



Entre arte, design e memória: vestindo as mulheres em “Algodão”.

Geovanna Queiroz Silva;¹

Mariane Custodio de Paula;²

Maristela Abadia Fernandes Novaes;³

Adriana Yumi Sato Duarte.⁴

Resumo:

A obra “Algodão” (1938), de Cândido Portinari, constitui um registro visual dos trabalhadores rurais brasileiros, revelando dimensões de gênero, trabalho e memória social. Através dessa obra, o foco do trabalho visa a representação das mulheres no ciclo do algodão que ainda carecem de releituras no campo do design, para atualizar e ressignificar tais narrativas na contemporaneidade. Diante disso, este estudo teve como objetivo desenvolver uma peça de vestuário que atuasse como dispositivo de memória social, materializando no presente, práticas sociais e identidades ligadas ao trabalho agrícola e à mulher. A metodologia adotada compreendeu três etapas: (1) análise iconográfica da obra de Portinari e do contexto histórico do algodão no Brasil; (2) seleção e experimentação de materiais (algodão e palha) associados a práticas manuais como bordado e crochê; e, (3) criação da peça, explorando o vestuário como suporte de narrativas visuais e simbólicas. Os resultados evidenciam que o vestuário, quando concebido como cultura material, ultrapassa o caráter estético e incorpora narrativas. O uso do algodão reforça a dimensão histórica e simbólica da produção têxtil brasileira, enquanto a palha e as técnicas manuais evocam práticas vernaculares coletivas. Conclui-se que a peça criada configura-se não apenas como objeto de design, mas como documento cultural que preserva e reinterpreta memórias sociais. O projeto demonstra como o design pode atuar como intermediário entre passado e presente, reafirmando o vestuário como marcador de pertencimento cultural e de rememoração social.

Palavras-chave:

Design e Vestuário; Algodão; Memória social; Cultura material.

¹ Mestranda, Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, UNESP, geovanna.queiroz@unesp.br.

² Graduanda, Faculdade de Artes Visuais, UFG, mariane.custodio@discente.ufg.br.

³ Doutora, Faculdade de Artes Visuais, UFG, maristela.abadia@ufg.br.

⁴ Doutora, Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, UNESP, ays.duarte@unesp.br.



1. Introdução

A obra “Algodão” (1938)⁵, de Cândido Portinari, representa lavradores e colonos trabalhando na colheita de algodão, esta, é uma forma de registro visual e memorial do trabalho no campo no Brasil, no qual a presença feminina ganha centralidade na obra. Inspirada nessa representação, a criação de uma peça de vestuário, proposta da presente pesquisa, propõe reinscrever no corpo uma memória social vinculada ao cultivo do algodão, às práticas laborais no campo e à identidade da mulher brasileira nesse contexto, podendo evidenciar a história desses trabalhadores rurais uma vez silenciados (SANTOS, 2019). Nesse processo, ao transpor a pintura para o vestuário, o design intermedia tempos, convertendo narrativas artísticas em materialidades vestíveis que reativam histórias de resistência, trabalho e pertencimento social. O vestuário, nesse contexto, deixa de ser apenas expressão estética para assumir o papel de cultura material, portador de significados e presenças materiais e imateriais, um tipo de memória (STALLYBRASS, 2008).

O algodão, além de matéria prima no projeto, adquire valor simbólico: remete à história da produção têxtil e às relações de exploração que moldaram o cenário agrário, elemento importante na constituição da economia brasileira (SANTOS, 2019), principalmente na década de 30 com a expansão algodoeira que gerou o aumento de renda no período. A crise da cafeicultura provocada pela Grande Depressão de 1929 representou um ponto de inflexão importante para a economia brasileira e abriu espaço para a expansão da produção de algodão. Nesse contexto, o cultivo do algodão apresentou-se como uma alternativa economicamente viável, processo que foi acompanhado por iniciativas de modernização que contribuíram para fortalecer a cotonicultura brasileira. Assim, o algodão assumiu importância estratégica ao contribuir para equilibrar as contas externas e se constituiu o principal insumo da indústria têxtil, que era o setor manufatureiro mais importante naquele período. Com isso, o crescimento das tecelagens nacionais passou a demandar volumes cada vez maiores de algodão, criando um mercado interno consistente para a fibra e estimulando melhorias técnicas no cultivo (AGNELLI, 2022).

