



Universidade do Estado de Minas Gerais  
Programa de Pós-Graduação  
Mestrado em Design

DESIGN, MEMÓRIA E HISTÓRIA: O OFÍCIO DOS SAPATEIROS  
EM BELO HORIZONTE

THAIS OLIVEIRA MOURA

Belo Horizonte  
2016

THAIS OLIVEIRA MOURA

DESIGN, MEMÓRIA E HISTÓRIA: O OFÍCIO DOS SAPATEIROS  
EM BELO HORIZONTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais - , como requisito parcial para a obtenção de grau Mestre em Design, na linha de pesquisa: Design, Cultura e Sociedade.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Marcelina das Graças de Almeida

Belo Horizonte  
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

**M929d** Moura, Thais Oliveira.  
Design, memória e história: o ofício dos sapateiros em Belo Horizonte [manuscrito] / Thais Oliveira Moura. -- 2016.  
89 f.; il., color.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Escola de Design, 2016.  
Orientadora: Profª. Dra. Marcelina das Graças de Almeida.

1. Design. 2. Memória. 3. Sapateiros. 4. Tradição. 5. Calçados. I. Almeida, Marcelina das Graças de. II. Título. III. Universidade do Estado de Minas Gerais. Escola de Design.

CDU: 685.341.2

## DESIGN, MEMÓRIA E HISTÓRIA: O OFÍCIO DOS SAPATEIROS EM BELO HORIZONTE

Autora: Thais Oliveira Moura

Esta dissertação foi julgada e aprovada em sua forma final para a obtenção do título de Mestre em Design no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais.

Belo Horizonte, 21 de setembro de 2016.

*Rita de Castro Engler*  
Coordenação Doutorado e Mestrado  
MASP: 1160198-6  
ESCOLA DE DESIGN - UEMG



Prof<sup>ª</sup>. Rita de Castro Engler  
Coordenadora do PPGD

BANCA EXAMINADORA



Profa. Marcelina das Graças de Almeida, Dra.  
Orientadora  
Universidade do Estado de Minas Gerais



Profa. Wânia Maria de Araújo, Dra.

Centro Universitário – UNA



Profa. Rita Aparecida da Conceição Ribeiro, Dra.

Universidade do Estado de Minas Gerais

## **DEDICATÓRIA**

Dedico esta pesquisa a todos os sapateiros que ainda resistem ao tempo por amor à profissão. Em especial ao Seu Lourival e Seu Valdeir, que me ensinaram não apenas a fazer calçados, mas me permitiram fazer parte da sua história.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pela vida.

A minha orientadora, pela paciência e confiança.

Aos meus pais, irmã e sobrinhas, pelos exemplos de honestidade, responsabilidade e amor infinito.

Às mulheres da minha família, por me ensinarem que nunca é tarde para aprender.

Ao meu avô Oliveira, que trabalhou como solador de sapatos no interior de Sergipe.

Aos meus amigos, pelas risadas, pela leveza e companhia.

Ao Rodrigo Stenner, pelo cuidado comigo e com todos os alunos.

“Quando um determinado meio não ativa mais certas formas memoriais explícitas, mesmo a repetição daquelas que são incorporadas estão a mais longo termo, ameaçadas. Nisso reside um risco potencial do enfraquecimento das memórias fortes.” (CANDAU, 2014, p.121)

## RESUMO

Ao reconhecer a ausência de pesquisas com tema sobre os sapateiros em Belo Horizonte e o registro do seu ofício, e entendendo o ofício desses profissionais como parte relevante do contexto social em que estão inseridos, busca-se por meio do presente trabalho conhecê-los mais profundamente. Com a realização de entrevistas, conhecemos a história pessoal desses profissionais, enfatizando a importância da memória coletiva para compreender a permanência e a sobrevivência do ofício. Observou-se também que esses profissionais representam a memória viva de um ofício em extinção e mantêm técnicas tradicionais de produção. Reconhecemos a ligação emocional deles com o ofício que exercem, resultando em calçados diferenciados, produzidos por demanda, especialmente para um determinado cliente, apontando características do design emocional. Em suma, com base nos registros visuais efetuados almeja-se propagar as etapas de produção artesanal de sapatos, divulgando, assim, a técnica ainda exercida em Belo Horizonte.

Palavras-chave: Sapateiros. Memória. Design. Tradição. Calçados.

## ABSTRACT

*Recognizing the lack of researches aimed to study Belo Horizonte's shoemakers, and their labor recording, and also understanding these professionals as an integral part in our society, is sought on this paper deepen in this profession. Through interviewing the professionals, we were able to know their personal history, emphasizing the relevance of collective memory on understanding the permanence and surviving of this work. Also comprehending that these shoemakers represent the live memory of an endangered artisanal technique and still keep traditional techniques. It is possible to recognize the emotional connection among the professionals and their work, which results in differentiate shoes, made on demand, designed for a specific client, summarizing particulars of emotional design. In addition, through visual recording, it is aimed to spread the artisanal steps on shoemaking, disclosing the technique currently happening in Belo Horizonte*

*Keywords: shoemakers, memory, design, tradition, shoes.*

*Key words: shoemakers, memory, design, tradition, shoes.*

## **LISTA DE SIGLAS**

FIEMG Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais

SENAI Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial

SESI Serviço Social da Indústria

SIAAMP Sistema integrado de acesso do arquivo público mineiro

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Sapato primitivo feito em couro e feno.....	36
Figura 2 Sandálias egípcias sem tiras .....	38
Figura 3 Sandália africana decorada com pigmentos locais.....	38
Figura 4 Charge de um escravo liberto tirando os sapatos .....	40
Figura 5 Luis XIV e seus sapatos .....	41
Figura 6 Chapin ou chopine .....	41
Figura 7 Mule francesa .....	42
Figura 8 Sapatos femininos .....	43
Figura 9 Keds.....	43
Figure 10 Componentes internos do calçado .....	44
Figura 11 Componentes externos do calçado .....	46
Figura 12 Sapato pronto .....	46
Figura 13 Sapataria no Brasil colonial .....	54
Figura 14 Aprendiz de sapateiro em Belo Horizonte, 1948.....	55
Figura 15 Corte da peça .....	61
Figura 16 Montagem do sapato na fôrma.....	62
Figura 17 Sapatos de dança .....	63
Figura 18 Adaptações na fôrma.....	63
Figura 19 Fôrma adaptada.....	64
Figura 20 Modelo desenhado na fita crepe.....	65
Figura 21 Moldes em <i>kraft</i> .....	65
Figura 22 Moldes já recortados em papelão.....	66
Figura 23 Corte da lingueta do sapato.....	67
Figure 24 Chanfradeira .....	67
Figura 25 Couro chanfrado a mão .....	68
Figura 26 Peças após serem chanfradas .....	68
Figura 27 Peça sendo pespontada .....	69
Figura 28 Montagem do sapato na fôrma.....	69
Figura 29 Solado sendo lixado.....	70
Figura 30 Solado antes e depois de lixar.....	70
Figura 31 Solado e fôrma recebendo cola .....	71
Figure 32 Estufa artesanal.....	71

Figura 33 Sapato na fôrma .....	72
Figure 34 Ferramentas do sapateiro.....	73

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 Perfil dos entrevistados .....	60
---	----

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
1 Conceituando design.....	20
1.1 É artefato ou objeto? .....	23
1.2 Design emocional.....	24
<b>2 OS ARTEFATOS: EMOÇÃO E MEMÓRIA</b> .....	26
2.1 Definindo emoção .....	27
2.2 Aprofundamentos sobre a memória .....	29
2.2.1 A memória coletiva e sociedade.....	31
2.2.2 Memória e identidade .....	32
2.3 A tradição e o saber dos sapateiros.....	34
2.4 Um olhar sobre o artefato calçado .....	36
2.4.1 Histórico.....	36
2.4.2 Componentes dos calçados .....	44
<b>3 CONHECENDO O OFÍCIO DE SAPATEIRO</b> .....	48
3.1 Breve histórico dos ofícios e classes .....	48
3.2 Pesquisas sobre os sapateiros .....	50
3.3 Os sapateiros e as modificações nos métodos de produção calçadista.....	52
3.3.1 Diversas profissões em uma .....	57
<b>4 PERCEPÇÕES RELATIVAS AOS SAPATEIROS EM BELO HORIZONTE</b> ....	59
<b>CONCLUSÕES</b> .....	76
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	80

## INTRODUÇÃO

O design e a técnica artesanal utilizada pelos sapateiros serão abordados neste texto de forma complementar, apresentando, por meio das conexões entre os dois aspectos, propostas para a valorização e propagação do ofício em Belo Horizonte<sup>1</sup>. A história do design acompanhou o desenvolvimento dos métodos de produção dos artefatos de uso pessoal. Apesar das técnicas artesanais já serem empregadas na fabricação dos objetos, foi a partir da industrialização que o design passou a ser reconhecido como profissão e etapa crucial no desenvolvimento de produtos. (CARDOSO, 2008; SILVA, 2011).

No capítulo 1, intitulado: “Conceituando design”, abordaremos a definição do design, esclarecendo as diferenças entre artefatos e objetos, e ainda trazendo interpretações do design emocional. Este se revela aqui por intermédio dos calçados especiais, projetados especialmente para determinado cliente, e aguardados por um longo tempo, que transcendem a simples necessidade da compra. Há nos calçados fabricados por sapateiros componentes da sua própria história, como a lentidão do tempo empregado para a produção que, de acordo com Sennet (1943), constitui importante fator para o profissional, permitindo que ele possa refletir sobre a sua própria vida e profissão durante o processo. Os sapateiros que trabalham com calçados especiais se conectam de forma mais profunda com os clientes, pois, segundo Roncoletta (2009), não existem designers para tal demanda.

A própria autora citada sempre buscou calçados que solucionassem a sua dificuldade de caminhar, e nesse processo entrevistou diversas mulheres que possuem o mesmo problema devido a fatores genéticos ou alguma deficiência adquirida. Muitas delas descreveram a relação emocional estreita com os sapateiros que fabricavam seus sapatos. O profissional atuava, assim, resolvendo o problema funcional, ergonômico, e mais importante, satisfazendo um desejo pessoal das clientes, de pertencimento, ao confeccionar um calçado específico para

---

<sup>1</sup> Belo Horizonte, atual capital do Estado de Minas Gerais, nasceu em 1897. Batizada como Cidade de Minas no

a necessidade delas e esteticamente agradável (RONCOLETTA, 2009). Identificamos dessa maneira, aspectos do design emocional, entendendo que os artefatos - neste caso os calçados - são agentes aguçadores das reações emocionais do usuário.

Prosseguindo no campo dos aspectos emocionais, no capítulo 2 (dois), nomeado como: “Os artefatos: emoção e memória”, serão apresentadas definições e relações entre emoção, memória, e ainda possíveis conexões do ofício dos sapateiros com a tradição. A emoção será abordada ao longo da presente dissertação como fator de grande relevância no ofício dos sapateiros. Ratificamos nas entrevistas as ligações emocionais dos profissionais com a técnica e com os próprios clientes. Apesar de a habilidade técnica - necessária ao exercício do ofício - ter sido desvinculada da criação, os sapateiros mostram-se engajados e se orgulham da própria habilidade, que amadurece com o tempo de permanência na atividade artesanal (SENNET, 1943).

A opção por se manter ativos no trabalho, deve-se ainda a fatores pessoais relacionados à história de cada profissional, os quais são responsáveis por compor a memória de cada sapateiro. Durante as entrevistas e o registro fotográfico, a memória apareceu como fator relevante para o bom resultado desta dissertação, bem como a relação histórica com a cidade de Belo Horizonte, as sensações e vivências emocionais no ofício por cada entrevistado, pois - mesmo que individualmente, todos os profissionais exercem o mesmo ofício - ratificou o caráter qualitativo da pesquisa. Segundo Lovisolo (1989), a memória funciona como âncora, evitando que a pessoa se perca diante das mudanças e da modernidade e, ao mesmo tempo, impulsiona para o futuro, ao manter os pés no passado.

A memória envolve ainda as práticas culturais, unindo-se aos indivíduos e à sociedade, e agindo coletivamente; busca definir e reforçar os sentimentos de pertencimento social, referindo-se ao passado para manter a coesão dos grupos (KAMINSKI; SANTINELLO, 2011; POLLAK, 1989). Dessa maneira, a avaliação dos sapateiros foi realizada em seu ambiente de trabalho - na fábrica ou oficina de calçados. Ratifica, assim, o pressuposto de que um fenômeno pode ser mais bem compreendido quando observado em seu próprio ambiente e contexto (GODOY,

1995); esta pesquisa de perfil qualitativo, não prioriza o estudo estatístico ou avaliação de dados numéricos.

A dissertação resultou em seguida no capítulo 3 (três), denominado “Conhecendo o ofício de sapateiro”, em que este é apresentado, revelando aspectos históricos e modificações sociais. Esse ofício envolve a técnica artesanal de produção de calçados e elas possuem extrema relevância em uma sociedade, pois os seres envolvidos em sua manutenção e execução se comunicam, se organizando política e socialmente, modificando, assim, a própria realidade com o trabalho (CHAUI, 2005). Maldonado (2012) corrobora esse fato nos chamando a considerar a técnica como presente na vida cotidiana, entre tantas evoluções tecnológicas, não só como uma questão filosófica, mas como questionadora dos problemas relativos à ética, sociedade, cultura e política.

Em uma sociedade em que historicamente as técnicas foram consideradas como um saber menor, - endereçadas aos escravos e classes inferiorizadas pelas elites que tinham acesso ao estudo – o saber empírico, que priorizava a observação como método de aprendizado (CHAUI, 2005; MOURÃO, 1992) passou a ser valorizado com o aumento da vida urbana. Desse modo, aumentavam também a troca comercial e o desenvolvimento dos métodos artesanais de fabricação. Nessa configuração, buscava-se o prestígio por meio das artes, técnicas e conhecimentos empíricos (CHAUI, 2005). A técnica então se apresenta como fator socialmente onipresente, resultando em questionamentos sobre a sua autonomia. Em paralelo, a sociedade se mostra igualmente onipresente, não podendo ser apartada completamente da participação nas modificações dos seus valores, estilo de vida e crenças impulsionadas pelos avanços das técnicas. “Tudo é técnica, pois tudo é sociedade, e vice-versa” (MALDONADO, 2012, p.176).

Com base nas observações anteriores, a sociedade e a técnica - com os indivíduos – se relacionam e provocam questionamentos referentes à importância dessa como agente de mudanças sociais (MALDONADO, 2012). Considerando-se o registro realizado na presente pesquisa, é possível identificar esse questionamento nas modificações ocorridas na técnica utilizada pelos sapateiros, como um saber tradicional que se diferenciou das técnicas modernas no decorrer

do tempo, visto que estas últimas se vinculam à escolaridade. Foi necessário haver dessa forma uma remodelagem dos métodos, acarretando na substituição das técnicas por novas práticas. (KATINSKY, 1967 *apud* FERNANDES, 2001<sup>2</sup>).

Assim, as modificações no trabalho do sapateiro, impulsionadas pela sociedade, resultam na definição do ofício não apenas como uma prática tradicional, visto que os sapateiros são artesãos que dominam o trabalho com o couro, podendo executar todas as etapas de fabricação de um calçado, e ademais, a sua inserção na indústria foi complexa (BOSSAN, 2008 *apud* PASSOS; KANAMARU, 2012; FERNANDES, 2001). No início da industrialização da produção calçadista, por exemplo, os profissionais eram essenciais na execução das etapas manuais, que o maquinário não era capaz de realizar. Aos poucos, o sapateiro foi substituído quase que completamente, sendo responsável por funções específicas da produção (MALATIAN, 1996).

Ao se somar à desvalorização do ofício de sapateiro após a mecanização<sup>3</sup> do seu trabalho a falta de registros desse conhecimento empírico relacionado à técnica de produção artesanal calçadista, identificamos o desaparecimento da profissão de sapateiros pela ausência de teoria na prática desse saber manual, havendo poucos dados sobre a produção, métodos e ferramentas empregadas por eles. (PASSOS; KANAMARU, 2012). Dessa maneira, torna-se importante compreender que a dissertação intencionou registrar a técnica artesanal por meio da visão dos próprios profissionais entrevistados, considerando-se também a opinião deles referente às mudanças sociais do seu ofício ao longo do tempo.

É importante esclarecer que os sapateiros selecionados para as entrevistas são aqueles que participam de todo o processo de fabricação dos calçados, evitando equívocos sobre a terminologia referente aos reparadores. Os *savetiers*, ou reparadores de sapatos, trabalham na recuperação de calçados. (BOSSAN, 2008 *apud* PASSOS; KANAMARU, 2012, p.2). Enquanto os sapateiros se diferenciam pelo conhecimento detalhado de cada etapa da confecção de sapatos.

---

<sup>2</sup> Artesãos em São Paulo. Revista História e Ensino, Londrina, v.7, p.47-60. 2001.

<sup>3</sup> A mecanização do sistema fabril ocorreu a partir do século XVIII com a Revolução Industrial.

E, ainda por existirem em número cada vez mais reduzido, constituem-se no que se pode chamar de guardiões das memórias do ofício. (REZENDE, 2012).

