado de um projeto interdisciplinar que reuniu as bordadeiras artesanais de Cartago (Colômbia) e engenheiros/as no desenvolvimento de uma interface tecnológica tangível inspirada no bordado *calado* – uma técnica que envolve desfazer partes e reconstruir o tecido, mantendo espaços vazios em suas estruturas. A partir desse encontro, a autora reforça a costura e o bordado como uma espécie de saber incorporado – um conhecimento que está nas mãos e no corpo das bordadeiras, aprendido por meio da prática, da coletividade e da afetividade. Dessa forma, a autora busca pensar no conhecimento tecnocientífico como um trabalho de costura e remendo, sustentado por práticas materiais e corporais. Essa percepção abre espaço para discutirmos desigualdades de gênero, epistemológicas

e materiais presentes na produção de conhecimento tecnocientífico e nos diálogos com outros saberes. Assim, Pérez-Bustos argumenta que produzir conhecimento também envolve cuidar, reparar, errar e refazer, como nas práticas das bordadeiras.

Voltar agora à metáfora do conhecimento como um tecido com costuras (...) implica entendê-lo não apenas como uma questão de redes e ensamblagens, mas como uma ecologia, em cujo centro se encontram vulnerabilidades e coisas esquecidas, como as tarefas de remendo e cuidado que reparam e sustentam vínculos vitais entre aqueles que produzem conhecimento.² (Tradução minha. Pérez-Bustos, 2016, p. 171).

² Volver ahora a la metáfora del conocimiento como tejido con costuras (...) implica entenderlo no solo como un asunto de redes y ensamblados, sino como una *ecología*, en cuyo centro se encuentran vulnerabilidades y cosas olvidadas, como las tareas de remiendo y cuidado que reparam y sostienen vínculos vitales entre quienes producen conocimiento.

A autora sugere que entender o conhecimento como um tecido repleto de emendas é reconhecê-lo como algo vivo, sustentado por práticas discretas e frequentemente invisibilizadas. Longe de ser apenas uma rede de conexões, ele aparece como um ambiente marcado por fragilidades, apagamentos e gestos cotidianos de cuidado — reparos que preservam os vínculos entre quem produz saber. É, por fim, a partir dessa perspectiva que situo a aproximação entre costurar e escrever como gestos de reconfiguração do mundo: formas de romper o tecido da tradição e reinscrever, ponto a ponto, outras possibilidades de existência e conhecimento.

Referências

DI LEONE, Luciana. *Conviver, aleitar, costurar: políticas da maternagem e dos cuidados na poesia latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras, 2025.

FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

GASPAR, Marina. *Corte e costura*. São Paulo: Patuá, 2023.

HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. (org.) *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 7-31.

LOPES FUJITA, Renata Mayumi; JORENTE, Maria José. A indústria têxtil no Brasil: uma perspectiva histórica e cultural. *ModaPalavra e-periódico*, Florianópolis, v. 8, n. 15, p. 153-174, jan.-jul. 2015.

MONTELEONE, Joana de Moraes. Costureiras, mucamas, lavadeiras e vendedoras: o trabalho feminino no século XIX e o cuidado com as roupas (Rio de Janeiro, 1850-1920). *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 1, e48913, 2019.

PEDROSA, Celia *et al.* Arquivo. In: PEDROSA, Celia *et al.* *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018. p. 1056-1061.

PÉREZ-BUSTOS, Tania. El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades. *Revista Colombiana de Sociología*, Bogotá, v. 39, n. 2, p. 197-214, jul.-dez. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.15446/rsc.v39n2.58970>. Acesso em: 22 out. 2025.

REIS, Laura Junqueira. Encarrega-se de fazer tudo que lhe encomendar a moda: o trabalho das modistas e costureiras (Rio de Janeiro, 1815 - 1840). In: ANPUH, 31, 2021, Rio de Janeiro. **Anais [...]** da Rio de Janeiro: ANPUH, 2021.

Politics of the Thread: A Feminist Reading of *Corte e costura*, by Marina Gaspar

ABSTRACT

Corte e costura, by Marina Gaspar, is structured through the logic of the fragment. Each poem operates as a “cut” – a gesture that interrupts linearity and reveals an isolated, autonomous memory, almost like scattered scraps. At the same time, these fragments establish a “sewing”: an effort to mend experiences, stitch together memories, and produce meaning from what endures. The book thus constructs a poetics of discontinuity, in which remembering and narrating entail negotiating what can or cannot enter the fabric of expression. Throughout the work, sewing and writing become parallel gestures: both involve tearing, mending, reconstructing, and inscribing new possibilities of existence. The instability of the poems – their fragmentation, ruptures, and silences – reflects the instability of the analytical categories within contemporary feminism itself. In this sense, the work suggests that, like fabric, memory and knowledge are also composed of gaps, repairs, and overlaps. What interests me in this study, therefore, is the poetic construction of Marina Gaspar’s work: how cutting, threads, and knots – gestures of sewing – emerge as discursive procedures for the reworking of memory and the construction of the archive; how these procedures may be read within a broader context, considering the relationships they establish across different temporalities; and finally, to what extent the approximation between sewing and text can be understood as productive for the construction of a feminist epistemology.

Keywords: *memory; fragment; poetic writing; feminist epistemology; sewing (as a discursive procedure).*