Ao integrar memória e materialidade, a proposta dialoga com a perspectiva de Appadurai (2008), para quem os objetos possuem vida social e circulam como portadores de significados culturais. Do mesmo modo, Peter Stallybrass (2008) argumenta que as roupas carregam histórias, dores e afetos, funcionando como depositários de lembranças individuais e coletivas, mas também, poder e posse. Nesse sentido, o vestir vai além da funcionalidade ou da moda passageira e começa a constituir-se como prática social e simbólica, que expressa pertencimentos culturais e atualiza memórias históricas. Assim, vestir é um ato de lembrar, em que o corpo funciona como suporte de memória, memória essa que não morre com quem a veste (STALLYBRASS, 2008). Por outro lado, pensar o vestuário como documento e acervo (PAULA, 2006) amplia a compreensão da roupa como patrimônio cultural, passível de ser preservado e interpretado. Ao unir arte, moda e memória, a roupa inspirada em Portinari atualiza narrativas históricas e dá visibilidade às trabalhadoras que, através do algodão, ajudaram a “tecer” a própria história do Brasil. Assim, ao transpor essa representação para o campo do vestuário, busca-se compreender como o design pode atuar na memória e no suporte simbólico, articulando práticas sociais passadas e sua atualização em novos contextos culturais, e como ele atua como principal disciplina responsável pela “forma da nossa cultura material contemporânea” (MILLER, p. 48, 2007), cultura essa que produz e consome esses artefatos simbólicos e ideológicos (DENIS, 2024).

Entende-se que, objetos podem adquirir nova existência e significado a partir de processos de restauração e ressignificação social e pessoal, deixando de ser percebidos como resíduos para se

⁵ Obra disponível em Acervo Projeto Portinari, nº 912, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/17081/algodao>.



transformarem em oportunidades simbólicas ou registros históricos. Assim, deixam de ser valorizados pelo que fazem e passam a ser apreciados pelo que representam e é essa ideia que lhes permite transcender a condição de matéria descartada ou esquecimento e assumir a posição de transmissores de sentido (DEBARY, 2010). O vestuário, enquanto prática social e simbólica, vai além da estética e se torna suporte de lembrança e identidade. O algodão, a palha e as técnicas manuais de bordado e crochê foram empregados no projeto não apenas como recursos materiais, mas como elementos carregados de sentidos históricos, culturais e sociais. Essa criação se insere nesse cenário ao propor uma reflexão sobre o design como algo que relaciona memória coletiva “aquela que recompõe mágicamente o passado” (HALBWACHS, p. 07, 1990) no contexto social e contemporaneidade.

2. Metodologia

A metodologia usada neste trabalho teve como início uma pesquisa iconográfica e histórica para analisar a obra “Algodão” (1938) de Cândido Portinari (Figura 01), uma pintura em mural de dimensões 280x300cm com técnica de afresco, uma obra feita para decorar o salão de audiências do Palácio Gustavo Capanema no Rio de Janeiro encomendada em 1936 (PORTINARI, 1938). Foi possível através da análise perceber aspectos de tons, texturas, a cena representada e seu significado. Através da composição das cores “nos tons cinzas, verdes, terras, ocres, azul, violeta, rosa, preto e branco” (PORTINARI, 1938) foi determinada algumas cores que seriam utilizadas no vestuário e que representam as peças chaves como o azul, o branco e tons ocres mais perceptíveis na obra, bem como as texturas através da interpretação do materiais como a do chapéu e as sacas de colheita representados pela palha.



Figura 01: Algodão, 1938 - Acervo Projeto Portinari.

Foi possível identificar com essa análise a representação de trabalhadores “lavradores e colonas, todos de compleição robusta, trabalhando na colheita de algodão” (PORTINARI, 1938), distribuídos em diferentes planos da imagem realizando a colheita manual da fibra, representação que contextualiza a economia agrária por meio do algodão como matéria prima e a memória social do trabalho. No plano intermediário e no fundo da composição surgem trabalhadores inclinados sobre as plantas, repetindo gestos semelhantes de colheita. A obra representa diretamente essa atividade, com foco no algodão, um produto agrícola relevante na economia brasileira em diversas regiões ao longo do século XX. Os elementos visuais, chapéus de palha, sacas de colheita, plantas de algodão e trabalhadores inclinados constituem aspectos reconhecíveis do trabalho rural, com isso, a pintura pode ser interpretada como uma reflexão sobre a realidade social brasileira. Ao posicionar como elemento central da composição,



Portinari foca nessa vida cotidiana de trabalhadores rurais “mais especificamente, os afrescos têm uma temática que contextualiza a vida econômica do Brasil desde o período colonial até os anos 1930...compõem a série dos ciclos econômicos, estão localizadas no salão Portinari” (VENTURA, p. 01, 2024).