Os registros visuais e orais foram ambos realizados após a aprovação do Comitê de Ética, e os entrevistados concordaram com o Termo de Consentimento Livre Esclarecido, bem como com o Termo de Autorização de Uso de Imagem. Além disso, era voluntária a participação nesses registros, estando o entrevistado livre para se retirar a qualquer tempo, sem prejuízos, se necessário, e garantindo-se a preservação da sua identidade. Foi importante também garantir que os entrevistados pudessem se sentir à vontade para não opinar sobre questões que considerassem inconvenientes. Além de ter sido um cuidado da entrevistadora a não interferência no momento em que as respostas estavam sendo dadas, para que a opinião daquela não influenciasse a resposta. Vale ressaltar que toda entrevista é uma troca de experiências, na qual duas pessoas de universos diferentes dialogam sobre um mesmo assunto (FREITAS, 2006).

No capítulo 4 (quatro), chamado: “Percepções relativas aos sapateiros”, serão apresentadas as impressões após as entrevistas. Foi processada a análise das respostas e dos registros fotográficos, de forma a transcrever os dados e a selecionar as fotografias mais relevantes à dissertação, aquelas que apresentassem mais detalhes sobre a técnica de produção, ferramentas e materiais utilizados na fabricação de calçados. Foram entrevistados três profissionais, com o seguinte perfil: atuantes no mercado há no mínimo vinte anos, trabalham sozinhos ou empregam no máximo dois funcionários, utilizam a técnica artesanal dos métodos de fabricação dos calçados e possuem histórias de atuação em diferentes segmentos do mercado calçadista. Estes critérios de inclusão foram cruciais para a dissertação, pois envolvem a história pessoal dos profissionais e suas relações emocionais com o ofício.

Em seguida, apresentamos as conclusões desta pesquisa, considerando possibilidades futuras de trabalho como meio de propagação da técnica artesanal. E, para finalizar, as referências, anexo e apêndice.

## 1 Conceituando design

Até o século XVIII, a produção de artefatos de uso pessoal era realizada em ateliês ou oficinas, nas quais trabalhavam membros de uma mesma família e também aprendizes.

[...] Esse formato de produção era predominante e responsável por dar um caráter pré-industrial às empresas. Operavam nesse sistema sapateiros, serralheiros, padeiros, dentre outros. Os testes, a escolha de matéria-prima, a fabricação e até a comercialização eram realizadas basicamente pelo mestre da oficina. Não havia divisão na produção, nada perturbava a conduta do trabalho<sup>4</sup> (GOURDEN, 1988, p.22 e 23, tradução da autora).

Nesse contexto, o sapateiro exercia todas as funções relativas à produção de calçados, desde a escolha da matéria-prima até a montagem final do sapato.

[...] A partir do século XVIII, esse perfil de trabalho, foi sendo substituído por uma prática que remete por vezes, à idade média<sup>5</sup>, onde além do artesão, havia um fornecedor de matérias-primas. Iniciava-se então, uma divisão do trabalho entre as diferentes oficinas, até que o produto chegasse ao ateliê para receber acabamento e, finalmente, ser vendido. Foi nesse cenário que eclodiu a organização industrial do trabalho, onde a fabricação deixou de pertencer apenas ao mestre<sup>6</sup> (GOURDEN, 1988, p.22 e 23, tradução da autora).

Até esse momento, em meio às transformações industriais, o design, apesar de já ser executado, não era reconhecido como tal. Havia a produção de artefatos e a aplicação de técnicas mais ou menos padronizadas, mas não se sabe precisamente quando os meios mecânicos [e a identidade criativa] se inseriram na fabricação. (CARDOSO, 2008).

De toda forma, a partir do século XIX emergiu a necessidade de um profissional responsável pela produção, posicionando o design como uma etapa

---

<sup>4</sup> Ce type est prépondérant, c'est lui qui fournit le gros de la production et qui donne à la société de XVIII siècle son caractère pré-industriel. La majorité des métiers fonctionne sur ce modèle, cordonnier, boulanger, serrurier, menuisier, [...] le procès du travail est détenu de bout en bout par le maître artisan, depuis la matière première jusqu'à la commercialisation du produit achevé. [...] aucune division du travail ne vient.

<sup>5</sup> A Idade Média é um período da história da Europa entre os séculos V e XV. É o período intermédio da História ocidental, entre a Antiguidade e a Idade Moderna.

<sup>6</sup> Hors des villes, ces petites ateliers, installés çà et là dans plat-pays, se trouvent bien souvent liés entre eux pour former la manufacture dispersée [...] Ce type de <<rassemblement>>, remontant parfois au Moyen Age, fait intervenir, au-dessus des artisans [...] C'est lui, ce fournisseur de travail, qui constitue le réseau des ateliers épars qui procède à une organisation du travail éclatée, où le maître artisan n'est plus le seul à avoir l'entière responsabilité de la fabrication d'un produit, dépossédé qu'il est de la vente.

específica do processo produtivo (CARDOSO, 2008; FORTY, 2007), pois, até então, o designer costumava trabalhar apenas no final do processo na maioria das empresas (MORITZ, 2005, tradução da autora<sup>7</sup>). O design conquistou seu espaço por meio da Revolução Industrial, e as transformações industriais e sociais que aconteceram no decorrer do século XX, com a realidade pós-industrial, resultaram em um posicionamento diferenciado do design nas empresas (FREIRE, 2009).

Cardoso (2008) afirma que é possível alegar que o design seria o fruto de três momentos históricos: a industrialização, a urbanização e a globalização. Os três processos necessitaram da organização de diversos elementos: pessoas, máquinas, fábricas, e outros, de forma harmoniosa, utilizando-se do design para preencher as lacunas existentes entre eles. A afirmação do autor é corroborada por Gregotti (1982 *apud* BARDI, 1986), ao defender que o design deve sempre atentar para os aspectos econômicos, sociais e produtivos. Porém, apesar da relevância no âmbito industrial e social, há divergências quando se procura definir quais são as suas verdadeiras funções.

A própria palavra design apresenta dois sentidos quanto a sua origem: designar ou desenhar (CARDOSO, 2008; FLUSSER, 2007). Dessa maneira, pode-se considerar que o termo possui tanto o teor abstrato quanto o concreto. (CARDOSO, 2008). Durante o processo do design existem as ideias, que são abstratas e que adquirem forma, transformando-se em produtos concretos.

Bonsiepe (2011) afirma que há razões que dificultam a conceituação do design. Este termo foi popularizado com o tempo, afastando-se da categoria de projeto, e de solução de problemas, tornando-se efêmero pela aproximação à objetos caros, divertidos e pouco práticos. A expressão design foi de certa forma prejudicada, sendo definida apenas como a característica estética dos produtos. Papanek (2009) defende que o design deve ser significativo, substituindo o ruído carregado de expressões como “belo”, “feio”, “bonitinho”, “bacana”, entre outros, e em que a função seria a forma de cumprir a proposta de um design.

---

<sup>7</sup> Design used to work at the very end of the process in most companies.

Flusser (2007) ratifica que a meta do designer seria construir objetos úteis, baseado em conhecimentos científicos e mais, deveriam significar além da estética, uma experiência para o usuário. Isso é reforçado por Moritz (2005, tradução da autora<sup>8</sup>), ao comentar que o design não se encontra apenas ligado à superfície das coisas ou a fazê-las parecerem boas. O design ultrapassa o desenhar de artefatos e a criação de opcionais para produtos.

Como poderia o sapateiro se posicionar em meio ao design? Isto é, entre tantas afirmativas relativas ao bom “funcionamento” do design, como a criação de produtos úteis, funcionais além da estética, atentos aos aspectos sociais e econômicos. Não seria o sapateiro, a despeito da falta do título de designer, um responsável por empregar as etapas essenciais, que caracterizam o design, na fabricação dos calçados? Basta considerar os profissionais que produzem sapatos exclusivos, que conhecem a necessidade pessoal de cada cliente, analisando a formação do pé deste e a dificuldade de calce e caminhada. O sapateiro produz, nesse caso - após adaptações na fôrma – um produto específico para o cliente, que atenderá a uma demanda exclusiva, sendo mais do que visualmente agradável e funcional, carregando valores intangíveis para esse.

Corroborando a informação acima, os produtos não devem ter um caráter puramente estético. Afinal, o termo design é relacionado a uma atividade criativa, que abrange os aspectos ambientais e humanos da produção industrial (GREGOTTI, 1982 *apud* BARDI, 1986). Isso resulta em produtos que salientam os aspectos estruturais e funcionais, além dos formais (PERUZZI, 1998). Sudjic (2010) ressalta que o vocábulo design sempre se relacionou com embelezar as coisas, fazendo o consumidor se atentar para algo além da utilidade do artefato. Segundo o autor, o caráter emocional é uma preocupação dos designers. Esse aspecto do design representa relevância para o entendimento das relações tecidas entre produto e consumidor, que transcendem a necessidade e o uso, sendo determinado na sua quase totalidade por fatores emocionais.

---

<sup>8</sup> Design has changed its scope and goes beyond designing artifacts. It used to be limited mostly on to the level of designing features of products [...] Design today extends to the experience that clients have with products, services [...]

Por meio e com o design, o designer atua como aguçador de conexões emocionais, ao estudar os aspectos formais e as ramificações dos produtos que vão além das prateleiras, atravessando as barreiras do consumo e, alcançando um vínculo emocional, nem sempre percebido pelo consumidor. É relevante, então, se atentar para compreender o design emocional, considerando anteriormente as definições sobre artefato e objetos.

### **1.1 É artefato ou objeto?**

O conceito de artefatos ou objetos é por vezes tratado de modo diferenciado pelos pesquisadores. Alguns se utilizam de um termo com mais frequência do que de outro e, por isso, é interessante definir algumas diferenças e semelhanças defendidas.

Miller (2012) define o artefato como mediador nas relações humanas e considera que esse pode ter sido retirado da natureza e manipulado, intencionalmente ou não, tornando-se habilitado para o uso. Em contrapartida, o autor defende que o objeto não varia de forma e função com o passar do tempo. Por exemplo: facas, relógios, martelos, são facilmente reconhecidos em qualquer cultura.

No caso da cultura material, que busca constatar quais são os fatos recorrentes das civilizações, os hábitos mais duradouros e as tradições que podem ser reveladas por intermédio da observação, os termos artefato ou objeto são empregados igualmente, surgindo como ganchos; despertando o interesse do pesquisador por refletir uma época, um contexto, por ilustrar por meio de algo material o que já se encontra no abstrato da memória (BUCAILLE; PESEZ, 1989).

Schlereth (1999) define o artefato por ser o que evidencia a mente humana em funcionamento, refletindo crenças e padrões sociais de uma época e dos seus indivíduos. Por outro lado, os objetos seriam aqueles ofertados pela natureza, como folhas, pedras e esqueletos, que não sofreram influência pela mão humana.

De acordo com Baudrillard (2001), os artefatos, parecem muitas vezes serem dotados de paixão, terem vida própria e autonomia. Porém, apesar de haver definições dos termos artefatos e objetos como antagônicos, na presente dissertação eles serão utilizados como sinônimos, pois, independente da nomenclatura, os objetos ou artefatos ocupam um lugar em nossa existência que transcende o seu uso funcional. Isso será esclarecido mais profundamente no próximo tópico, que explicará como o design pode dar significância aos objetos ao utilizar fatores emocionais.

## **1.2 Design Emocional**

O design emocional define-se pelos e com os valores intangíveis dos objetos, nos influenciando, enquanto consumidores, sem que necessariamente isso seja percebido. Segundo Norman (2004), para entender o design emocional, deve-se observar três conceitos de design: design visceral, design comportamental e design reflexivo.

O design visceral envolve reações instantâneas, tem o intuito de alcançar os nossos instintos mais primários, como o paladar, a preferência por determinados sons e cores, entre outros. O design comportamental é relacionado ao uso dos objetos, priorizando a sua função e o seu desempenho. E ainda temos o design reflexivo, que abrange o território e o significado dos produtos, envolve a imagem, o que o produto fala sobre si e quais lembranças pode provocar no usuário (NORMAN, 2004).

O design emocional consiste em atribuir significados por meio de elementos, como o material, a cor, o tamanho, e assim por diante, aos objetos. Intencionando anteceder a conexão puramente material do usuário com o produto (OH, 2013). As ferramentas do design emocional corroboram o pensamento de que o design tem como fim a persuasão na venda. (VALESE, 2009). Valse (2009, p.31) adiciona ainda: “Vender sensações e emoções é mais significativo do que apenas destacar as qualidades funcionais de um produto. Saber atuar sobre o consumidor de forma emocional é fundamental”. Assim, os designers podem projetar objetos carregados de valor emocional, que se comunicarão com o usuário para além da sua estética e

funcionalidade. Dessa maneira, o ato de adquirir um produto, sobrepõe a necessidade do seu uso. Moritz (2005, tradução da autora<sup>9</sup>) atesta que, atualmente o design abrange um caráter de experiência, transcendendo a utilidade real dos objetos.

Forty (2007) afirma também que o design pode alterar nosso olhar sobre os produtos. Assim, a criação de artefatos deveria envolver a aplicação de elementos que evoquem os três níveis do design (design visceral, design comportamental e design reflexivo). Os objetos derivados dessa forma de pensamento possuirão intenso caráter emocional, apelando para os sentidos e sentimentos dos consumidores.

Ao conectar o design emocional e as reações que este provoca em relação ao objeto desta dissertação, surge novamente os sapateiros que fabricam calçados para pés especiais, com alguma deformação congênita<sup>10</sup> ou defeito após a ocorrência de acidentes e ainda para ocasiões específicas, como um baile ou casamento. Em ambos os casos, a criação desses profissionais envolve uma ligação emocional com o cliente. O sapateiro precisa entender a demanda, analisar o cliente e a ocasião, e também os melhores materiais, produzindo calçados confortáveis, para além da beleza estética, contendo ainda um pouco da história do próprio profissional.

Afinal, ao adquirirmos um produto, obtém-se as suas funções básicas, acrescidas das formas, cores, sons, os seus significados e relações emocionais, percepções simples e complexas, e restrições culturais (MAIOCCH; PILLAN, 2013). O design emocional contribui para elucidar a relação com os objetos escolhidos, que não seria responsável por manipular as emoções, mas abordaria as necessidades e os desejos dos usuários, colaborando com a sua experiência com o artefato (COSTA; TONETTO, 2011). Em resumo, vive-se em meio a objetos, presentes ostensivamente nos lares, carregados de significância e de uma história própria, tornando-se considerável a investigação das relações entre os artefatos que escolhemos possuir, a emoção e a memória.

---

<sup>9</sup> Design today extends to the experience that clients have with products [...].

<sup>10</sup> Que nasce com a pessoa.

## 2 Os artefatos: emoção e memória

Para compreendermos os artefatos e suas ramificações, é importante compreender que as coisas da natureza (folhas, galhos, pedras, entre outros) existiam muito antes de seu uso pelos homens. Com o tempo, essas coisas passaram a ser necessárias para executar pequenas tarefas, auxiliavam como ferramentas, e carregavam em si uma linguagem própria, se comunicando apenas por existirem (DUARTE; FIRMINO, 2011).

Os artefatos, desse modo, passaram a adquirir significados com as intenções humanas. Podem apresentar sentidos universais, como as garrafas que são produzidas para conter líquidos, ou possuir sentidos pessoais, como uma garrafa de bebida que pertenceu a um ente querido. Devemos pensar que o ser trata o artefato como agente concreto, que carrega em si significados variáveis (CARDOSO, 1998). Como, por exemplo, um aparelho telefônico, que atende primeiramente a uma necessidade no ato da compra, transforma-se em artigo decorativo ao perder a funcionalidade, e é descartado em seguida por não ser mais relevante no contexto daquele usuário.

Estamos sempre rodeados por objetos, úteis, decorativos, raros, entre outros. Eles revelam a nossa cultura, inclinações sociais, dizem muito sobre quem somos ou queremos ser (GABRIEL, 2003). Tudo aquilo que obtemos, torna-se parte da nossa história. Devido à presença constante dos artefatos em nossas vidas, é importante conhecermos sua origem, forma de produção e materiais, pois, desse modo, é possível e tangível realizar a análise sociocultural de uma determinada época (BUCAILLE; PESEZ, 1989).

Segundo Belchior; Ribeiro (2014), os artefatos passam a significar algo para nós, à medida que absorvem a nossa história. Em outro momento, consideram também,

Escolhemos determinados produtos porque os associamos a entes queridos [...]. Os cheiros e sabores nos trazem de volta a sensação de vivências antigas [...] A emoção é um componente forte da memória. E esta, se constrói, em grande parte, por objetos. Cercamo-nos de coisas que têm, muito além de um valor material, valor afetivo [...]. Os objetos

garantem assim a materialidade do sentimento e da lembrança. (BELCHIOR; RIBEIRO, 2014, p.74 e 75).

Assim, consumimos os produtos que se relacionam com os nossos valores e que contribuirão de uma forma positiva com a nossa existência. Os bens materiais adquiridos por nós se comunicam, deixando de ser apenas uma representação do gosto do usuário, transcendendo o seu uso (BONSIEPE, 2011).

Verifica-se, assim, a relevância dos objetos no entendimento não apenas de cada usuário isolado, mas da sociedade em geral. Como pode ser corroborado por Cardoso (1998, p.37): "[...] os povos e a sociedade se dão a conhecer através dos artefatos que produzem." Margolin (1989) reforça que a civilização jamais existiria sem os objetos, pois são estes que a compõem. Esses mesmos artefatos contribuem para a formação de um contexto social e histórico de determinada época. (BUCAILLE; PESEZ, 1989; MORAES, 2011).