O foco do desenvolvimento foi representar principalmente a figura da mulher representada na obra, conforme Projeto Portinari:

“No primeiro plano, ao centro, colona negra em pé de frente, com o tronco e a cabeça inclinados para baixo segurando pelotas de algodão de um pé que está à sua frente. Usa chapéu de palha de aba larga que pela posição da cabeça lhe cobre o rosto e o peito, vestido de mangas compridas com saia batendo um pouco acima dos tornozelos; tem as pernas afastadas e está descalça” (PORTINARI, 1938).

Com isso, a escolha da representação dessa mulher em primeiro plano foi pelo destaque dessa figura feminina de uma mulher negra, colhendo algodão que ocupa uma posição central na composição em posição ligeiramente inclinada, tornando-se o principal ponto de atenção da pintura. Esta, encontra-se descalça, com os pés apoiados diretamente no chão da plantação, o que enfatiza sua ligação direta com o ambiente de trabalho. A representação do trabalho rural e da figura feminina na colheita do algodão serviu como referência simbólica, estética e material para a construção da proposta projetual. A partir dessa leitura iconográfica e histórica, estabeleceu-se um processo de seleção e experimentação de materiais (Figura 02, imagens a e b) orientado tanto pela fidelidade simbólica à obra quanto pelos objetivos da pesquisa de evocar a memória social por meio do design.



Figura 02: (a) experimentação de fibras, (b) experimentação da fibra escolhida através de um bordado - Acervo pessoal, 2024.

Como ponto de partida, definiu-se o algodão como matéria-prima central do projeto. Essa escolha deriva diretamente do tema representado na pintura, que retrata trabalhadores envolvidos na colheita dessa fibra agrícola. Dessa forma, o uso do algodão no vestuário estabelece uma relação direta entre o material e a atividade econômica retratada na obra, transformando o tecido em um elemento narrativo capaz de remeter à cadeia produtiva do algodão e à história do trabalho agrícola no Brasil. Assim, foi selecionado um tecido composto majoritariamente por algodão (100% algodão, sendo 10% reciclado), aplicado na construção de uma saia com comprimento “batendo um pouco acima dos tornozelos”, referência direta à vestimenta da mulher retratada na obra (PORTINARI, 1938). A escolha do algodão como tecido estrutural da peça busca representar não apenas a matéria-prima agrícola, mas também sua posterior transformação em produto têxtil, estabelecendo uma continuidade simbólica entre o campo, a produção têxtil e o vestuário.

Em diálogo com o algodão, foram incorporados fios de palha como elemento complementar na composição. A palha é uma fibra vegetal associada ao universo rural e aparece na obra por meio do chapéu utilizado pela trabalhadora e das ferramentas ligadas à colheita. A introdução dessa fibra no projeto teve como objetivo trazer para a peça uma dimensão tátil e visual relacionada à rusticidade do ambiente agrícola. Os fios de palha foram utilizados para produzir textura e reforçar a evocação simbólica do campo, estabelecendo um paralelo com os artefatos de trabalho representados na pintura, as sacas de colheita. A blusa foi confeccionada em viscolinho branco, material escolhido por sua leveza e pela tonalidade que remete visualmente à cor do algodão in natura. Essa escolha cromática estabelece um diálogo direto com a iconografia da obra, na qual a brancura do algodão se destaca, assim, a cor branca da peça funciona como referência visual à matéria prima, reforçando a relação simbólica entre a vestimenta e o universo produtivo retratado por Portinari.

Além da seleção dos materiais, o projeto incorporou técnicas têxteis tradicionais, como o crochê e o bordado em ponto corrente. Essas técnicas foram escolhidas por sua associação histórica com práticas vernaculares do fazer manual, frequentemente vinculadas ao trabalho feminino e à transmissão de saberes domésticos e comunitários (ADAMSON, 2007). O crochê foi aplicado na composição do chapéu de palha reinterpretado na peça, enquanto o bordado em ponto corrente foi utilizado na blusa como elemento decorativo e simbólico. A escolha dessas técnicas buscou resgatar práticas têxteis tradicionais ligadas à produção manual feminina, evidenciando saberes frequentemente marginalizados em relação à economia formal e industrial. As decisões cromáticas também foram orientadas pela obra de referência, as cores azul, presente na linha de crochê, e o tom natural da palha foram escolhidas para estabelecer esse diálogo cromático com a paleta utilizada por



Portinari. Em vez de reproduzir diretamente as cores da pintura, optou-se por uma interpretação mais sutil dessas tonalidades, criando uma releitura contemporânea que preserva a relação simbólica com a obra original. Outro recurso material explorado foi o desfiamento intencional do tecido em determinadas partes da peça. Esse procedimento foi pensado como estratégia expressiva para evocar a memória de desgaste associada às condições de trabalho no campo. O aspecto desfiado sugere desgaste, uso contínuo e precariedade, funcionando como metáfora visual das condições sociais e econômicas que historicamente marcaram o trabalho agrícola. Assim, o processo de escolha e seleção dos materiais foi orientado por uma lógica de correspondência simbólica entre os elementos presentes na obra *Algodão* e os componentes do vestuário desenvolvido. Cada material, técnica e cor foi selecionado não apenas por suas propriedades estéticas ou funcionais, mas também por sua capacidade de evocar narrativas sociais e culturais ligadas ao trabalho agrícola, à produção têxtil e às práticas femininas de fazer manual.

Por fim, procedeu-se à construção do vestuário no Laboratório Modelo da Universidade Federal de Goiás, etapa em que as decisões projetuais anteriormente estabelecidas foram materializadas por meio do desenvolvimento de moldes e experimentações têxteis. A confecção ocorreu de forma colaborativa, envolvendo mulheres participantes em todos os processos, o que permitiu que o desenvolvimento da peça também incorporasse dimensões de experimentação coletiva e diálogo entre diferentes experiências de fazer manual. Essa dinâmica colaborativa reforça a própria proposta da pesquisa, que busca valorizar práticas tradicionalmente associadas ao universo feminino e ao conhecimento transmitido entre mulheres. A partir da referência visual, foram definidos os principais elementos estruturais do vestuário, priorizando formas simples e funcionais que evocaram a estética do vestuário rural. Foram desenvolvidos os moldes da saia e da blusa (Figura 03, imagens a e b), levando em consideração proporções, caimento e mobilidade do corpo, aspectos fundamentais para manter a coerência com a ideia de vestimenta associada ao trabalho agrícola.



Figura 03: (a) modelagem blusa, (b) molde da saia juntamente com as fibras utilizadas - Acervo pessoal, 2024.

A colaboração entre as participantes, o uso de técnicas manuais e a seleção cuidadosa de materiais contribuíram para que o vestuário desenvolvido traduzisse, de forma material e visual, o pertencimento e a identidade da mulher representada por Portinari, bem como sua relação com a memória do trabalho agrícola, com a cultura do algodão e com as experiências históricas das mulheres nesse contexto. Dessa forma, a peça final buscou atuar como um objeto de vestuário e artefato simbólico que materializa narrativas sociais e memórias coletivas associadas ao trabalho feminino e à cultura agrícola de forma que traduzisse materialmente e visualmente, o pertencimento e a identidade da mulher representada pelo artista e sua relação com a memória do trabalho agrícola, a cultura do algodão e as mulheres na história e memórias a elas associadas.