De acordo com Freire (2009), mesmo separados dos sujeitos, os artefatos parecem colaborar na criação e na condução da vida desses. O desejo por adquirir um novo produto determina uma compra, acrescentando mais um objeto na história do indivíduo, e contribui, assim para a formação da cultura material<sup>11</sup> da sociedade em esse vive (CARDOSO, 1998). Os artefatos que possuímos se transformam em referências, transcendem a função de bem material, criando uma relação emocional com o ser humano. Atentemos para essa relação e para o entendimento da emoção.

## 2.1 Definindo emoção

Até meados do século XIX acreditava-se que as emoções eram instintos e que deveriam ser controladas, para que não afetassem a capacidade de pensar das pessoas. A partir do século XX aceitou-se que os indivíduos que conhecessem e

---

<sup>11</sup> Segundo Appadurai (2010), cultura material é o complexo e dinâmico repertório do que os homens são capazes de produzir, fazer circular e consumir. Tais dimensões das ações não apenas sinalizam a(s) funcionalidade(s) da criação humana, como também denotam os diferentes significados atribuídos a um dado artefato por uma comunidade e/ou sociedade ao longo do tempo. **Revistas estudos históricos: Modernidade e Modernização.** v. 23, n. 45 (2010).

fossem capazes de controlar as suas emoções conseguiriam se relacionar melhor com o mundo (CASANOVA, SEQUEIRA; SILVA, 2009).

Segundo Music (2002), o conceito de emoção se confunde com o de sentimento e afeto. Por outro lado, Damásio (1994) afirma que nem todos os sentimentos podem ser relacionados às emoções e que, apesar de todas as emoções originarem sentimentos, o contrário nem sempre é verdadeiro. O sentimento está presente no espírito, e a emoção está localizada no corpo (DAMÁSIO, 1994; MUSIC, 2002), pois pela expressão corporal conseguimos visualizar a emoção. Esta corresponde a uma série de mudanças no estado do corpo derivadas dos pensamentos, acontecimentos ou da presença de uma pessoa (DAMÁSIO, 1994).

A emoção seria, assim, dependente do externo ao indivíduo para ocorrer. Belchior; Ribeiro (2014) argumentam que apesar de as emoções serem um processo físico, sempre se configuram baseadas no social. Segundo os autores, a nossa percepção e vivência determinam como serão as nossas emoções. Essas emoções, como defendido por Damásio (1994), podem ser de dois tipos: as primárias, que se relacionam com as reações que já estão programadas em nós, inerentes ao organismo; e as secundárias, que dependem dos acontecimentos externos e da memória de cada um para disparar algumas reações no organismo. Em suma, as emoções são desencadeadas a partir dos momentos bons ou ruins vivenciados. Cacciopo; Gardner (1999 *apud* COSTA; TONETTO, 2011) afirmam que não só as experiências, mas a interpretação individual delas é determinante da e para a emoção.

As experiências podem ser formadas por pessoas, lembranças e, claramente, por objetos. E, embora não seja possível quantificar as emoções pessoais de cada usuário, é possível e necessário compreender as relações emocionais que tecemos com os produtos adquiridos Desmet; Hekkert (2009) defendem que os estudos das emoções relativas aos usuários colaboram para o desenvolvimento de produtos mais adequados às necessidades de cada um.

A emoção contribui, dessa forma, positivamente para entendermos o apego e os sentidos que atribuímos aos artefatos (MORITZ, 2005). Segundo Desmet;

Hekkert (2009), o conhecimento dos desejos e emoções dos usuários auxiliam na antecipação dos efeitos emocionais que os produtos podem causar. Essa atitude evita que os objetos repercutam de forma negativa ou não planejada. O aprofundamento no estado emocional do consumidor é de extrema relevância, pois em alguns casos o designer não será usuário do produto que projeta. A sua própria experiência de vida pode ser muito distinta daquele que utilizará o objeto (COSTA; TONETTO, 2011).

Para compreender melhor isso, é fundamental relacionar, mesmo que brevemente, os sapateiros e os clientes que adquirem os seus produtos. Existiria um fator emocional que ultrapassa o contato da compra? Pode ser que os usuários que encomendam um calçado, ao invés de adquirir um modelo em uma loja, optem apenas por conforto e durabilidade. Por outro lado, essa relação direta com o fabricante representa um diferencial. O caráter pessoal do atendimento, momento em que são tecidas conversas envolvendo as histórias pessoais tanto do profissional quanto do usuário; a análise do sapateiro do pé do consumidor, atentando para os detalhes e adaptações necessárias na fôrma; o cuidado na escolha dos materiais, e o fator do tempo mais lento de produção, resultando em nova visita a oficina pelo consumidor; todos estes fatores colaboram emocionalmente para a transcendência do aspecto ordinário do consumo.

Afinal, cada pessoa atribui significância individual aos próprios artefatos. A escolha e a preferência por este ou aquele produto é relativa a aspectos profundos da nossa vivência e estado emocional. Damazio (2013) defende que alguns objetos remetem a lembranças e emoções positivas, como divertir, confortar, fortalecer, entre outras. Da mesma maneira que certos artefatos nos encaminham para situações negativas, nos obrigando a reviver fatos passados. Considerando as emoções e as lembranças como fatores essenciais à memória, examinemos melhor o conceito desta.

## **2.2 Aprofundamentos sobre a memória**

A memória para os gregos era representada por uma deusa, *Mnemosine*, que revelava os segredos do passado, sendo um antídoto ao esquecimento

(CHAUI, 2005; LE GOFF, 1990). A memória é a presença do passado, é uma construção psíquica e intelectual que seleciona o passado e sempre o relaciona ao indivíduo diante de aspectos sociais, nacionais ou familiares (MOREIRA, 2005). A memória seria, assim, um elo das lembranças, dos fatos que se encontram distantes em um tempo já vivido, com o presente e os acontecimentos da atualidade.

Existe um aspecto relevante da memória quando se trata da relação emocional dos fatos vivenciados. O estado emocional influencia diretamente no contexto da situação e na análise feita posteriormente ao recordá-la. É nesse sentido que os apaixonados enxergam o mundo de uma forma mais alegre e eufórica, enquanto pessoas deprimidas recordam com mais facilidade dos seus insucessos e fracassos (PINTO, 1998). Pollak (1992) ratifica que a memória não se refere apenas à vida física do indivíduo, mas sofre alterações devido ao momento em que está sendo lembrada. Se existem preocupações atuais, por exemplo, a memória pode ser transformada.

As emoções e a memória exercem desse modo um papel fundamental para analisarmos a nossa própria existência. É por meio desse conhecimento que acessamos detalhes da percepção pessoal e nos reconhecemos perante o outro e nós mesmos. Segundo Colombo (1991), os indivíduos reconhecem a própria memória como a única maneira para se conhecerem intimamente. Existiria sempre um sujeito que se lembra, para que a memória aconteça. Pode ser um indivíduo ou um grupo que, ao buscar as lembranças continuamente, tenta transformar a própria memória em uma história (HALBWACHS, 1990).

A memória integraria, assim, a construção de uma existência, diferentemente da história propriamente dita de cada um de nós. Le Goff (1990) argumenta que a memória não representa apenas um fato histórico, e sim um objeto da história, assim como o passado exerce o papel de objeto no contexto histórico e não do acontecimento em si. Bosi (2003, p.16) comenta: “A memória se enraíza no concreto, no espaço, gesto, imagem e objeto. A história se liga apenas às continuidades temporais, às evoluções e às relações entre as coisas.” A memória atuaria selecionando acontecimentos no espaço e no tempo, sempre relacionando-

os com fatores pessoais, e intensificando seu valor e significado quando envolve além do participante da ação, a coletividade.

Esta é exatamente a intenção da pesquisa realizada para a construção desta dissertação. Isto é, ao fazer os registros com os sapateiros, objetivou-se proteger o saber acumulado por eles, para que não se perca a memória dos seus métodos de produção e da sua própria história de vida no ofício. O registro oral desses profissionais contribuirá de forma positiva e relevante para se criar uma memória coletiva, em que outros sapateiros, atuantes ou não no mercado, se reconhecerão nos relatos e reviverão também o passado na profissão. Além disso, o registro fotográfico será relevante para detalhar a técnica artesanal dos sapateiros, que pode se relacionar aos métodos de desenvolvimento do design, à medida que se utiliza de uma idealização de projeto, de etapas de modelagem e ferramentas específicas na produção.

### **2.2.1 A memória coletiva e sociedade**

O fato de a memória ter mais força quando se torna coletiva possibilita compreender o aspecto social como essencial para a lembrança e o registro dos acontecimentos do passado. Pollak (1989) esclarece que as memórias coletivas são um fator muito relevante para a sociedade e suas estruturas institucionais. O que une todas essas memórias é o momento social vigente, suas tensões e conflitos. Le Goff (1990) acrescenta que, apesar da história relatada pela memória coletiva ser mais deformada, constitui a relação entre o passado e o presente. Dessa maneira, o relato da coletividade pode representar muitas vezes a única fonte viva da memória social dos fatos.

Existem ainda dificuldades na aceitação da memória como fator coletivo. Porém, o fato de ser coletiva faz a memória não pertencer a um indivíduo específico, incorporando uma possibilidade de se encontrar lembranças particulares, supostamente não percebidas anteriormente (HALBWACHS, 1990). Desse modo, são duas as maneiras de percepção. Por um lado, confiamos à nossa memória as lembranças exteriorizadas, comprometendo a nossa própria identidade.

E, em contrapartida, podemos constituir sistemas pessoais de memória, como álbuns e diários, em que a coletividade é excluída e celebramos a nossa individualidade (COLOMBO, 1991).

De toda maneira, o desenvolvimento da memória só encontra continuidade ao se deparar com outras identidades. Não há avanço na abstração, toda memória possui substrato (ELIAS, 1994). E esse substrato, esse material se forma na e com a vivência com o outro e com as coisas. Pollak (1989) defende que o enquadramento da memória é alimentado pelos materiais da história. Estes podem se valer de inúmeras referências, mantendo as fronteiras sociais e também as modificando, reinterpretando assim o passado em função do presente e futuro.

Halbwachs (1990) adiciona a importância da coletividade para lembrar fatos vividos até mesmo por cada um de nós. As ocorrências acontecidas em um tempo passado, ainda que nós não as registremos, são revividas e detalhadas com os outros, que estiveram naquele local e momento exatos. Segundo Lovisolo (1989), essa memória histórica ou coletiva deveria ser valorizada pela sua participação na construção da identidade e da comunidade, sendo inclusive fundamental para o sentimento nacional e para a consciência de classe.

Somos seres individuais, que dependem, porém, do contexto, das pessoas e dos objetos para formar a memória. Candau (2014) defende que nós modelamos a memória e dependemos dela para nossa própria formação. Por isso, a identidade e a memória se nutrem mutuamente, produzindo a história de cada um.

### **2.2.2 Memória e identidade**

A formação da identidade é debatida por diversos autores. Hall (2006) comenta que, segundo Freud, a identidade pode ser definida inconscientemente, permanecendo sempre incompleta, em processo de formação. Por outro lado, Castells (2008) relaciona o meio social, a cultura e o contexto em que o indivíduo se encontra como essenciais para a formação da identidade. Santinello (2011) concorda, posicionando as relações sociais, o tempo, espaço e suas variações como fator relevante na construção da identidade do indivíduo.

E qual seria o material da identidade? Analisemos agora quais elementos contribuiriam para enriquecer a nossa história e a memória por meio da composição da identidade. Damázio (2013, p.47) defende que: “as coisas são parte tangível da nossa memória, e contribuem para a nossa identidade, pois vivemos, lembramos e esquecemos em sociedade”. Os objetos seriam, então, elementos presentes no substrato da memória e identidade pessoal, mas, se os deslocamos ou os perdemos, abandonamos também a nossa identidade.

Segundo Candau (2014) a perda da memória é similarmente uma perda de identidade. Sem memória, o indivíduo se torna vazio e, ao não se lembrar do passado, não consegue produzir pensamentos, vivendo apenas o presente. Bosi (2003) argumenta ainda que do vínculo com o passado se extrai a formação da identidade do indivíduo. Elias (1994) ratifica afirmando que a identidade é justamente definida pela continuidade da memória. A capacidade de registrar vivências faz o indivíduo preservar os conhecimentos adquiridos e as experiências pessoais.

Delgado (2003); Pollak (1992) reconhecem também a memória como um elemento constituinte do sentimento de identidade, continuidade e coerência de uma pessoa. Segundo o autor, a memória e a identidade seriam fenômenos negociáveis, e não devem ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo. Delgado (2003) defende que a memória busca evitar que os indivíduos percam as referências fundamentais para construir a própria identidade, imortalizando-os e solidificando consciências. O ato de recordar contribui na identificação social e na produção da própria história.

A procura pela construção da identidade atua como motivador dos homens, fazendo-os rastrear o próprio passado em busca de marcos na história. A memória seria - novamente - confirmada como referência à identidade social, evitando que o presente se desprenda completamente do passado e do futuro (DELGADO, 2003).

Em resumo, o ser humano reproduz as memórias dos fatos continuamente, reformando a própria identidade ao perpetuar as experiências. Isso justifica o fato

de as pessoas mais velhas conseguirem lembrar e ensinar com detalhes os ofícios tradicionais para os mais jovens, alimentando a memória coletiva por meio deles. Santinello (2011 *apud* CATTANI; HOLZMANN, 2006) defende que o trabalho ocupa um lugar central na construção da identidade dos indivíduos e no delineamento das condutas coletivas. Logo, uma tradição nunca pode ser privada, pois sobrevive na coletividade social, servindo como elo com o passado. (BECK *et al.*, 1997). Por considerar que o tema da presente dissertação se refere ao resgate de um ofício tradicional dos sapateiros, é fundamental compreender melhor o conceito da tradição.

### **2.3 A tradição e o saber dos sapateiros**

A tradição está vinculada ao tempo, à memória, a inventividade e, embora decorra do passado, é um ato do presente (BECK *et al.*, 1997; MARQUETTO, 2009). Sua preservação e continuidade acontecem pelos rituais que, reinventados e reincorporados, são como mecanismos da memória coletiva e das verdades tradicionais (BECK *et al.*, 1997). De acordo com Braga (2006), é um luxo manter as tradições; por isso transmitir o saber ancestral é imprescindível para todo o processo cultural. Nele reside o valor do ensinamento das técnicas artesanais mantidas até hoje porque ensinadas de mães para filhas.

Esse processo de conservação por meio da memória e da tradição dos saberes resulta na formação da identidade de um local, um grupo e mesmo de uma sociedade. Os “guardiões” dessas técnicas tradicionais, que as transmitem aos familiares e a comunidade em que vivem, conservam o passado, mantendo-o vivo, não permitindo que o tempo e a morte desintegre essa memória, fundamentada na memória coletiva (VERAS, 2011).

Os sapateiros apontados nesta dissertação representam também um ofício tradicional, em que a experiência vivida é transmitida de geração para geração. A tradição familiar tem enorme peso no processo criativo, Pertencer a uma família de artesãos torna-se geralmente um meio de dar continuidade à categoria e à atividade, e mais, de manter os vínculos afetivos, a memória, as trocas simbólicas, necessárias à gestão do cotidiano de cada artesão. (DIAS, 2003; BRAGA 2006). Da

mesma forma, o aprendizado da tradição requer conscientização e paciência. Há uma necessidade de que as mãos aprendam e se tornem tão habilidosas quanto seus tutores. São essas mãos que tecerão novas palavras, textos e contarão histórias, preservando a memória. (BRAGA 2006).

A prática da tradição possibilita uma construção constante de novas realidades. Os modos de fazer manualmente, de forma tradicional, sinalizam ao homem moderno sentimentos de orgulho pelos saberes construídos em seu passado (MENESES, 2009). Ainda, a tradição dos modos de fazer manual, se estimulada como vivência e como economia social importante para o desenvolvimento do lugar, tende a se preservar, como nos lugares onde a memória é valor cultural imprescindível (ENGLER *et al*, 2016, no prelo).

O fazer dos sapateiros atuantes em Belo Horizonte preserva as características artesanais, em que a mão é o elemento mais utilizado durante o processo de fabricação, apesar da modernidade e das adaptações às exigências do mercado calçadista. Complementando, a principal e mais importante característica do trabalho artesanal é justamente o fato dele ser resultante de um trabalho executado pelas mãos, com sensibilidade, perícia e cuidado. A atividade é a precursora de processos industriais, trazendo em seu âmago tradição e inovação, preservando a memória e, paralelamente, promovendo mudanças contínuas no modo de viver das pessoas. (DIGBY, 2007 *apud* SANTOS *et.al*, 2010; GUIDOLIN *et.al*, 2010).

Apesar de a sociedade ter menosprezado as atividades tradicionais e artesanais em muitos momentos da história, separando-as das funções supostamente mais elevadas, existem ainda recompensas emocionais oferecidas por aquele tipo de ofício. Os artesãos - em especial os sapateiros entrevistados nesta dissertação - orgulham-se do seu trabalho, da sua habilidade artesanal, e se sentem recompensados pelo empenho, mantendo-se ativos e conservando o conhecimento tradicional adquirido na fabricação dos seus produtos. (SENNET, 1943).