3. Resultados

O resultado da pesquisa materializou-se na criação da peça de vestuário (Figura 04, imagens a e b) como um artefato narrativo que articula referências visuais da obra *Algodão* (1938), de Cândido Portinari, com elementos da cultura material do trabalho rural, promovendo uma atualização contemporânea dessas memórias. O uso do tecido de algodão ao ser adotado como material predominante, estabelece um elo direto entre a obra de referência e a história da produção têxtil no Brasil, bem como, a produção algodoeira. A peça desloca o algodão de sua condição de matéria prima agrícola para um elemento de expressão simbólica, evidenciando as camadas históricas e sociais que atravessam sua produção e circulação. Historicamente, a cultura do algodão esteve vinculada tanto à economia agrária quanto às dinâmicas de trabalho intensivo no campo, frequentemente desempenhadas por populações marginalizadas e por mulheres. A presença da palha, incorporada ao design (Figura 05, imagens a e b), amplia essa relação com a cultura material do campo. Utilizada na composição do chapéu e em detalhes da peça, a palha introduz uma textura rústica que remete aos utensílios e artefatos presentes no cotidiano do trabalho agrícola. Esse material estabelece uma conexão direta com os elementos visuais da pintura de Portinari, na qual o chapéu de palha aparece como objeto funcional de proteção da trabalhadora durante a colheita. Assim, sua presença no vestuário reforça a dimensão rural da narrativa material construída pela peça.



Figura 04: imagem (a) e imagem (b) peça desenvolvida - Acervo pessoal, 2024.



Figura 05: imagem (a) e imagem (b) peças de crochê e bordado, imagem (c) saia rústica. Acervo pessoal, 2024.

O azul presente no chapéu e nos detalhes do bordado funciona como uma referência cromática à paleta utilizada por Portinari em sua representação pictórica como uma espécie de releitura tridimensional da obra, transformando elementos pictóricos em componentes materiais. As técnicas têxteis aplicadas na peça, como o bordado (Figura 05, imagem b) e o crochê (Figura 05, imagem a), foram incorporadas como estratégias de evocação de saberes tradicionais. Historicamente associadas ao universo do trabalho feminino, essas técnicas constituem práticas de transmissão cultural que atravessam gerações e comunidades. Dessa forma, o bordado e o crochê operam como marcas de pertencimento e memória, evidenciando a dimensão afetiva e coletiva do fazer manual. Outro elemento significativo na construção simbólica da peça é o desfiamento intencional do tecido (Figura 05, imagem c). Esse procedimento foi utilizado como recurso expressivo para evocar a rusticidade e o desgaste associados às roupas de trabalho utilizadas no contexto rural. O aspecto desfiado introduz uma dimensão visual de precariedade e uso prolongado, remetendo às condições materiais e sociais enfrentadas por trabalhadores agrícolas ao longo da história. Assim, o acabamento propositalmente imperfeito traz para o vestuário contemporâneo vestígios simbólicos da experiência de vida dessas trabalhadoras. Complementando a composição do traje, foi desenvolvida uma bolsa confeccionada em linha de rafia e algodão, material escolhido por sua relação com os sacos tradicionalmente utilizados na colheita e transporte do algodão.

Nesse sentido, cada escolha projetual, seja de material, cor, textura ou técnica, foi orientada por uma lógica de significação. O vestuário desenvolvido buscou operar como uma forma de reinscrição simbólica, capaz de trazer para o presente memórias coletivas. Dessa forma, a peça atua como um suporte material de memória, tornando visíveis narrativas frequentemente silenciadas na história social e econômica do país. Ao transformar referências pictóricas e elementos da cultura rural em componentes do design contemporâneo, o projeto propõe uma atualização dessas narrativas no corpo atual. Assim, a peça final evidencia como o vestuário pode atuar como meio de expressão crítica e como dispositivo de visibilidade para histórias e experiências femininas historicamente marginalizadas no contexto do trabalho agrícola e da produção de algodão.

4. Discussão

Ao vestir a peça, o corpo se transforma em suporte de memória, dialogando com a ideia de que os objetos, igualmente as pessoas, carregam em si uma vida social (APPADURAI, 2008), assim como,



compreender o vestuário como marcador de identidades coletivas. Nesse sentido, o vestuário ultrapassa sua função utilitária e estética, tornando-se depositário de histórias coletivas e marcador de identidades. Esses objetos, podem adquirir nova existência e significado a partir de processos de requalificação e ressignificação social, deixando de ser percebidos como resíduos para se transformarem em oportunidades simbólicas ou registros históricos (DEBARY, 2010). O valor do objeto se afasta de sua função original e passa a se vincular à sua trajetória biográfica, esse novo valor emerge da circulação de narrativas, das histórias compartilhadas, fazendo do objeto uma ponte de memória, individual ou coletiva. Quando deslocados de seu contexto original, como ocorre ao serem incorporados a um museu, por exemplo, esses objetos adquirem nova identidade e nova narrativa, deixando de ser utensílios para se tornarem transmissores de sentido, com o valor histórico substituindo o valor comercial (DEBARY, 2010).