Segundo Candau (2014), a tradição existente no presente está sempre se remetendo ao passado, assim, possui substrato para ser legitimada. Sem isso a tradição se transforma em uma memória, um traço cultural e acaba por desaparecer socialmente. É importante lembrar que a presente dissertação não visa garantir a preservação da tradição do saber artesanal dos sapateiros, pois a pesquisa histórica não é capaz de assegurar isso. Intenta-se aqui que o ofício seja identificado e valorizado para que continue existindo como saber de valor cultural (PAZ, 2013). Enfim, os sapateiros fabricam calçados que carregam em cada par a memória, a técnica, o amor pela profissão, e envolvem o usuário em um contexto subjetivo, em que os sapatos representam muito além do que um simples artefato de uso diário.

## **2.4 Um olhar sobre o artefato calçado**

### **2.4.1 Histórico**

O calçado é um artigo que acompanha o ser humano durante toda a vida. Desde o momento em que começamos a nos equilibrar em pé e a caminhar, utilizamos sapatos (LAGE, 2014). Formas de sapatos primitivas já existiam nos pés dos nossos antepassados. Algumas pesquisas sugerem que o calçado surgiu entre os anos 12.000 a.C. e 15.000 a.C. (MCDOWELL, 1989 *apud* FERREIRA, 2010). Ainda, segundo relatos, a primeira prova indireta de que as pessoas começaram a calçar algum tipo de proteção, foi a mudança no formato do dedinho do pé, o que data de 40 mil anos atrás. O modelo mais antigo de sapato de couro conservado tem cerca de 5000 anos (Figura 1), e possui feno em seu interior, caracterizando uma preocupação com o conforto dos pés (CHOKLAT, 2012).

A presença dos calçados de saltos pode datar desde o século X, época na qual eram utilizados para manter os pés dos homens mais firmes durante a cavalgada. (DEJEAN, 2011; O'KEEFFE, 1996). Há relatos de que os açougueiros egípcios utilizavam saltos para não terem contato com a carne. No caso dos calçados femininos, existe a informação de que Catarina de Médicis<sup>12</sup>, por ter baixa

---

<sup>12</sup> Catarina de Médicis, foi a rainha da França de 1547 até 1559.

estatura, encomendou saltos oriundos de Florença para o seu casamento em 1533 (O'KEEFFE, 1996). Os saltos femininos só se difundiram na Europa a partir do século XVII, representando novamente um destaque de caráter social (DEJEAN, 2011;O'KEEFFE,1996).

Figura 1 - Sapato primitivo feito em couro e feno



Fonte: Design de Sapatos, Aki Choklat, 2012

O couro de animais era muito utilizado para confeccionar calçados, entre eles o couro de cabra e de cachorro. Nos solados utilizava-se o couro de cavalo ou de boi, e algumas vezes aplicava-se madeira (FERREIRA, 2010). A indústria ainda utiliza em sua maior parte do couro bovino para produção de calçados, embora os couros suínos, ovinos, caprinos e outros, como os de avestruz e peixes, têm sido cada vez mais utilizados na indústria calçadista. Já nos solados dos calçados são aplicados materiais derivados do plástico e da borracha (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EMPRESAS DE COMPONENTES PARA COURO, CALÇADOS E ARTEFATOS, 2014).

As primeiras formas de calçados desenvolvidas foram as sandálias (Figura 2). Provavelmente por demandarem o uso de menos material sucederam à pele de animais enrolada nos pés, mesmo que cada civilização tenha desenvolvido o seu próprio modelo ou versão. Como os egípcios, que utilizavam papiro para as solas e o couro cru para prendê-las ao pé (O' KEEFFE, 2008).

Figura 2 - Sandálias egípcias sem tiras



Fonte: [www.batashoemuseum.ca](http://www.batashoemuseum.ca)

Podemos identificar ainda que, além do cuidado em proteger os pés, havia uma preocupação em personalizar os calçados (Figura 3), imprimindo a identidade local das civilizações. Exemplos são as sandálias das imperatrizes romanas que brilhavam com incrustações de pedras raras, as egípcias que adornavam suas sandálias com joias, os africanos que usavam cabedais coloridos, entre outros (O'KEEFFE, 2008). Outro povo do qual se tem registro foram os Etruscos, para os quais o calçado era um símbolo de status social. Eram tão valiosos que, quando retirados dos pés durante as refeições, eram dispostos em um banquinho baixo, ao invés de serem deixados no chão. (COSGRAVE, 2000 *apud* SEFERIN, 2012). Nesses casos o calçado representava, além da personalidade e da posição social de quem o calçava, a época e o local onde foi fabricado.

Figura 3 - Sandália africana decorada com pigmentos locais



Fonte: Sapatos, Linda O'Keeffe, 1996

De acordo com DeJean (2011), até o século XVII, os calçados eram praticamente idênticos para ambos os sexos. Na realidade, pelo fato de as mulheres vestirem saias muito longas, os seus calçados quase não apareciam, sendo assim menos enfeitados que os masculinos. Luis XVI (1754 – 1793) um apaixonado por sapatos, fazia questão de exibir suas pernas, mostrando também os seus pares de calçados. O então Rei foi responsável pela criação de um salto batizado com seu nome, estilo de calçados ainda usados na atualidade (DEJEAN, 2011).

Segundo relatos, um sapateiro chamado Lestage produziu um par de sapatos de “tirar o fôlego” para o rei, com flores-de-lis estilizadas, seda oriental cor de mel e tafetá cor da monarquia, mesmo que não possuísse as medidas dos pés de Luís XVI. Lestage soube aplicar tão bem os seus conhecimentos que foi mais tarde escolhido como o único profissional capaz de confeccionar sapatos para o Rei, denominado de “mestre-sapateiro”. (DEJEAN, 2011)

Por outro lado, ao refletir sobre o Brasil do século XVI observa-se que, apesar dos índios andarem por terrenos hostis e matas e sofrerem com as baixas temperaturas do sul do país, até então não existiam sapatos entre eles. Os colonizadores que aqui chegaram se diferenciaram justamente por terem os pés calçados, denotando a sua superioridade. Em adição, os missionários religiosos que vieram para o Brasil calçavam sandálias de couro, que davam ao pé mais liberdade. Motta destaca:

O índio precisou criar palavras para identificar calçados. No tupi-guarani, aparecem *mbi ubá*, que tem o sentido de forrar ou vestir o pé, e *mbiupã*, pouso ou assento dos pés. Também *piubã* ou *oupiupã*, que quer dizer sítio dos pés. Todas elas para designar o calçado em geral [...].(MOTTA, 2004, p.22).

Além dos índios, destacam-se os negros trazidos para o Brasil colônia à força que, apesar de pertencerem a culturas diversas, semelhantemente não usavam calçados. As escravas que auxiliavam as mulheres brancas nas casas grandes, por terem intimidade com suas patroas no ambiente doméstico, adquiriam gradativamente o costume de calçar sapatos. Posteriormente, o negro já alforriado adotava o uso de calçados, intencionando valorizar sua condição de homem livre.

Motta relata: “Após a assinatura da Lei Áurea, muitos saíram às ruas para comemorar. Como os sapatos lhes apertavam os pés (Figura 4), levavam-nos nas mãos, simbolizando o status conquistado.” (MOTTA, 2004, p.30).

Figura 4 - Charge de um escravo liberto tirando os sapatos



Fonte: <https://historiacantada.wordpress.com/2013/07/27/36-curiosidades-sobre-o-periodo-de-d-joao-vi/>

Pode-se considerar, assim, o calçado como um agente importante na distinção de classes sociais. Um exemplo disso era o fato de que no Egito antigo, apenas as rainhas e os mais abastados poderiam enfeitar suas sandálias com pedras preciosas, enquanto os pobres andavam descalços (FERREIRA, 2010). Outra forma de divergência social aconteceu na França com o uso de saltos vermelhos (Figura 5) nos sapatos masculinos, em que a cor indicava nobreza e status (DEJEAN, 2011).

Figura 5 - Luís XIV e seus sapatos



Fonte: Design de Sapatos, Aki Choklat, 2012

Em Portugal, no século XVI, o burguês calçava botas de couro, e as classes mais baixas tamancos de madeira, que repeliam a lama, a neve e a sujeira do campo e das cidades (MOTTA, 2004). Já na Itália, as mulheres calçavam chapins (ou chopines) cada vez mais altos, alcançando até 65 (sessenta e cinco) centímetros de altura apenas no salto (Figura 6). Feitos de cortiça ou madeira, e enfeitadas com joias, os calçados já eram populares na Espanha, representando o poder social. Quanto mais alto os chapins, mais era necessário o auxílio de criados para se equilibrar e andar nas ruas.

Figura 6 - Chapin ou chopine



Fonte: <https://mycostumehistory.wordpress.com/tag/pianelle/>

Os séculos seguintes se caracterizaram por calçados extravagantes, repletos de adornos e com aplicação de tecidos nobres, como a seda e o brocal, além de pelica e cetim. O modelo conhecido como mule (Figura 7) foi bastante utilizado desde o século XVIII até o século XX, sendo mais aberto no bico, ou bem estreito, causando esmagamento dos dedinhos do pé. A aplicação de miçangas, flores e rendas era sempre bem utilizada. (MOTTA, 2004; O'KEEFFE, 1996).

Figura 7 - Mule francesa



Fonte: Sapatos, Linda O'Keeffe, 1996

O início do século XX sinalizou a necessidade de calçados femininos mais confortáveis, entre outras razões, devido a maior mobilidade das mulheres, que exigiam a entrada no mercado de trabalho, modificando o seu vestuário para priorizar conforto e saúde. As mulheres poderiam, assim, calçar sapatos sem salto, sem deixarem de ser femininas (BERGSTEIN, 2012; O'KEEFFE, 1996). Os modelos de calçados para mulheres foram se modificando, tendo como referência primeiramente as criações masculinas preexistentes (Figura 8) de modelos como mocassim, sapato social e *oxford* (O'KEEFFE, 1996; STEELE, 1999).

Figura 8 - Sapatos femininos



Fonte: *Chaussures*, Valerie Steele, 1999

O século XX foi marcado igualmente por um novo modelo, que saiu do mundo dos esportes para invadir as ruas: o tênis, que utilizava couro ou tecido e solado de borracha em sua composição, e chegou para revolucionar o mercado dos calçados de uma maneira unissex (BERGSTEIN, 2012; CHOKLAT, 2012; O'KEEFFE, 1996; STEELE, 1999). Os tênis foram denominados na língua inglesa como *sneakers* (que se move sem barulho), pela sua sola macia. O modelo *keds* (Figura 9) foi o primeiro a dominar o mercado, utilizado por ícones da moda, como Audrey Hepburn e Jackie Kennedy. Novas marcas como *Allstar*, *Vans* e *Nike* surgiram no mercado, aumentando a ofertas de modelos para o público e ganhando destaque como um calçado confortável, colorido e significativo para a população (BERGSTEIN, 2012).

Figura 9 Keds



Fonte: <http://globomidia.com.br/produtos/keds>

A partir do século XXI, os calçados alcançaram o mercado do luxo, sendo fabricados com materiais inovadores e possuindo alto valor agregado pelos novos estilistas, como *Manolo Blahnik*, *Jimmy Choo* e *Christian Louboutin*, que revolucionaram os modelos, alcançando uma fatia do mercado consumidor de alto poder aquisitivo (BERGSTEIN, 2012; STEELE, 1999). Os sapatos tornaram-se objetos de desejo e artigos indispensáveis no armário feminino.

Momentaneamente afastando o olhar do uso e do consumo, é importante atentar para os materiais que compõem os calçados e conhecer as peças e acessórios de montagem antes de ser disponibilizado no mercado e para a população em geral.

#### **2.4.2 Componentes dos calçados**

Ao considerar que cada calçado possui diferentes peças e composições, serão apresentadas a seguir apenas as peças da montagem de um modelo, um sapato social feminino, pois não seria possível apresentar todos modelos nesta dissertação.

Na Figura 10 tem-se os componentes internos deste calçado. O contraforte (3) é responsável por deixar o calçado mais armado na parte traseira, é feito de um material maleável que se molda ao calcanhar da fôrma. Uma curiosidade é a presença da alma (5), que pode ser de metal, nylon ou couro, e funciona como ponte de apoio entre o salto (1) e o metatarso<sup>13</sup>. O forro (4, 7 e 9) deve ser macio, utiliza-se tecido sintético por vezes com alguma camada de espuma, para proporcionar um conforto maior. A sola é fabricada em polímero, couro ou borracha. A palmilha (10) é feita com timbó, uma espécie de papelão duro. A mesma figura contém: 2 - forro do contraforte, 5 - alma de metal, 6 - meia calcanheira, e 8 - sola.

---

<sup>13</sup> Metatarso é a parte mediana do pé.

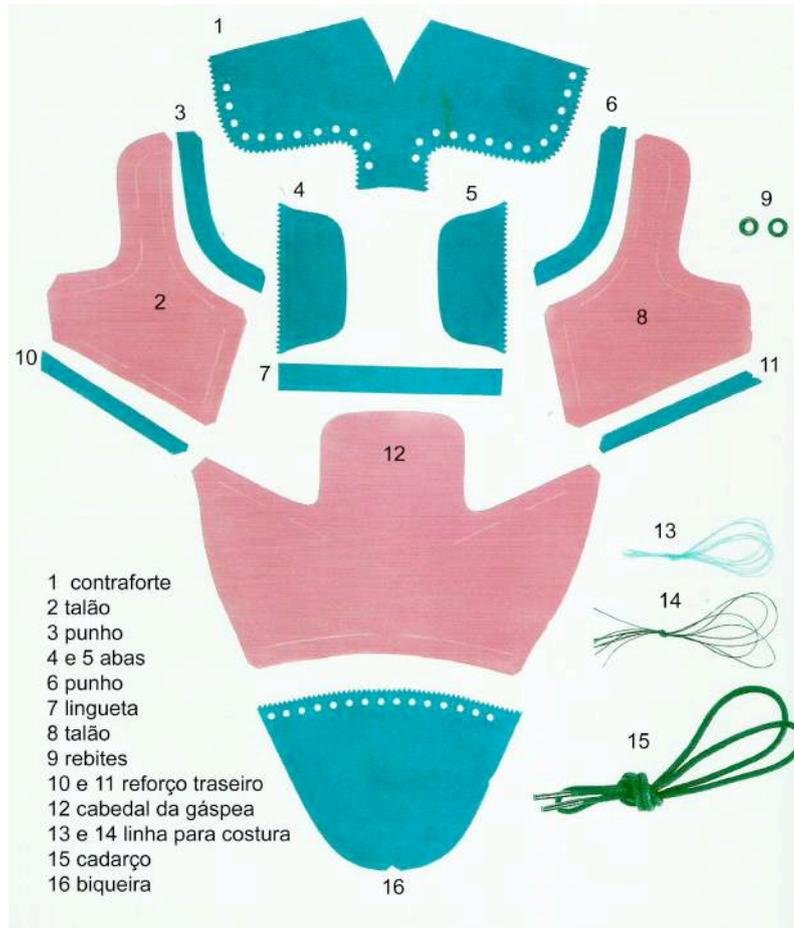
Figure 10 - Componentes internos do calçado



Fonte: Design de Sapatos, Aki Choklat, 2012

Exteriormente (Figura 11), os calçados são formados por peças semelhantes, apenas mudando a sua composição para couro, tecido ou material sintético. O contraforte (1) reveste as peças (2 e 3) da figura anterior. Os talões (2 e 8) são as peças que se localizam nas laterais do sapato. Os punhos (3 e 6) e a lingueta (7) funcionam como detalhes do calçado. A gáspea nesse modelo é formada por duas peças (12 e 16), o cabedal que forra o dorso do pé e a biqueira que se localiza mais a frente. Além disso, há na mesma figura: 4 e 5 - abas, 9 - rebites, 10 e 11 - reforço traseiro, 13 e 14 - linha para costura, e 15 - cadarço.

Figura 11 - Componentes externos do calçado



Fonte: Design de Sapatos, Aki Choklat, 2012

A seguir apresenta-se o resultado final da montagem de todas as peças, após colagem e costura:

Figura 12 - Sapato pronto



Fonte: Design de Sapatos, Aki Choklat, 2012

Alguns detalhes, como a marcação do clichê na palmilha, a colocação de rebites para os cadarços e os detalhes da biqueira (picote e furos) são feitos manualmente durante a montagem. Verifica-se, assim, a relevância do profissional sapateiro, que realiza esse trabalho de forma artesanal, já que o maquinário nem sempre abrange essa função. Assim, o conhecimento sobre esse e seu ofício será aprofundado no próximo capítulo.

### **3 Conhecendo o ofício de sapateiro**

#### **3.1 Breve histórico dos ofícios e classes**

A história do ofício de sapateiro se confunde com histórias de outras profissões predominantemente artesanais, que vêm se perdendo no tempo pela falta de informações e exatidão de registros. No caso desta dissertação, empregaremos o termo ofício com o mesmo sentido de profissão, cargo ou ocupação (BUENO, 1996).

Reconhecemos o ofício dos sapateiros ao compreender uma das possíveis interpretações do termo arte, que se refere à aprendizagem e à prática de um ofício com procedimentos e instrumentos próprios. A arte envolve a vivência de um tempo em que a dimensão qualitativa predominava, sendo possível aos homens vivenciarem seu potencial criativo no exercício de seus ofícios. (CHAUI, 2005). Exatamente como ocorria no ofício dos sapateiros, alfaiates, curtumeiros, carpinteiros e marceneiros, em que o trabalho era predominantemente manual.

O termo ofício pode ser determinado como o conjunto das práticas definidoras de uma profissão. As profissões ditas “oficiais” durante a colonização no Brasil pertenciam apenas aos funcionários do Estado (entre eles juízes, tesoureiros, médicos e escrivães). Os oficiais mecânicos, chamados artífices ou artesãos, eram em geral conhecidos como produtores (carpinteiros, pedreiros e ferreiros, por exemplo) (CUNHA, 2005). As oficinas desses artífices ficavam próximas às casas-grandes e produziam de forma não sistêmica, atendendo as necessidades do engenho e da lavoura. Ferreiros, sapateiros, carpinteiros e tecelões em sua maioria eram os índios e negros que aprendiam e dominavam as técnicas rapidamente e transmitiam aos mais jovens os seus poucos conhecimentos das profissões. Como o ensino dos ofícios manuais era voltado para essas “classes”, marcou-se com estigma o ensino industrial e artesanal no país, como se fosse destinado apenas às mais baixas categorias sociais (MOURÃO, 1992).

A diferença entre a ocupação das duas “classes” estava também na economia e política. Aqueles que possuíam empregos no governo nada produziam, enquanto os oficiais mecânicos possuíam em seu trabalho o valor simbólico,

envolviam-se no processo de entalhar, criar e modelar. Esses eram profissionais liberais, que não participavam de agremiações, exerciam e ensinavam o ofício de forma não sistematizada, seguidos sempre de ajudantes, não necessariamente aprendizes, em oposição aos oficiais do governo (CUNHA, 2005). Configurava-se, dessa maneira, o artesão como um ser essencialmente livre, fato extremamente contraditório, já que no contexto brasileiro escravista os primeiros a aprender as técnicas artesanais eram justamente os escravos.

Devido ao fato das técnicas artesanais, isto é, um saber empírico, pertencerem aos menos abastados, aqueles que não a dominavam acreditavam que essas não tinham nada a oferecer à ciência nem a receber dela. (CHAUI, 2005; MOURÃO, 1992). No entanto, segundo Grimaldi (2000 *apud* ARAÚJO, 2014), os artesãos seriam detentores da maior parte do “poder”, por terem a capacidade da fabricação, enquanto os outros teriam a necessidade dos seus produtos.

Apesar da relativa liberdade de atuação, no Brasil a regulamentação das práticas de ofícios ocorreu vagarosamente, variando de uma cidade para outra, sendo flexível até mesmo o nome dado a cada profissão. Na Bahia do século XVII, implantou-se um sistema de organização, intencionando agrupar em profissões aqueles que já exerciam seu ofício pela cidade. O critério para o agrupamento é desconhecido, mas tem-se como exemplo: Carpinteiros (torneiros, marceneiros, entalhadores); Alfaiates (palmilhadores, botoeiros); Sapateiros (curtidores, surradores); Padarias (padeiros, confeitores), entre outros. (CUNHA, 2005).

Mesmo assim demandou algum tempo para regularizar os ofícios considerados artesanais e reconhecer os seus profissionais. Segundo Porto Alegre (1994 *apud* ARAÚJO, 2014), o artesão completa a sua ascensão profissional na Europa apenas no século XIX, repercutindo na mudança de comportamento dos países colonizados, como o Brasil. O resultado foi a separação da categoria dos artesãos e a dos operários, posicionando o trabalho dos artesãos como arte ou artesanato, sem uma identidade formada. Apesar disso, no século XX as atividades manuais e mecânicas alcançam o patamar de técnicas, e os artesãos são denominados artífices (FERNANDES, 2001), elevando de certa maneira o reconhecimento desses profissionais.

### 3.2 Pesquisas sobre os sapateiros

Estudos realizados no Brasil sobre os sapateiros e sobre calçados abordam aspectos da profissão vivenciada em algumas cidades do país, incluindo o histórico do ofício, papel social e econômico dos profissionais e o posicionamento deles na atualidade. Um exemplo é a pesquisa “Artesãos em São Paulo”, que busca entender como os artífices, entre eles os sapateiros, se colocam na sociedade, distinguindo-os dos artesãos. Antonia Fernandes (2001), autora do artigo, separa o conceito que se confunde por vezes com o da produção artesanal, que emprega técnicas manuais, com pouco ou sem emprego de maquinário, e a produção de artesanato, que pode utilizar os mesmos métodos, mas resulta em produtos religiosos, tradicionais, relacionados à cultura local ou ao folclore.

Fernandes (2001) comenta ainda sobre o aprendizado das técnicas e as mudanças em relação às exigências de conhecimento do artífice na atualidade. Por meio de entrevistas, entre elas duas realizadas com sapateiros, a autora aprofunda-se no entendimento das relações dos profissionais com a cidade de São Paulo, as adaptações exigidas pela modernidade para a profissão e a imposição pelos clientes da urgência na entrega de produtos que, na realidade, demandam tempo para serem fabricados.

Outro exemplo é a pesquisa feita por Scheer (2014), que analisa o processo de aprendizagem do ofício de sapateiro ao longo da história. A autora discorre sobre o ensino dentro das oficinas, entre os familiares, e que foi se perdendo devido às modificações nas leis trabalhistas e no sistema de produção dos calçados. Na mesma pesquisa foram realizadas entrevistas com sapateiros de Pelotas, no Rio Grande do Sul, sendo constatado que muitos têm ressentimento pelo ato de ensinar a profissão, pois tiveram experiências negativas com os aprendizes. A falta de consideração de alguns empregados em exigir o cumprimento da lei trabalhista fez com que muitos sapateiros se distanciassem do ato de ensinar e até mesmo da prática do ofício.

Nessa mesma perspectiva, a pesquisadora Tereza Malatian (1996) traz reflexões sobre a indústria calçadista de Franca, em São Paulo, ao buscar informações mais concretas sobre a identidade dos sapateiros e curtumeiros. A

autora utilizou-se da memória coletiva como elemento para compreender mais profundamente a indústria coureira e seus trabalhadores. As lembranças retratam em sua maioria o ambiente fabril dos calçados, os métodos artesanais, as mudanças ocorridas no setor e as impressões do ofício na atualidade.

Outro exemplo é a pesquisa focada na história de um sapateiro da cidade de Recife que resiste ao tempo e às mudanças do mercado, permanecendo ativo na produção e conserto de calçados. Por meio de entrevistas e idas ao local de trabalho do sapateiro, Gomes; Xavier (2013) verificaram a importância da memória no registro das informações e da vivência da profissão, além de enfatizar o orgulho pelo ofício e o compromisso com os clientes. Nessa linha, e também por meio de pesquisas e entrevistas, Rezende (2012) aborda as mudanças sociais e econômicas que influenciaram a nova dinâmica de produção calçadista na cidade de Franca, em São Paulo, com foco no posicionamento dos sapateiros em movimentos sindicais e na reconfiguração do setor devido à industrialização crescente.

Igualmente interessante foi o trabalho realizado por Loureiro (2011) sobre o histórico da população armênia e sua imigração para o Brasil, enfatizando as relações desses imigrantes com a cidade de São Paulo e o fato deles terem dominado o mercado calçadista em quase 50% até o ano de 2001. O trato com o couro e o conhecimento da fabricação produziram grandes sapateiros e donos de fábricas de calçados de origem armênia.

Para finalizar, Kanamaru; Passos (2012) retratam os sapateiros em um contexto histórico da profissão, apontando a importância das ferramentas para o trabalhador e as adaptações do processo fabril, que geraram mudanças irreversíveis para o profissional. A pesquisa relata como o ofício era visualizado, comparando-o ao nível da arte, e como a industrialização resultou no afastamento do sapateiro das etapas criativas e produtivas, posicionando-o como executor de apenas uma função, em que seu saber tornou-se quase irrelevante.

### 3.3 Os sapateiros e as modificações nos métodos de produção calçadista

Relativamente, há poucos registros sobre a história do ofício de sapateiro. Motta (2004) menciona que historicamente as classes mais humildes lidavam com o tratamento do couro, podendo este ser o motivo que explica a escassez de relatos sobre essa indústria na antiguidade, então considerada inferior pela nobreza. Foram os árabes mouros<sup>14</sup> os responsáveis por introduzir na Península Ibérica técnicas de curtimento, tingimento e produção de artefatos de couro.

É interessante entender que a produção de calçados depende diretamente de outros serviços. Existe uma cadeia produtiva desde a matéria-prima até o consumidor. Silvestrin e Triches (2007, p.3) explicam que “No caso da indústria coureiro-calçadista, a cadeia produtiva inicia com a pecuária, curtumes, passando pelas fábricas de calçados e por distribuidores, estendendo-se até o consumidor final do calçado”.

A Europa é responsável por grande parte do registro sobre os sapateiros, sendo que Portugal possui o primeiro registro da regulamentação desse ofício no ano de 1489. Verificamos que a origem do termo sapateiro é francesa: *cordonnier*, que é relativo a um cordão de pelica tingida, criado por eles e usado na amarração de calçados (MOTTA, 2004). Na França do século XVII, o ofício de sapateiro era ensinado por quatro anos àqueles jovens que desejavam ser aprendizes. No final do aprendizado, o mestre convidava pelo menos seis pessoas de confiança para analisar a obra-prima fabricada pelo pupilo. O modelo deveria ter uma marca especial que determinava a sua origem e, além disso, era vetada a produção de quaisquer sapatos por fora (GOURDEN, 1988).

Segundo McDowell (1989) *apud* Ferreira (2010), os primeiros sapateiros eram homens, e trabalhavam solitariamente por horas, seguindo padrões gregos de trabalho. Os profissionais de Londres e Roma se amontoavam em uma determinada rua. Todas as etapas de produção eram desenvolvidas à mão, sendo os sapateiros equiparados a um artista. Apesar disso, na Itália do início do século

---

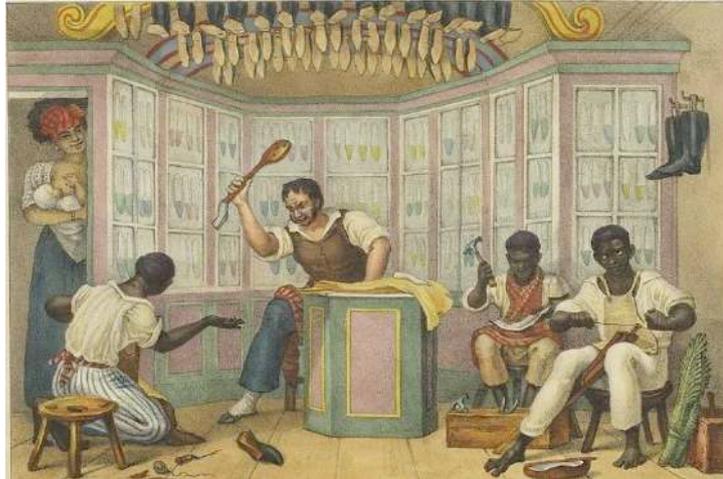
<sup>14</sup> Os mouros eram oriundos do norte da África e invadiram a região da Península Ibérica na Idade Média, carregando certo estigma social.

XX, ser sapateiro não era profissão digna, até mesmo para os menos abastados (BERGSTEIN, 2012).

O estigma carregado por esses profissionais deve-se em parte pela sua história em algumas sociedades. Na Índia, por exemplo, os sapateiros sempre dividiram espaço com os profissionais que queimam os mortos, com os varredores de rua e os mendigos. Na Antiguidade, muitos deles trabalhavam nos curtumes, e o trabalho com a limpeza do sangue e a pele dos animais mortos não era considerado uma função respeitável (MALATIAN, 1996). Em decorrência da exclusão social sofrida pela classe dos sapateiros, estes foram apontados como uma categoria radical no sentido político. Os profissionais europeus do final do século XVIII e início do XIX teriam se destacado pela ação militante em movimentos políticos de esquerda e como ideólogos do povo, ressaltando-se como operários intelectuais devido à minúcia do ofício que exerciam (HOBSBAWM; SCOTT, 2001 *apud* REZENDE, 2010).

Por outro lado, no Brasil do século XVI, a profissão de sapateiro foi trazida pelos imigrantes europeus que chegavam de diversos países buscando trabalho. Os portugueses, influenciados pela vantagem de falar a mesma língua, tinham experiência no setor calçadista (LOPES, 2003), e treinavam os próprios escravos no ofício, e, por estes possuírem grande habilidade no aprendizado (Figura 13), superavam o próprio mestre após a aprendizagem (MOTTA, 2004). Mais tarde, no início do século XIX, a região sul do país se destacou por grande volume de produção de couro, impulsionada pelos imigrantes alemães e franceses. Desenvolvendo-se continuamente, na produção de solas, artefatos e fabricação de calçados. (LAGEMANN, 1986).

Figura 13 - Sapataria no Brasil colonial



Fonte: O calçado e a moda, Eduardo Motta, 2004

A região sudeste também recebeu diversos imigrantes no século XIX. Italianos e espanhóis que possuíam conhecimento da produção de calçados, chegam à Belo Horizonte juntamente com a mudança da capital do Estado, anteriormente Ouro Preto. Esses profissionais foram responsáveis por iniciar a indústria calçadista na cidade. Em 1931, o italiano Miguel Terlizzi (1910/1980) começou uma fábrica de calçados em 1931 denominada Jade no Bairro Calafate, de características domésticas e empregando a própria família. A fábrica de calçados masculinos enviava sua produção para a Sapataria Central de Belo Horizonte. A empresa teve várias mudanças de endereço dentro da capital e chegou a empregar 100 (cem) operários, que fabricavam 200 (duzentos) pares de calçados por dia, utilizando maquinário pouco moderno e mantendo técnicas artesanais de produção. Em 1954 a fábrica diminuiu a escala de produção e encerrou as suas atividades, completando 24 (vinte e quatro) anos de funcionamento (FIEMG, 2011).

No ano de 1936 houve a instalação do Curtume Santa Helena no bairro Gameleira, por Nestor Soares Mello (1887/1958). A empresa era responsável pelo fornecimento de couro para as fábricas de Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro. Acompanhando sempre as inovações europeias em termos de equipamentos e técnicas, a empresa funcionou até o ano de 1989 (FIEMG, 2011). É fato que o processo artesanal de produção de calçados, intensificado pela divisão

do trabalho, a mecanização e pela ampliação das indústrias, foi responsável por tornar o antigo oficial sapateiro em um profissional obsoleto. Entretanto, a montagem manual de calçados continuou a existir até os anos 1980 em fábricas menores (REZENDE, 2012).

A indústria calçadista se desenvolveu lentamente em Belo Horizonte devido à crise financeira<sup>15</sup> enfrentada pelo Brasil. Apenas em 1969, com o início da Feira Hippie, antes denominada Feira de Arte, Artesanato e Produtores de Variedades, os produtos dos artesãos começaram a ser comercializados mais fortemente, com um forte caráter artesanal (FIEMG, 2011). A fabricação de calçados manteve-se nas manufaturas, conservando o caráter artesanal da produção. O aprendizado da profissão continuava a ocorrer por meio da transmissão de saberes dos mestres aos aprendizes. Além disso, como os sapateiros oficiais eram remunerados por peça, era interessante ter o auxílio de jovens, pois aumentariam a própria produção (REZENDE, 2012). Entre os séculos XIX e XX era comum encontrar garotos que principiavam muito jovens a arte de fazer calçados (Figura 14).

Figura 14 - Aprendizes de sapateiro em Belo Horizonte, 1948



Fonte: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/> Acesso em: 24 abr 2015

---

<sup>15</sup> A crise de 1891 foi uma crise financeira porque as finanças do Estado e o sistema bancário entraram em colapso. Posteriormente, essa crise financeira tornou-se imediatamente uma crise econômica, visto que provocou uma estagnação no crescimento da riqueza. A relação entre esses dois aspectos tem sido mais sugerida do que explicada. (Santos, 2001).

No sistema artesanal de produção, dominar a técnica era valioso, assim, os aprendizes sentavam-se ao lado do sapateiro oficial para observar e aprender. Após a mecanização, a posição de mestre se perdeu e o domínio da máquina tornou-se ponto fundamental para exercer a profissão. Atualmente, os alunos que buscam o conhecimento do ofício recorrem às escolas profissionalizantes (MALATIAN, 1996). Essa informação nos faz refletir sobre como a relação entre criador e produto final mudou durante os anos. Enquanto prevalecia a fase artesanal de produção, o gosto do mestre predominava e a sua imaginação era a base para a criação artística (ELIAS, 1994). Após a industrialização os mestres foram afastados do desenvolvimento dos produtos.

A fabricação em larga escala se instalou em vários setores mundialmente, mudando também o setor calçadista e o posicionamento dos sapateiros na sociedade brasileira. Sob a ótica de Passos e Kanamaru:

O aperfeiçoamento das técnicas e o surgimento de novas ferramentas ao longo dos anos, somados a chegada da primeira Revolução Industrial, no século XVIII, fez com que este artefato passasse a ser produzido em larga escala. Neste momento, o calçado começa a seguir padronizações, numerações, a estética ditada pela moda da época e conseqüentemente é comercializado a preços mais democráticos. (PASSOS E KANAMARU, 2012 p.3)

Essas mudanças determinaram adaptações cruciais na fabricação de sapatos. Foi por volta de 1936 que o setor calçadista incorporou a configuração fabril, perdendo pouco a pouco o caráter artesanal da produção por encomenda. Mais tarde, a mecanização do processo afastou o trabalhador do resultado final do seu trabalho, já que cada funcionário se encarregava de uma etapa, como no processo taylorista<sup>16</sup>. (MALATIAN, 1996).