A noção de trajetória biográfica fundamenta-se na relação estreita entre humanos e não humanos, reconhecendo que os objetos participam da vida social ao acompanhar seus proprietários ao longo do tempo. Essa biografia constrói-se por meio de um investimento social e moral, no qual se delega aos objetos parte da própria existência, permitindo que acumulem história e adquiram uma espécie de “vida” própria. Mesmo itens aparentemente inúteis podem ser preservados por funcionarem como vestígios de acontecimentos e provas de existência. O museu, por exemplo, opera como dispositivo de conservação daquilo que não pode ser destruído, retirando objetos de contextos de ruptura ou descarte e preservando traços do passado que poderiam ser eliminados, deslocando-os para galerias onde seriam ressignificados. Uma vez incorporado ao acervo, o objeto passa a ser protegido contra venda, dispersão ou desaparecimento, ao prometer-lhes uma segunda vida como patrimônio. Nesse processo, o artefato deixa de ser utensílio funcional e transforma-se em transmissor de sentidos e testemunho histórico, tendo seu valor de uso substituído pelo valor de representação cultural. Dessa maneira, interrompe-se o ciclo ordinário de vida e morte das coisas, convertendo o que seria descarte em patrimônio durável e inalienável (DEBARY, 2010).

Segundo Maurice Halbwachs (1990), a memória coletiva deve ser compreendida como um processo social de reconstrução do passado realizado a partir das condições e necessidades do presente. Para o autor, recordar não significa simplesmente recuperar imagens armazenadas de forma estática, mas reorganizar experiências passadas com base em referências compartilhadas no interior de uma coletividade. Assim, a memória coletiva não corresponde à soma das memórias individuais, ao contrário, constitui o quadro de referência que permite que as lembranças pessoais sejam organizadas, interpretadas e compartilhadas. Halbwachs (1990) enfatiza que a memória depende diretamente da existência de grupos sociais que a sustentem, o indivíduo não recorda de forma isolada, mas a partir do ponto de vista dos grupos dos quais participa. Esses grupos fornecem aquilo que o autor denomina “quadros sociais da memória”, isto é, estruturas de referência que permitem localizar e reconstruir as lembranças. Por meio desses quadros, que incluem normas culturais, sistemas simbólicos e formas compartilhadas de interpretar o mundo, os indivíduos conseguem dar sentido às experiências passadas e reinseri-las em narrativas compreensíveis. Dessa forma, mesmo quando uma lembrança é vivida de forma pessoal, ela permanece atravessada pelas referências coletivas que orientam a forma como o indivíduo percebe e interpreta sua própria experiência (HALBWACHS, 1990).

A memória coletiva pode ser considerada “viva” porque depende da permanência e da interação contínua dos grupos sociais que a mantêm. Enquanto esses grupos permanecem ativos, suas lembranças são constantemente atualizadas, reinterpretadas e transmitidas entre seus membros. O passado, portanto, não é simplesmente preservado, mas continuamente reconstruído a partir das circunstâncias presentes. As lembranças são reorganizadas de modo a dialogar com as preocupações, interesses e identidades atuais do grupo, o que faz com que a memória esteja sempre em movimento. Para Halbwachs (1990), é a partir das condições sociais atuais que o grupo seleciona e reorganiza aquilo que será lembrado do passado. As experiências são reinterpretadas à luz das necessidades e dos



valores do presente, o que significa que a memória não consiste em uma recuperação fiel de acontecimentos, mas em uma recomposição orientada pelas referências contemporâneas do grupo. Dessa forma, o presente é um filtro que define quais lembranças permanecem significativas e quais tendem a ser esquecidas (HALBWACHS, 1990). O significado atribuído às coisas não é fixo nem intrínseco, mas historicamente produzido e continuamente transformado nas interações sociais, o que implica compreender a cultura material como espaço em que sociedades constroem, preservam e modificam sentidos ao longo das gerações (MENESES, 1996).