A técnica até então dominada apenas pelos sapateiros passou a ser ensinada em escolas, criadas para substituir o aprendizado anterior, dentro das oficinas. Dessa maneira, os alunos poderiam trabalhar nas indústrias, que demandavam maior quantidade de funcionários (FERNANDES, 2001). A habilidade

---

<sup>16</sup> Taylorista advém do taylorismo, que é o modelo de administração desenvolvido pelo engenheiro norte-americano Frederick Taylor, que se caracteriza pela ênfase nas tarefas, objetivando o aumento da eficiência ao nível operacional.

de cada profissional, antes determinante para diferenciar sapatos bem feitos, foi substituída pelas máquinas. Segundo relatos, muitos sapateiros rejeitaram os novos métodos de trabalho, considerando a desqualificação dos novos funcionários (INTERNATIONAL, 1992, p.146). Em Belo Horizonte ainda há profissionais que permanecem produzindo artesanalmente, operando em pequenos galpões, mas constata-se que não existe uma renovação de mão de obra no setor. Os sapateiros envelhecem no ramo, fazendo parte da história, com a consciência de que o seu negócio provavelmente não sobreviverá ao tempo, como apontado pelo sapateiro João Francisco Salgado.<sup>17</sup>

A adaptação da confecção artesanal deste produto - sob medida - para a confecção manufaturada implicou também na perda de alguns aspectos de design fundamentais em sua fabricação, como adequação ao usuário, adequação ao uso e o conforto, e tornou a estética o principal elemento da moda reprodutiva desse artefato. (PASSOS e KANAMARU, 2012). Além disso, o profissional sapateiro, acostumado ao ritmo da fabricação própria foi igualmente influenciado por essas mudanças. Sennet (1943) argumenta que a busca da sociedade industrial por capacitar a todos por meio de cursos diminui o valor das habilidades específicas cultivadas no meio artesanal. O aprendizado traçado no hábito e na lentidão foge da velocidade que a sociedade busca atualmente. As entrevistas realizadas durante esta pesquisa auxiliaram no conhecimento desse outro lado, da percepção dos sapateiros sobre a indústria calçadista, sobre o artefato calçado e, mais ainda, sobre o seu ofício na atualidade.

### **3.3.1 Diversas profissões em uma**

O trabalho artesanal exige destreza manual, e no setor calçadista não é diferente. Como comentado neste capítulo, existem muitas profissões inseridas no fazer do sapateiro, que serão abordadas com mais propriedade a seguir:

- Cortador: executar cortes em couro, tecidos ou outros materiais de acordo com os moldes preestabelecidos, utilizando as ferramentas adequadas;

---

<sup>17</sup> Informação fornecida no documentário: Sapateiros de BH - o passo a passo de uma tradição. Direção: Fred Carvalho, Belo Horizonte, 2013, Formato: 16:9 (10 min).

- Modelista: confeccionar moldes em papelão, metal ou madeira, seguindo os desenhos propostos, criando matrizes planificadas (normalmente no tamanho 35 ou 36), que servirão de padrão para as demais numerações;
- Montador: separar as peças já cortadas e costuradas, montá-las na fôrma utilizando as ferramentas de auxílio (alicate, torques, etc.), fixando o cabedal, traseiro, laterais e demais peças;
- Pespontador: realizar a costura do forro nas peças, costurar fivelas, encapar elásticos, dar acabamento em tiras e peças;
- Solador: prepara ou corta solas e solados, chanfra e lixa os solados. (FIEMG, 2014).

O sapateiro muitas vezes aprende e desempenha as funções completamente, mas alguns contratam pespontadeiras e cortadores para facilitar e acelerar o processo de fabricação, fato constatado durante as entrevistas desta dissertação.

#### **4 Percepções relativas aos sapateiros em Belo Horizonte**

Existem atualmente em Belo Horizonte 257 (duzentos e cinquenta e sete) fabricas de calçados (FIEMG, 2011). Não há relatos exatos sobre a quantidade de sapateiros atuantes, e um possível desaparecimento desses profissionais pode ser explicado pela ausência da teoria na prática desse trabalho manual, pelos poucos registros sobre a produção, suas técnicas, métodos e ferramentas (PASSOS E KANAMARU, 2012).

Nesta dissertação acompanharemos o relato de 3 (três) desses profissionais, que foram selecionados considerando: a intimidade para realizar a entrevista - facilitando o acesso às oficinas durante a sua rotina de trabalho, o tempo mínimo de 20 (vinte) anos de trabalho dos sapateiros nessa profissão, o fato terem de um a dois empregados apenas e manterem a técnica artesanal da produção, e o prévio conhecimento do trabalho realizado por cada um. Assim, foram selecionados um profissional especializado em calçados para dança, um sapateiro que fabrica sapatos especiais para deficientes e clientes que buscam adaptações em seus calçados e, por último, um profissional que fabrica sapatos comuns.

Após realizar as entrevistas foi elaborado um resumo das respostas e comentários destes, de forma a encontrar possíveis coincidências nos relatos, transcrever a história e a experiência dos profissionais, e também trazer o registro fotográfico como forma de exemplificar o método artesanal de produção dos calçados. O quadro 1 a seguir sintetiza o perfil de cada um deles.

Quadro 1 Perfil dos entrevistados<sup>18</sup>

Entrevistado	Idade	Tempo de profissão	Local de nascimento	Aprendizado da técnica	Já realizou cursos de aperfeiçoamento. Onde?
L.	63	49	Nanuque	Amigos	Sim. No SENAI.
M.	73	60	Teófilo Otoni	Familiares	Sim. No SENAI.
W.	46	36	Belo Horizonte	Familiares	Sim. No SENAI.

Fonte: autoria própria

O entrevistado M. relata que iniciou o trabalho como sapateiro aos sete anos de idade, e que toda a sua família trabalha com calçados, sendo fabricantes ou donos de sapataria. Já o entrevistado L. comenta que é o único da sua família a exercer o ofício de sapateiro e que, apesar de ter construído sua família e sua casa fabricando calçados, os seus próprios filhos optaram por seguir carreiras diferentes. O entrevistado W., por sua vez, ingressou no ofício por intermédio do seu pai, aos 10 anos de idade, e atualmente é responsável por manter ativa a loja e a fabricação de sapatos.

De acordo com os entrevistados, o aprendizado da técnica ocorreu com os próprios familiares, amigos próximos e a vivência no ambiente fabril. Eles relatam ainda que a maioria dos sapateiros atuantes executa essa função há mais de trinta anos, sendo raro alguém iniciar a profissão em uma idade avançada. Segundo os sapateiros, há poucos jovens interessados em exercer o ofício de fazer sapatos, devido à facilidade de contato com outras profissões mais atuais, tecnológicas, e que exigem menos esforços de aprendizagem. E também há muita dificuldade na aceitação de jovens aprendizes atualmente, em virtude das leis trabalhistas.

O entrevistado L. relata que exerce a profissão há mais de quarenta anos, e

---

<sup>18</sup> Quadro comparativo criado pelo autor após entrevistas com os sapateiros.

tinha apenas 14 (catorze) anos quando teve o primeiro contato com uma tenda<sup>19</sup> de calçados. Na década de 60 (sessenta) do século XX, no interior de Minas, aprendeu todas as etapas da fabricação, diferentemente do ocorrido nas grandes fábricas. Normalmente, a produção em larga escala posiciona cada trabalhador no exercício de apenas uma função específica. Dessa maneira, aprende-se somente uma etapa do processo produtivo como, por exemplo: colar o solado, pregar rebites ou cortar o couro. Isto implica em um conhecimento limitado e, conseqüentemente, a maioria dos funcionários não se interessa em desenvolver uma carreira relacionada à produção calçadista.

Como já exposto no capítulo anterior, a industrialização do processo calçadista acarretou na segmentação e aceleração das etapas produtivas, resultando no afastamento do sapateiro na criação e na montagem dos calçados. Os sapateiros entrevistados mantêm o método artesanal, por opção, entendendo que, apesar de empregarem um tempo mais longo na montagem, produzindo menos pares de sapatos por dia, manufaturam sapatos de qualidade final superior. É justamente o conhecimento de cada etapa da produção que valoriza o serviço. Devido ao fato de o ofício de sapateiro exigir habilidade e minúcia nos acabamentos, utilizam-se as mãos em quase todo o processo da fabricação artesanal (Figura 15 e 16), além de algumas ferramentas de auxílio.

Figura 15 - Corte da peça



Fonte: Da autora, março 2016

---

<sup>19</sup> Maneira de nomear as pequenas fábricas de calçados no interior de Nanuque, Bahia.

Figura 16 - Montagem do sapato na fôrma



Fonte: Da autora, março 2016.

Os sapateiros entrevistados garantem permanecer no ofício de forma artesanal por amor à profissão, e por terem desenvolvido uma história nesse ramo. L. analisa as outras profissões que já exerceu, e conclui que fazer sapatos sempre foi a sua paixão. Os materiais, o fato de conhecer pessoas novas e trabalhar com muitos profissionais diferentes também são fatores cruciais para a permanência dele no ofício. W. comenta que desenvolveu uma relação emocional com os calçados por ter aprendido o ofício com seu pai e convivido com os sapateiros que trabalhavam na fábrica.

W. é dono de uma sapataria em que o foco é os sapatos sob encomenda, para dança (Figura 17), que são mais trabalhados e alinhados, e calçados com adaptações. Nesse último caso, são feitas modificações na fôrma (Figura 18), de acordo com as medidas dos pés do usuário. Essas alterações permitem que o cliente caminhe melhor, além de evitar problemas, como quedas, torções e calos.

Figura 17 - Sapatos de dança



Fonte: Da autora, abril 2016

Figura 18 - Adaptações na fôrma



Fonte: Da autora, abril 2016

A especialidade do entrevistado M. também é confeccionar calçados sob medida, mais focado em usuários que têm defeitos nos pés e que podem ser causado por acidentes, doenças ou má formação óssea. No caso de calçados “especiais” é necessário observar os pés do cliente, analisar a deformação e medir detalhadamente, para adaptar uma compensação à fôrma (Figura 19), fabricando, desse modo, um calçado específico para aquele usuário.

Figura 19 - Fôrma adaptada



Fonte: Da autora, março 2016.

O entrevistado M. comenta que, apesar das grandes fábricas produzirem calçados em larga escala, ainda não conseguem confeccionar sapatos específicos para quem possui defeitos nos pés. São esses profissionais, conhecedores das fôrmas e das ferramentas, que mantêm o atendimento aos usuários “excluídos” de certa forma pelo mercado, já que este fabrica sapatos com medidas e proporções generalizadas.

Diante desse contexto, é preciso entender melhor a sequência do processo produtivo dos calçados. Tanto para calçados comuns quanto para sapatos sob encomenda, o primeiro passo é a criação de um desenho inicial, que se tornará um molde. Após o desenho no papel, encapa-se a fôrma com fita crepe e se desenha o modelo diretamente nela, seguindo as curvas da fôrma (Figura 20).

Figura 20 - Modelo desenhado na fita crepe



Fonte: Da autora, abril 2016

A próxima etapa é transferir o desenho da fita crepe para o papel *kraft* (Figura 21). Nesse momento já é possível visualizar o modelo mais próximo da realidade final. Os moldes em *kraft* são, portanto, transferidos para o papelão (Figura 22).

Figura 21 Moldes em *kraft*



Fonte: Da autora, junho 2015

É importante ressaltar que a habilidade de modelar não é característica de todos os sapateiros. O profissional W. comenta que dentro desse ofício existem várias outras profissões, como cortador, pespontador e modelista. Sem essas habilidades, o sapateiro opta por delegar certas funções a parceiros, facilitando a sua produção.

Figura 17 - Moldes já recortados em papelão



Fonte: Da autora, março 2016

Após o molde pronto, faz-se o corte das peças (Figura 23). Para sapatos fechados corta-se basicamente a peça (que se divide em gáspea, lateral e traseiro), o forro, a couraça (que fica na parte dianteira do sapato) e o contraforte (que fica na parte traseira do sapato).

Figura 18 - Corte da lingueta do sapato



Fonte: Da autora, abril 2016

Após o corte de todas as peças, é preciso chanfrar o couro, um processo que diminui a espessura, para facilitar seu manuseio na montagem, costura e colagem do sapato. O chanfro do couro pode ser feito de duas formas: na chanfradeira (Figura 24) ou manualmente, (Figura 25).

Figure 24 - Chanfradeira



Fonte: Da autora, abril 2016.

Os sapateiros que não possuem maquinário optam por chanfrar o couro à mão. M. alega que dessa maneira fica mais fácil controlar exatamente onde o couro

deve ficar mais desbastado já que, ao utilizar a máquina, a peça passa com uma maior velocidade, podendo ser danificada.

Figura 19 - Couro chanfrado à mão



Fonte: Da autora, março 2016

Após esse processo, as peças estão prontas para serem dobradas, costuradas e para receberem cola (Figura 26). Na figura abaixo é possível visualizar as peças do traseiro e as tiras de sapato após serem chanfradas.

Figura 20 - Peças após serem chanfradas



Fonte: Da autora, março 2016

O próximo passo é costurar as peças com o forro (Figura 27), cuja etapa recebe o nome de pesponto. Nem todos os sapateiros exercem esta função, muitas

vezes se terceiriza esse processo como forma de acelerar o processo produtivo. Atualmente no SENAI (Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial) existem cursos específicos para a profissão de pespontador.

Figura 27 - Peça sendo pespontada



Fonte: Da autora, março 2016

Em seguida, com todas as peças pespontadas, a palmilha do calçado é forrada e se inicia a montagem das peças na fôrma. Primeiramente, prega-se a palmilha no solado; em seguida, o molde pespontado é colocado sobre a fôrma, e a "sobra" de material, já calculada no momento da modelagem, é puxada para baixo (Figura 28), com ajuda do alicate. Essa sobra do couro, chanfrada anteriormente, é colada na palmilha. O sapateiro normalmente aplica leves batidas com o martelo em todo o solado da fôrma, o que auxilia o couro a se espalhar mais, evitando acúmulo de material.

Figura 28 - Montagem do sapato na fôrma



Fonte: Da autora, março 2016

Durante a montagem de alguns sapatos, principalmente os que possuem salto, o couro que sobra na palmilha pode enrugar, e precisa ser afinado para não provocar volume no solado. Isso é feito manualmente ou na lixadeira (Figura 29).

Figura 29 - Solado sendo lixado



Fonte: Da autora, março 2016

Os calçados que não passam por esse processo e acumulam material no solado podem causar desconforto na pisada e, em longo prazo, danificar os pés e tendões. Ao lixar o material, o sapato torna-se mais regular e facilita a montagem e colagem do solado, e do salto, se houver (Figura 30).

Figura 30 - Solado antes e depois de lixar



Fonte: Da autora, março 2016

O próximo passo após lixar o solado, é passar cola em toda a superfície da sola e da palmilha (Figura 31), e levar à estufa. É necessário que tanto o solado quanto a palmilha recebam cola, para garantir uma boa fixação das peças.

Figura 31 - Solado e fôrma recebendo cola



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=bYzjDcEB2ro>. Acesso em: mar 2016.

Os calçados seguem para a estufa após a cola, para auxiliar o amolecimento desta e do solado, tornando-o mais flexível para a montagem. Alguns sapateiros montam a estufa de forma artesanal, aproveitando a carcaça de outros artefatos, assemelhando-se a um forno (Figura 32).

Figure 32 - Estufa artesanal



Fonte: Da autora, março 2016

Após a estufa, cola-se o solado no calçado, configurando a última etapa de produção. Normalmente, os sapatos permanecem na fôrma (Figura 33) até esfriar, e depois são levados para embalagem ou exposição.

Figura 33 - Sapato na fôrma



Fonte: Da autora, março 2016

Alguns sapateiros não possuem maquinário em sua produção, mas todos sem exceção utilizam ferramentas durante a fabricação de calçados. Ao longo dos anos não houve grandes mudanças no exercício de fazer sapatos. Apesar das máquinas industriais terem provocado diversas alterações no setor calçadista, a produção artesanal mantém o uso das ferramentas e das próprias mãos, em detrimento do maquinário. Essas ferramentas são (Figura 34):

- Martelo (1) ;
- Tesoura (2);
- Torquês (3);
- Alicate (4);
- Faquinha de corte para couro(5);
- Amoladores (6 e 7).

Figura 34 - Ferramentas do sapateiro



Fonte: Da autora, março 2016.

Após o breve relato sobre o processo produtivo dos calçados, atentemos para as conexões emocionais e a memória dos sapateiros em relação ao seu ofício. Os três entrevistados possuem ligação emocional com o ofício, pois o relacionam a entes queridos e também a momentos interessantes vivenciados na profissão. L. comenta que ainda se lembra do primeiro sapato que montou, com muito cuidado, mostrando ao dono da fábrica em que trabalhava no dia seguinte. Naquela época, o ideal era que todo sapateiro montasse três sapatos por dia. O seu primeiro par, apesar de considerado mediano pelo seu chefe, lhe proporcionou a mudança de posição, passando de selecionador de aviamentos para sapateiro.