Na cultura material, o corpo também é incorporado como elemento fundamental, este, pode ser compreendido como parte integrante dessa cultura e, inclusive, como objeto passível de ser pensado sob a lógica da propriedade. As práticas corporais, nesse sentido, são entendidas como modos de produção de cultura material, evidenciando que o corpo não se restringe a uma condição biológica, mas pode ser interpretado como entidade física atravessada por significados sociais, simbólicos e patrimoniais. Os artefatos desempenham papel decisivo na objetivação e estabilização da identidade, pois permitem ao indivíduo sustentar uma narrativa coerente de si, funcionando como suportes materiais de sua trajetória (MENESES, 1996). O conceito de eu estendido “*extended self*”, como exemplo, parte do pressuposto de que objetos materiais e bens possuídos não constituem apenas instrumentos externos ou simples expressões da personalidade, mas compõem, de maneira efetiva, a própria identidade do sujeito. Os artefatos contribuem para dar forma e estabilidade ao eu, tornando-o visível e conferindo-lhe continuidade ao longo do tempo. Além disso, atuam como marcadores sócio-materiais, situando o indivíduo em redes de relações e operando como símbolos de vínculos, valores e classificações sociais. Assim, a realidade material que estrutura a vida social cotidiana é concebida como parte constitutiva do processo ativo de construção de si e dos outros, sendo que conjuntos de objetos, como por exemplo coleções, podem funcionar como verdadeiros índices materiais do eu, nos quais sujeito e artefato se somam (MENESES, 1996).

Através de um conjunto de artefatos produzidos e utilizados socialmente, é fundamental compreender como esses objetos que são fabricados e consumidos se inserem em sistemas simbólicos, sociais e ideológicos mais amplos. Denis (2024) destaca que, nas sociedades industriais, o design se tornou uma das principais fontes de produção dessa cultura material, pois grande parte dos objetos cotidianos é concebida a partir de processos projetuais. Miller (2007) propõe que a cultura material constitui um meio fundamental para compreender a própria humanidade, uma vez que as relações entre pessoas e objetos são inseparáveis. Para o autor, os objetos não são apenas produtos materiais, mas elementos que participam ativamente das relações sociais, permitindo que itens produzidos em escala industrial sejam reinseridos em contextos de significado, afeto e identidade. Portanto, os objetos e materiais que compõem o cotidiano não são neutros, mas portadores de valores culturais, históricos e sociais, relacionando indivíduos, práticas e sistemas simbólicos.

Dessa forma, o projeto contribui para ampliar as discussões sobre o papel do vestuário na construção de narrativas culturais, revelando-o como artefato de resistência e pertencimento. Ele também aponta para a possibilidade de o design se constituir como prática social de cuidado com a memória, reafirmando que a roupa, ao ser vestida, não apenas cobre o corpo, mas reconta histórias, reinscreve identidades e projeta novas formas de lembrar coletivamente pois “artefatos que constituem, como já foi afirmado, o principal contingente da cultura material, têm que ser considerados sob duplo aspecto: como produtos e como vetores de relações sociais” (MENESES, 1983, p. 112). Assim, a roupa assume cunho social e cultural, funcionando como meio de reconhecimento e valorização de práticas ligadas ao campo, ao cultivo do algodão e à experiência feminina na sociedade brasileira e um registro da força de mulheres que sustentaram parte da história agrícola do Brasil. O projeto propõe pensar o vestuário e o papel do design como um dispositivo de preservação e de reinterpretção de memórias coletivas, projetando novas formas de lembrar e reconhecer histórias e a importância da cultura material e das práticas manuais como suportes de identidade.



A criação inspirada em “Algodão”, reinscreve no presente as narrativas femininas historicamente marginalizadas, uma vez que o trabalho no campo foi muitas vezes silenciado nos registros oficiais da história (SANTOS, 2019), principalmente relacionado a figura da mulher. A importância desta pesquisa está justamente em evidenciar o design como facilitador entre tempos. Mais do que propor uma leitura estética da obra de Portinari, o projeto propõe pensar o vestuário como um dispositivo de preservação e de reinterpretação de memórias sociais coletivas. Ao transpor a pintura para a materialidade têxtil, utilizando algodão, a palha, bordado e crochê, técnicas historicamente associadas ao fazer manual e à transmissão de saberes femininos, a pesquisa valoriza modos de produção que conectam tradição e contemporaneidade (MILLER, 2007). Essa escolha reforça o papel do design não apenas como criação autoral, mas como campo capaz de dialogar criticamente com a cultura material, com a memória social e com a identidade de grupos historicamente invisibilizados. O conceito de cultura material pode ser compreendido, de forma ampla, como o conjunto de objetos, artefatos e elementos físicos que são produzidos, apropriados e utilizados socialmente, expressando valores, práticas e significados de um determinado grupo ou sociedade.

5. Conclusão

A peça desenvolvida demonstra como o design pode operar como prática de valorização da memória, transformando referências em experiência sensível e contemporânea. O vestuário, nesse contexto, extrapola a dimensão estética e assume lugar como narrativa incorporada no corpo, capaz de articular identidade, pertencimento e memória social. O projeto reafirma, assim, o papel do design como campo de preservação e reinvenção cultural, mais do que uma criação estética, o vestuário produzido se apresenta como narrativa de memória, integrando o campo da cultura material e o acervo. Assim, vestir torna-se uma forma de reinscrever, no presente, a história, nesse caso, das trabalhadoras, que, através do trabalho e do algodão, ajudaram a tecer a identidade cultural brasileira.

Between art, design and memory: dressing women in “Cotton”

Abstract: The artwork “Algodão” (1938), by Cândido Portinari, constitutes a visual record of Brazilian rural workers, revealing dimensions of gender, labor, and social memory. Through this work, the focus of this study is on the representation of women in the cotton cycle, a perspective that still lacks reinterpretation in the field of design, in order to update and resignify such narratives in contemporary times. Therefore, this study aimed to develop a garment that would act as a device for social memory, materializing in the present social practices and identities linked to agricultural work and women. The methodology adopted comprised three stages: (1) iconographic analysis of Portinari's work and the historical context of cotton in Brazil; (2) selection and experimentation with materials (cotton and straw) associated with manual practices such as embroidery and crochet; and (3) creation of the garment, exploring clothing as a support for visual and symbolic narratives. The results show that clothing, when conceived as material culture, transcends its aesthetic character and incorporates narratives. The use of cotton reinforces the historical and symbolic dimension of Brazilian textile production, while straw and manual techniques evoke collective vernacular practices. It is concluded that the created piece is configured not only as a design object, but as a cultural document that preserves and reinterprets social memories. The project demonstrates how design can act as an



intermediary between past and present, reaffirming clothing as a marker of cultural belonging and social remembrance.

Keywords: Design and Clothing; Cotton; Social Memory; Material Culture.

Referências

- ADAMSON, Glenn. *Thinking Through Craft*. Oxford: Berg, 2007.
- AGNELLI, Henrique. *A economia do algodão no Brasil, 1930-1945: industrialização, crise cambial e política externa*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2022.
- APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas*. Tradução de Agatha Bacelar. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.
- DEBARY, Octave. *Segunda mão e segunda vida: Objetos, lembranças e fotografias*. Pelotas: Revista Memória em Rede, v.2, n.3, 2010.
- DENIS, Rafael Cardoso. *Design, cultura material e o fetichismo dos objetos*. Rio de Janeiro: Arcos Design, v. 1, 2024.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- MENESES, Ulpiano Bezerra. *A cultura material no estudo das sociedades antigas*. São Paulo: Revista de História, v. 15, 1983.
- MENESES, Ulpiano Bezerra. *A Psicologia social no campo da cultura material*. São Paulo: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, 1996.
- MILLER, Daniel. *Consumo como cultura material*. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, ano 13, n. 28, 2007.
- PAULA, Teresa Cristina Toledo de. *Tecidos no museu*. São Paulo: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, v.14, n.2, 2006.
- PORTINARI, Projeto. *Algodão*. Rio de Janeiro: Acervo, Pintura mural, n 912, 1938. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/17081/algodao>.
- SANTOS, Érica de Oliveira. *Do fio da memória ao tecido da história: a produção algodoeira no agreste alagoano (1950-1959)*. Recife: ANPUH - Brasil - 30º Simpósio Nacional de História, 2019.
- STALLYBRASS, Peter. *O Casaco de Marx: roupas, memória, dor*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- VENTURA, Alexandre. *Arte, arquitetura e política em obras de Portinari*. 2024. Disponível em: <https://fcs.mg.gov.br/arte-arquitetura-e-politica-em-obras-de-portinari/>