W. ressalta que o seu gosto pelos calçados cresceu na prática, juntamente com o seu pai, e defende que todo jovem deveria iniciar o aprendizado de um ofício desde cedo. Ele considera que as leis atuais, ao não permitirem empregar os jovens, invertem os valores, resultando não só no desaparecimento de certas profissões, mas no interesse dos aprendizes por coisas supérfluas.

M. considera que participa também de forma especial na vida dos seus clientes, pois possui fôrmas de tamanhos diferenciados, normalmente mais raras no mercado. Os calçados desse sapateiro atendem a uma fatia incomum do mercado,

as marcas de sapato normalmente trabalham com calçados femininos adultos do tamanho 34 (trinta e quatro) ao tamanho 39 (trinta e nove), sendo que algumas já adicionaram o tamanho 40 (quarenta). Mas a grande maioria não possui o tamanho 41 (quarenta e um) e 42 (quarenta e dois) que o sapateiro trabalha. Além dessas fôrmas, M. trabalha com o tamanho 45 (quarenta e cinco) e 46 (quarenta e seis) para sapatos masculinos, e relata já ter atendido homens que calçavam até o tamanho 54 (cinquenta e quatro). O fato de possuir fôrmas maiores do que as comuns posiciona M. de forma diferenciada, pois os clientes podem contar com um local onde encontrarão sapatos exclusivos para o tamanho exato dos seus pés sem terem constrangimento, proporcionando a esses clientes um sentimento de inclusão.

Em relação às memórias desses sapateiros, L. comenta que ao vir para Belo Horizonte deixou toda a sua família em Nanuque. O sapateiro fez uma opção, apesar de muito jovem, pois já havia iniciado o aprendizado da profissão, e os seus companheiros de ofício migravam para a capital em busca de melhores condições de vida.

W. relembra que a empresa do seu pai iniciou as atividades em uma época em que os belorizontinos se vestiam muito bem, e se interessavam em se caracterizarem para os bailes à noite. Além de prezarem adquirir uma vestimenta em um alfaiate, esses indivíduos encomendavam calçados especialmente para determinadas ocasiões, como batizados, formaturas, entre outros. Além disso, W. relata que o sonho do seu pai era ter uma loja de calçados na Avenida Afonso Pena, como forma de ser conhecido pelos seus calçados, se destacando no comércio. Por isso, atualmente a loja funciona no mesmo endereço, empregando alguns profissionais há mais de 20 (vinte) anos e mantendo o método artesanal de produção.

Quanto às mudanças ocorridas no setor calçadista, os três entrevistados concordam que há muitos sapatos de má qualidade sendo comercializados, seja no material pouco resistente seja em uma modelagem mal realizada. Isso resulta, segundo eles, do fato dos clientes priorizarem preço em detrimento da qualidade. A oferta de calçados com preço inferior aumentou com o avanço tecnológico das

fábricas e, em consequência, as pessoas consomem mais pares, e se desfazem dos sapatos mais rapidamente.

Sendo assim, o ofício exercido artesanalmente vai se perdendo, pois nem todos os usuários valorizam os calçados exclusivos feitos por sapateiros. L. comenta que a maioria dos seus colegas de profissão não vê um sucessor na sua atividade. W. e M. se preocupam igualmente com a perda da tradição artesanal de fabricação dos sapatos, afinal, não há mais uma continuidade no aprendizado do ofício. Apesar dos três sapateiros entrevistados terem realizado o curso de modelagem oferecido pelo SENAI, é na prática que alegam conhecer o ofício de sapateiro. Os cursos técnicos oferecem o ensino de apenas uma etapa da produção, as restantes permanecem soltas, pertencendo às mentes e mãos dos sapateiros habilidosos que continuam ativos, na tentativa de perpetuar o ofício deles.

## CONCLUSÕES

A dissertação realizada confirmou, pelas entrevistas, a ligação emocional dos sapateiros em relação ao ofício que exercem. De acordo com Sennet (1943) no livro: “O artífice”, os profissionais que exercem atividades artesanais se orgulham da habilidade que possuem, se satisfazem com a própria prática e se mostram engajados na vida pessoal e profissional. Os sapateiros atuantes que, em sua maioria migraram para a cidade, fizeram da capital mineira o seu lar, construindo a própria história por meio do fazer artesanal dos calçados. Este fazer permite que o tempo pertença ao sapateiro, em que cada etapa da produção é valorizada, feita com amor, destreza e cuidado, ensejando a perpetuação de uma tradição há muito difundida na sociedade por mãos habilidosas e incessantes.

O interesse por permanecer em Belo Horizonte, cidade que oferece possibilidade de emprego em um ofício tradicional, apesar de todas as dificuldades e mudanças ocorridas no ambiente fabril, retrata a persistência desses profissionais, que aprenderam a amar o couro, a cola e as fôrmas. Os sapateiros se adaptaram às transformações sociais, resistindo ao tempo, cresceram e fizeram a própria história com o trabalho de calçar aos outros. Possibilitam àqueles que são excluídos da normalidade comprar sapatos, sapatos que são feitos especialmente para os seus pés, transformando-os em exceções dignas de modelagem única e exclusiva.

Mas, apesar do orgulho e da permanência no ofício, existe uma relação emocional ambígua, intrínseca aos sapateiros. A visão dessa profissão ainda é carregada de certo preconceito, talvez pela bagagem histórica inferiorizada do fazer calçados e do saber artesanal. É consenso entre os entrevistados sentirem-se orgulhosos pelo fato de os seus descendentes terem concluído o ensino superior e não escolherem a carreira de fazer sapatos. Os sapateiros reconhecem a importância do seu trabalho, e ao mesmo tempo, não acreditam na legitimação do ofício pelos outros.

Esse ofício requer observação, um olhar para o cliente, para a necessidade dele e perfil. É preciso compreender e estudar o caso, configurando uma etapa

comum ao design, na qual o usuário é o foco. Sendo assim, se faz imprescindível entender a carência existente, buscando produzir um calçado que atenda as expectativas e as exceda, alcançando o caráter de produto único, carregado de história e carinho pela sua produção. Além disso, para a fabricação de sapatos é imperioso cumprir etapas produtivas similares a uma etapa projetual do design. Escolhe-se a melhor matéria-prima, são realizados testes de modelagem e o cliente deve aprovar o modelo final. O que distancia os designers dos sapateiros, além do estudo universitário, é o fato de o design ser uma atividade industrial, enquanto a fabricação do sapateiro ainda se configura como artesanal. Apesar disso, ambas as funções pressupõem um olhar para o outro, para as suas vontades e desejos, não se projeta para si, mas sempre para o cliente final.

Somos todos - sapateiros e designers - seres projetistas, que acompanham o processo de surgimento e formação de produtos. Identificamos mais uma vez o design emocional no exercício dos sapateiros ao realizar o desejo de inclusão dos clientes, o qual transcende a funcionalidade do produto. Buscamos nas nossas emoções, nos arquivos da nossa memória uma forma sempre inovadora de solucionar problemas, de utilizar das próprias ideias para criar produtos funcionais, que atendam a uma demanda e satisfaçam o outro. Clientes considerados especiais, que confiam as suas emoções aos calçados, elevando-os a artigo de luxo, que comportam em si um pouco da vivência, do aprendizado guardado na memória, da emoção durante a criação, acrescentando valores incontáveis representativos do profissional criador, sem tirar nada deste. Apenas agregando mais um objeto a sua história.

Ratificamos dessa maneira a inserção dos sapateiros e da sua história no design com a presente dissertação ao possibilitar a alunos e professores o contato com a técnica artesanal, por meio do registro visual e dos relatos aqui expostos. E também é possível existir mais conexões, mediante a proposição de trabalhos em conjunto de alunos de design com o sapateiro, proporcionando a vivência do ofício, o conhecimento da técnica artesanal, das ferramentas e dos materiais, trazendo inclusive os sapateiros ao ambiente acadêmico, posicionando-os como mestres no ensino da técnica de fabricação artesanal de calçados.

Com esta dissertação, foi possível compreender, por meio do olhar dos entrevistados, que há um posicionamento dos sapateiros em nossa sociedade, e é necessário registrar e destacar a relevância dessa profissão, realçando seu caráter artesanal. E conseqüentemente possibilitar alcançar aqueles que procuram um conhecimento mais profundo sobre ofícios como esse, que tendem a desaparecer com o passar dos anos. Quem sabe não se inicia aqui, de forma despretensiosa, uma busca por aproximar os designers aos sapateiros, unindo as forças do conhecimento teórico com o fazer manual. De forma a contribuir para a propagação do ofício de fabricar sapatos e o conhecimento também dos profissionais ainda atuantes em Belo Horizonte.

## **SUGESTÕES PARA TRABALHOS FUTUROS**

Análise pelos designers do ambiente de trabalho do sapateiro, com o propósito de averiguar possíveis melhorias ergonômicas no contexto fabril.

Criação de um documentário elaborado que revele a história dos profissionais atuantes em Belo Horizonte, focando não apenas no processo fabril, mas nas memórias relativas ao ofício e às emoções conectadas a elas.

Elaboração de um encarte com fotos e relatos por extenso das entrevistas realizadas durante esta pesquisa, como forma de divulgação do ofício e um maior conhecimento dos sapateiros atuantes.

## REFERÊNCIAS

APPADURAI, A. **Revistas estudos históricos: Modernidade e Modernização**. v. 23, n. 45 (2010) Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/389>> Acesso em: 23 fev. 2015.

ARAÚJO, V. S. **Tempo de (re) criação: uma análise da relação tempo/trabalho através dos discursos de um grupo de artesãos de Juazeiro do Norte-CE**. Dissertação apresentada Universidade Federal do Ceará, 2014.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EMPRESAS DE COMPONENTES PARA COURO, CALÇADOS E ARTEFATOS. **Cartilha de Adesivos**, 2014. Disponível em: <<http://ww3.assintecal.org.br/files/downloads/assintecal-cartilha-de-adesivos-download-ptbr.pdf>> Acesso em: 15 jul. 2016.

BARRETO, Abílio. **Belo Horizonte: memória histórica e descritiva – história antiga e história média**. Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais. Belo Horizonte, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. **Senhas**. Tradução Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Difel, 2001, 84p.

BECK, U.; GIDDENS, A.; LASH, S.. **Modernização Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, (1997).

BELCHIOR, Camilo e RIBEIRO, Rita A.C.. **Design & Arte: entre os limites e as interseções**. Contagem: Ed do Autor, 2014. 135 p. il.

BERGSTEIN, Rachele. **Do tornozelo para baixo: A história dos sapatos e como eles definem as mulheres**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2012.

BONSIEPE, Gui. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo, Blucher, 2011.

BOSSAN, M. J. **El arte del Zapato**. Madrid: Edimat Libros, 2008 *apud* PASSOS, V. T. e KANAMARU, A. T. **História do Calçado: uma trajetória de design e ergonomia**. 2012. VII Colóquio de Moda – 5º Congresso Internacional. Escola de Arte, Ciências e Humanidades, USP.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRAGA, João. **Reflexões sobre moda**, volume IV. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2006.

BUCAILLE, R. e PESEZ, Jean-Marie. **Cultura Material**. Enciclopédia Einaudi, Lisboa, IN-CM, 1989, vol.16.

BUENO, F. S. **Minidicionário da língua portuguesa**. FTD: São Paulo, 1996.

CACCIPOPO, J.; GARDNER, W. 1999. **Emotion**. Annual Review of Psychology, 50:191-214. <http://dx.doi.org/10.1146/annurev.psych.50.1.191> *apud* COSTA, F. C. X., TONETTO, L. M. Design emocional: conceitos, abordagens e perspectivas de pesquisa. **Strategic Design Research Journal**,4(3): 132-140

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

\_\_\_\_\_. Design, Cultura Material e o Fetichismo dos objetos. **Revista Arcos**, Rio de Janeiro, v.1, p.14-39, 1998.

\_\_\_\_\_. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Blucher, 2008.

CASANOVA, N.; SEQUEIRA, S., SILVA, V. M e. **Emoções**. Trabalho desenvolvido durante curso de psicologia. Portugal, 2009. Disponível em: < <http://www.psicologia.pt/artigos/textos/TL0132.pdf>> Acesso: 4 out. 2015.

CASTELLS, M. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2008. Publicado originalmente em 1942.

CATTANI; Antonio David; HOLZMANN, Lorena. **Dicionário de trabalho e tecnologia**. Porto Alegre: Ed da UFRGS, 2006.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2014.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. Ed. Ática, São Paulo, 2005.

CHOKLAT, Aki. **Design de sapatos**. São Paulo: SENAC, 2012.

COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

COSGRAVE, Bronwyn. **The complete history of costume & fashion: from ancient Egypt to the present day**. New York: Checkmark Books, 2000. *apud* SEFERIN, M. T. **Design, emoção e o calçado feminino: mulheres que amam calçados**. Porto Alegre. Trabalho acadêmico de conclusão de curso, 2012. SENAI Artefatos. **Produção de calçados**. São Paulo, 2012. Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=bYzjDcEB2ro>> Acesso em: 10 abr. 2016.

COSTA, F. C. X., TONETTO, L. M. Design emocional: conceitos, abordagens e perspectivas de pesquisa. **Strategic Design Research Journal**,4(3): 132-140. Setembro-Dezembro 2011.

CUNHA, Luis Antônio. **O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata**. São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF; FLACSO, 2005. 190p. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=Dn0EAwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=Dn0EAwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)> Acesso em: 17 abr 2015.

DAMÁSIO, Antonio. **O erro de Descartes**: emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

DAMAZIO, Vera. Design, memória, emoção: uma investigação para o projeto de produtos memoráveis. **Cadernos de Estudos Avançados em Design**, v.8.2013.

DELGADO, L.A.N. **História oral e narrativa**: tempo, memória e identidades. 2003.

DEJEAN, Joan E. **A essência do estilo**: como os franceses inventaram a alta-costura, a gastronomia, os cafés chiques, o estilo, a sofisticação e o glamour. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DESMET, P. M. A., HEKKERT, P. *Specialissue editorial: Design & emotion*. **International Journal of Design**, 3(2), p.1-6. Disponível em: <<http://www.ijdesign.org/ojs/index.php/IJDesign/article/viewFile/626/251>> Acesso em: 01 nov 2015.

DIAS, M. E. B.; As Areias Coloridas do Litoral Cearense Modeladas por Sábias Mãos. **O público e o privado**, n.2. 2003.

DIGBY, S. Export industries and handicraft production under the Sultans of Kashmir. **Indian Economic and Social History Review** [S.l.], v. 44, n. 4, p. 407-423, Oct-Dec 2007. *apud* SANTOS, T. S. *et al.* **O Artesanato como elemento impulsionador no Desenvolvimento Local**. VII Simpósio de Excelência em Gestão e Tecnologia. Itatiaia, 2010.

DUARTE, F.; FIRMINO, R. **Da coisa ao objeto, do artefato á tecnologia ubíqua**. Disponível em: <<http://www.dicyt.com/noticia/da-coisa-ao-objeto-do-artefato-a-tecnologia-ubiqua.>> Acesso em: 20 ago. 2015.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994a.

ENGLER, R.; OLIVEIRA, A. C. C.; MOURA, T. **CULTURA DO ARTESANATO**: saberes tradicionais para a prática da sustentabilidade social. Publicação prevista na revista Ciências et práxis, 2016. No prelo.

FERNANDES, Antonia Terra de Calazans. Artesãos em São Paulo. **Revista História e Ensino**, Londrina, v.7, p.47-60. 2001.

FERREIRA, N. R. A. **O calçado como artefato de proteção à diferenciação social: A história do calçado da Antiguidade ao século XVI.** *Ciência et Praxis*, v. 3, n. 6, p. 83-90, 2010. Disponível em: <<http://www.fip.fespmg.edu.br/ojs/index.php/scientae/article/viewFile/238/108>>. Acesso: 3 nov. 2014.

FIEMG/IEL MINAS/SINDIBOLSAS;SINDICALÇADOS, 2011.**Perfil das empresas de Calçados e Bolsas da Região Metropolitana de Belo Horizonte.** 148 p.

FLUSSER, Vilém. **Mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação.** São Paulo, 2007

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750.** São Paulo: Cosac Naify, 2007. 347p.

FREIRE, Karine. Reflexões sobre o conceito de design de experiências. ***Strategic Design Research Journal***. 2(1):37-44 janeiro-junho 2009

FREITAS, Sônia Maria de. **História Oral: possibilidades e procedimentos.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=h2BdKh7y170C&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>> Acesso em: 17 abr. 2015.

GABRIEL, P.; ***Extra/ordinary objects 1.*** Itália: Taschen, 2003.

GODOY, A. S., **Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades.** *Revista de Administração de Empresas São Paulo*, v. 35, n. 2, p. 57-63 Mar./Abr. 1995. Disponível em: <[http://rae.fgv.br/sites/rae.fgv.br/files/artigos/10.1590\\_S0034-75901995000200008.pdf](http://rae.fgv.br/sites/rae.fgv.br/files/artigos/10.1590_S0034-75901995000200008.pdf)> Acesso: 5 maio 2016.

GOMES, N. R; XAVIER, P. S. A trajetória de um sapateiro na praça José de Alencar: um reflexo da resistência do trabalho artesão na sociedade contemporânea. ***Revista Foco***, v.6, nº 1 (2013).

GOURDEN, Jean-Michel. ***Gens de Métier& Sans-cullotes.*** Paris: Créaphis. 1988.

GREGOTTI, Vittorio. ***Il disegno del prodotto industriale - Itália 1860-1980.*** Milão, 1982. *apud* BARDI, P. M.. **Excursão ao território do design.** Banco Sudameris Brasil S. A., 1986.

GRIMALDI, N. ***El trabajo: comunión y ex-comunicación.*** Navarra: Eunsa, 2000.

GUIDOLIN S. M., COSTA, A. C. R., ROCHA, E. R. P.. **Indústria calçadista e estratégias de fortalecimento da competitividade.** Estudo feito pelo BNDES Setorial. Março 2010. Disponível em: <[http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/bndes/bndes\\_pt/Institucional/Publicacoes/Consulta\\_Expressa/Tipo/BNDES\\_Setorial/2010\\_03\\_04.html](http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/bndes/bndes_pt/Institucional/Publicacoes/Consulta_Expressa/Tipo/BNDES_Setorial/2010_03_04.html)> Acesso em: 02 mai 2014

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Editora Revista dos tribunais Limitada. 1990

HALL, S. A. **Identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. Disponível em: <[http://faa.edu.br/portal/PDF/livros\\_eletronicos/psicologia/a\\_Identidade\\_Cultural\\_Da\\_Pos\\_Modernidade.pdf](http://faa.edu.br/portal/PDF/livros_eletronicos/psicologia/a_Identidade_Cultural_Da_Pos_Modernidade.pdf)> Acesso em: 2 ago. 2016.

HOBSBAWM, Eric; J.; SCOTT, Joan W. **Sapateiros Politizados**. In: HOBSBAWM, Eric J. *Mundos do Trabalho*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001. *apud* REZENDE, Vinicius de. **Revista Mundos do Trabalho**: Processos e condições de trabalho, v. 2, n. 3 (2010). Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/mundosdotrabalho/issue/view/1408/showToc>> Acesso em: 20 abr. 2015.

IGLESIAS, F.; PAULA, J. A de. **Memória da economia da cidade de Belo Horizonte**: BH 90 anos. Belo Horizonte: BMG, s/d.

**International Labour Organisation Fourth Tripartite Technical Meeting for the Leather and Footwear Industry. Geneva, 1992**. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=oWRxArOkFYoC&pg=PP3&lpg=PP3&dq=Fourth+Tripartite+Technical+Meeting+for+the+Leather+and+Footwear+Industry&source=bl&ots=pttII7D63O&sig=IwQuBVxATFb3S7J7fC9GEBKXCpo&hl=pt-BR&sa=X&ei=QTxWVdKTGbDPsQTcilGIDw&ved=0CB0Q6AEwAA#v=onepage&q=Fourth%20Tripartite%20Technical%20Meeting%20for%20the%20Leather%20and%20Footwear%20Industry&f=false> e Acesso em: 14 jul. 2014.

KAMINSKI, E.; SANTINELLO, J. **Memória e esquecimento na rede: subjetividade no ciberespaço**. 8º Encontro Nacional de História da mídia. Guarapuava, 2011.

KATINSKY, J. R. O ofício de carpintaria no Brasil. Justificação para uma investigação sistemática. **Revista de História**, São Paulo, v.34, n 70, abr/jun. 1967 *apud* FERNANDES, Antonia Terra de Calazans. Artesãos em São Paulo. **Revista História e Ensino**, Londrina, v.7, p.47-60. 2001.

LAGE, A.P.P., **O bebê e o desenvolvimento da marcha: uma abordagem para o design de calçados**. Universidade Estadual de Minas Gerais, Escola de Design. Belo Horizonte, 2014. Belo Horizonte, 22 mai 2014.

LAGEMANN, Eugênio. O setor coureiro-calçadista na história do Rio Grande do Sul. **Ensaio FEE**, Porto Alegre, p.69-82, 1986.

LE GOFF, Jaques. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão [*et al.*], Campinas: Editora da UNICAMP, 1990

LOPES, Mirtes. **O imigrante português em Belo Horizonte e o centro da comunidade luso-brasileira (1897 - 1930)**. Porto Alegre, 2003. Dissertação para obtenção de título de Mestre em História Ibero-Americana.

LOUREIRO, H. A. C. **Mascates, sapateiros e empresários**: um estudo da imigração armênia em São Paulo. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História. São Paulo, julho 2011.

LOVISOLO, Hugo. **Revista Estudos Históricos**: A memória e a formação dos homens, v.2, n.3. Rio de Janeiro, 1989. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/306>> Acesso em: 28 jul. 2016.

MAIOCCH, M.; PILLAN, M. Design emocional (ou simplesmente design?). **Cadernos de Estudos Avançados em Design**, v.8. 2013.

MALATIAN, Teresa Maria. **Revista Brasileira de História**: Memória e identidade entre sapateiros e curtumeiros, v.16, nº 31 e 32. São Paulo, 1996. Disponível em: [http://www.anpuh.org/arquivo/download?ID\\_ARQUIVO=3804](http://www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=3804) Acesso em 1º out. 2014.

MALDONADO, Tomás. **Cultura, Sociedade e técnica**. São Paulo: Blucher, 2012.

MARGOLIN, Victor. **Design discourse**. The University of Chicago Press: London, 1989.

MARQUETTO, Rut M. F.. A relação entre a tradição e a modernidade no contexto da feira popular e dos free shops em Rivera/UY. In: I Seminário Nacional Sociologia e Política UFPR, Curitiba: 2009. **Anais GT8, Cultura e Sociabilidades**. Curitiba. Disponível em: <<http://www.humanas.ufpr.br/site/evento/SociologiaPolitica/anais/gt8.html>> Acesso em: 4 jun. 2015.

MCDOWELL, Colin. **Shoes: fashion and fantasy**. Londres: Thames & Hudson, 1989. *apud* FERREIRA, N. R. A. **O calçado como artefato de proteção à diferenciação social**: A história do calçado da Antiguidade ao século XVI. *Ciência et Praxis*, v. 3, n. 6, p. 83-90, 2010. Disponível em: <<http://www.fip.fespmg.edu.br/ojs/index.php/scientae/article/viewFile/238/108>>. Acesso em: 3 nov. 2014.

MILLER, T. O.. Considerações sobre a tecnologia: quando é um artefato? **Revista de antropologia**. n. 39, 2012, p. 91-100

MORAES, Laíse Miolo de. Cultura material, consumo e sustentabilidade: um olhar sobre os novos caminhos do Design. **Mouseion**, n.9, jan-jul, 2011.

MOREIRA, R. N. P.. **História e Memória: algumas observações**. *Praxis* (Salvador), Salvador, Bahia, v. 2, p. 01-04, 2005.

MORITZ, Stefan. **Service Design**. Londres, 2005.

MOTTA, Eduardo. **O calçado e a moda no Brasil**: um olhar histórico. Novo Hamburgo: Assintecal, 2004.

MOURÃO, E. **Das técnicas artesanais a civilização industrial a trajetória do ensino profissional no Brasil**. SENAI MG/RJ, SENAI 1992.

MUSIC, Graham. **Afecto & Emoção**. Portugal, 2002.

NORMAN, Donald A. **Emotional Design: why we love (or hate) everyday things**. Nova York: Basic Books, 2004.

OH, Youngju. Métodos para a criatividade emocional. **Cadernos de Estudos Avançados em Design**, v.8.2013.

O'KEEFFE, Linda. **Sapatos: uma festa de sapatos de salto, sandálias, botas..** Workman Publishing Company, Inc.: Colonia, 1996.

PAPANÉK, Victor. **Design for the Real world: Human Ecology and Social Change** Academy Chicago Publishers, Chicago, 2009.

PASSOS, V. T. e KANAMARU, A. T. **História do Calçado: uma trajetória de design e ergonomia**.2012. VII Colóquio de Moda – 5º Congresso Internacional. Escola de Arte, Ciências e Humanidades, USP. Disponível em: <[http://coloquiomoda.com.br/anais/anais/8-Coloquio-de-Moda\\_2012/GT05/COMUNICACAO-ORAL/103604\\_História\\_do\\_calçado\\_uma\\_trajetoria\\_de\\_design\\_e\\_ergonomia.pdf](http://coloquiomoda.com.br/anais/anais/8-Coloquio-de-Moda_2012/GT05/COMUNICACAO-ORAL/103604_História_do_calçado_uma_trajetoria_de_design_e_ergonomia.pdf)> Acesso em: out. 2014.

PAZ, F. P. C. **Retalhos de Sabença: ofícios, saberes e modos de fazer dos Mestres e artífices da construção tradicional em Natividade - Tocantins** IPHAN, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/308> Acesso em: 20 out 2016.

PENNA, Octavio. **Notas cronológicas de belo horizonte, 1711-1930**. Fundação João Pinheiro, Centro de estudos históricos e culturais: Belo Horizonte, 1997.

PERUZZI, Jaime Toreran. **Manual sobre a importância do design no desenvolvimento de produtos**. SENAI: Bento Gonçalves, 1998.

PINTO, A. C. O impacto das emoções na memória: Alguns temas em análise. **Psicologia , Educação e Cultura**, 2(2), 215-240. Portugal, 1998.

POLLAK, Michael. **Revista Estudos Históricos: Memória, esquecimento, silêncio**, v.2, n.3 (1989).

\_\_\_\_\_. **Revista Estudos Históricos: Memória e identidade social**, v.5, n. 10 (1992).

PORTO ALEGRE, S. **Mãos de mestre: itinerários da arte e da tradição**. São Paulo: Maltese, 1994. *apud* ARAÚJO, V. S. **Tempo de (re) criação: uma análise da relação tempo/trabalho através dos discursos de um grupo de artesãos de Juazeiro do Norte-CE**. Dissertação apresentada Universidade Federal do Ceará, 2014.

REZENDE, Vinicius de. **Revista Mundos do Trabalho: Processos e condições de trabalho**, v. 2, n. 3 (2010). Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/mundosdotrabalho/issue/view/1408/showToc>> Acesso em: 20 abr 2015.

REZENDE, Vinicius Donizete de. **Tempo, trabalho e conflitos social no complexo coureiro- calçadista de Franca- SP (1950-1980)**, 2012. Trabalho acadêmico para obtenção de título de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, SP.

RONCOLETTA, M. R. **Calçados sensuais para mulheres excepcionais: uma reflexão sobre design de calçados para mulheres portadoras de restrições físicas.** Dissertação de Mestrado em Design. Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2009.

SANTINELLO, J. A identidade do indivíduo e sua construção nas relações sociais: pressupostos teóricos. **Revista de Estudos da Comunicação**, Curitiba, v. 12, n. 28, p. 153-159, maio/ago, 2011. Disponível em: <<http://www2.pucpr.br/reol/pb/index.php/comunicacao?dd99=issue&dd0=364>> Acesso em: 29 jul. 2016.

SANTOS, L. A., 2001. **A crise financeira de 1891: uma tentativa de explicação.** *Análise Social*, vol. XXXVI (158-159), 2001, 185-207

SANTOS, T. S. *et al.* **O Artesanato como elemento impulsionador no Desenvolvimento Local.** VII Simpósio de Excelência em Gestão e Tecnologia. Itatiaia, 2010.

**Sapateiros de BH - O passo a passo de uma tradição**, Direção de Fred Carvalho, Codireção Sofia Fada e Produção de Leticia Mendes. Programa BH Áudio Visual. Belo Horizonte, 2013, Formato: 16:9 (10 min).

SCHEER, M. I., Aprender-fazendo: reflexões sobre a relação entre aprendizes e sapateiros. **Oficina do Historiador**, suplemento especial, p.233-246. Rio Grande do Sul, 2014.

SCHLERETH, Thomas. **Material Culture Studies in America, 1876-1976.** In: SCHLERETH, T. (org.). *Material Culture Studies in America*, Walnut Creek: Altamira Press, 1999. p. 1-78.

SENNET, Richard. **O artífice**, 1943. Tradução Clovis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

STEELE, Valerie. **Chaussures: langages du style.** Edição: Alexandra Tenebaum. França, 1999.

SILVA, W. F. Quem o feio ama, bonito lhe parece: a emoção e suas relações na metodologia Projetual de Design. Recife, 2011.

SUDJIC, Deyan. **A linguagem das coisas.** Tradução Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro. Edição: Intrínseca, 2010.

TRICHES, Divanildo e SILVESTREIN, Luisiane E.. **A análise do setor calçadista brasileiro e os reflexos das importações chinesas no período de 1994 a 2004.** UCS, 2007.

VALESE, Adriana. O designer na construção de marcas: criando experiências e emoções. **Faces do design 2**: ensaios sobre arte, cultura visual, design gráfico e as novas mídias. São Paulo: Rosari, 2009.

VERAS, L.. **Tradição e memória**: as guardiãs da Praia do Bispo e do Sobrado de Santa Fé. Nau literária, v.7, n. 2. Porto Alegre, 2011.

## **RELAÇÃO DOS ENTREVISTADOS**

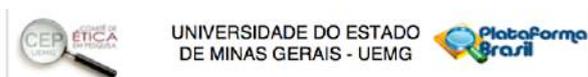
Sapateiro L., 26 abril 2016; DVD (16,5 min).

Sapateiro M., 15 setembro 2015, DVD (17,2 min).

Sapateiro W., 19 maio 2016, DVD (15 min).

# ANEXOS

## APROVAÇÃO DO COMITÊ DE ÉTICA



### PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

#### DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

**Título da Pesquisa:** Design, memória e história: o ofício dos sapateiros em Belo Horizonte

**Pesquisador:** thais oliveira moura

**Área Temática:**

**Versão:** 1

**CAAE:** 44088315.0.0000.5525

**Instituição Proponente:** Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

#### DADOS DO PARECER

**Número do Parecer:** 1.104.848

**Data da Relatoria:** 25/05/2015

#### Apresentação do Projeto:

A proposta do projeto é contribuir para uma maior disseminação da técnica utilizada pelos sapateiros de Belo Horizonte, relacionando as possíveis divergências e equivalências dos métodos utilizados pelas fábricas de calçados, e ainda identificando a inserção do design nesses processos. Para

isso deverão ser analisados os seguintes pontos: tempo de atuação no mercado de calçados de Belo Horizonte, forma de aprendizado do ofício, conhecimento do design, formação acadêmica dos profissionais, evoluções do ofício de sapateiro e da produção de calçados em Belo Horizonte. Isso

será possível por meio desta pesquisa que será realizada a partir do estudo de caso junto aos profissionais atuantes no setor calçadista de Belo Horizonte, com o objetivo de colher dados sobre as questões delineadas.

#### Objetivo da Pesquisa:

**Objetivo geral:**

Registrar a técnica utilizada pelos sapateiros, identificando a inserção do design no processo produtivo dos calçados.

**Objetivos específicos:**

1. Identificar os sapateiros atuantes em Belo Horizonte;
2. Registrar a técnica artesanal que utilizam como forma de perpetuar esse ofício;
3. Comparar a técnica com a produção industrial de calçados e identificar a função do design nesses processos;
4. Identificar designers que atuem no setor calçadista, como criadores e donos de empresas de calçados;
5. Estudar os métodos de produção pela visão do artesanato e a sua relação com o design emocional;
6. Analisar também os aspectos culturais e históricos presentes em nossa sociedade como uma possível causa para a permanência do ofício de sapateiro;
7. Identificar a influência positiva do designer e do design thinking nos métodos de produção de calçados.

#### Avaliação dos Riscos e Benefícios:

O pesquisador deve estar ciente que as pesquisas com seres humanos envolvem riscos, mesmo que sejam mínimos. Com efeito, se a coleta de dados para a pesquisa acontecerá por meio de entrevistas os riscos se fazem presentes. Eles podem ser provenientes desse tipo de técnica de coleta de dados e são relativos a

algum constrangimento que o participante possa sofrer ao responder alguma pergunta do questionário ou no momento da entrevista. Ressalta-se a importância da preparação do pesquisador para atuar no processo de coleta dos dados para saber lidar com as situações desse tipo que, por ventura, vierem a ocorrer.

Quanto aos benefícios serão relativos ao registro do ofício de sapateiro e as aproximações possíveis com o universo do design. Nesse sentido a produção de conhecimentos de ambas as partes ocorrerá e contribuirá não somente para a reflexão em torno de uma prática, como também para a ampliação da reflexão do "fazer design" e sua relação com o ofícios artesanais.

#### Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

o projeto está bem estruturado e apresenta com clareza seus objetivos e questões norteadoras.

#### Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Os termos obrigatórios como folha de rosto, TCLE e direito de uso de imagem foram apresentados.

#### Recomendações:

Retirar o termo "modelo" do documento a ser assinado pelos participantes da pesquisa

**APÊNDICE**  
**(APÊNDICE A)**  
**ROTEIRO DE ENTREVISTA AOS SAPATEIROS**

Qual o seu nome e idade?

Como o senhor começou a atuar na área de calçados?

Como aprendeu a técnica de produção?

Quais ferramentas são utilizadas na fabricação de calçados? E quais são as máquinas da sua fábrica?

Houve mudança no processo produtivo de calçados ao longo dos anos?

Qual a grande diferença entre o processo de fabricação artesanal e o industrial?

Em sua opinião quais são as dificuldades enfrentadas atualmente pelos sapateiros?

Quais são as vantagens de ser sapateiro?

É possível aprender a técnica artesanal de produção atualmente?

Qual o futuro da profissão de sapateiro em sua opinião?

