



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Tecnologia e Ciências  
Escola Superior de Desenho Industrial

Ludmila Vieira de Oliveira

**Os passos da modernidade –  
uma abordagem crítica do design de calçados**

Rio de Janeiro  
2008

Ludmila Vieira de Oliveira

**Os passos da modernidade –  
uma abordagem crítica do design de calçados**



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lucy Carlinda da Rocha de Niemeyer

Rio de Janeiro  
2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / CTC/G

O481 Oliveira, Ludmila Vieira de.  
Os passos da modernidade: uma abordagem crítica do design  
de calçados / Ludmila Vieira de Oliveira – Rio de Janeiro, 2008.  
134 f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lucy Niemeyer.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial.

1. Design de calçados – Teses. 2. Calçados – Teses. I. Niemeyer,  
Lucy. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior  
de Desenho Industrial. III. Título.

CDU 7.05:685.341

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial  
desta tese / dissertação.

---

Assinatura

---

Data

Ludmila Vieira de Oliveira

**Os passos da modernidade –  
uma abordagem crítica do design de calçados**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Aprovada em 24 de abril de 2008

Banca examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lucy Carlinda da Rocha de Niemeyer (Orientadora)  
ESDI – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Cristina Volpi Nacif  
EBA – UFRJ

---

Prof. Dr. Sydney Fernandes de Freitas  
ESDI – UERJ

Rio de Janeiro  
2008

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais Joel e Cristina e irmãos Yuri e Ygor pelo amor e apoio incondicional em todos os meus projetos.

Aos meus tios José e Sérvia, Terezinha e Nestor, por todo carinho, por me adotarem nestes dois anos de Rio de Janeiro.

A meu marido Pedro, pelo amor e por todos os momentos inesquecíveis.

Às minhas primas Elizabeth, por dividir seu quarto e sua vida comigo nestes dois anos e Elisa por sempre cuidar de mim.

Aos meus primos Claudio e Felipe pela amizade.

À minha orientadora, Lucy Niemeyer, pela receptividade, carinho e preciosas considerações.

Aos professores, Maria Cristina Volpi e Sydney Freitas, por aceitarem, gentilmente, compor a banca deste trabalho.

Aos amigos do GILDA, pelos encontros e companheirismo.

## RESUMO

OLIVEIRA, Ludmila Vieira de. *Os passos da modernidade: uma abordagem crítica do design de calçados*. 2008. 134 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

A presente dissertação dedica-se ao estudo do design de calçados e, especificamente, à identificação e análise de suas relações com a modernidade. Sob esta ótica, procura-se evidenciar as mudanças ocorridas a partir do século XVII, como a organização e a estrutura de produção e comercialização de calçados na Europa, que culminam com o surgimento de um novo profissional - o designer de calçados. Com o intuito de auxiliar este novo profissional, o principal objetivo desta dissertação é a contribuição para a base de conhecimento em relação ao design de calçados. Apresenta-se, assim, uma nova proposta de tipologia de calçados, na qual pode-se classificar toda a diversidade de modelos contemporâneos, cujo design reflete claramente as influências da modernidade.

Palavras-chave: Design. Design de calçados. Calçados. Tipologia do calçado. Modernidade.

## **ABSTRACT**

This dissertation is dedicated to the study of shoe design and, moreover, to the identification and analysis of its relationship with modernity. From this perspective, it intends to lay emphasis on the changes from the seventeenth century on, related to the shoe production and commercial organisation and structure in Europe, culminating with the emergence of a new professional - the shoe designer. In order to assist this new professional, the main objective of this dissertation is contribute to the shoe design knowledge base. A new proposal for a shoe typology is, thus, presented, in which the whole diversity of contemporary models, whose design clearly reflects the influences of modernity, can be classified.

Keywords: Design. Shoe design. Shoe. Shoe typology. Modernity.

## Lista de Ilustrações

- 1 - Caderno de Registro, XIX. Museu do Sapato Bally, Schönenwerd, Suíça. (Imagem Coleção da autora). \_\_\_\_\_ 21
- 2 - Mesa de trabalho do sapateiro no XVIII. Museu do Sapato Bally, Schönenwerd, Suíça. (Imagem Coleção da autora). \_\_\_\_\_ 22
- 3 - Bota, François Pinet, 1882 - 88. (Imagem Walford ). \_\_\_\_\_ 26
- 4 - Elisabeth de Caraman-Chimay, Vestido de baile de Worth, 1896. (Imagem Deslander e Müller ). \_\_\_\_\_ 26
- 5 - Sapato de Roger Vivier para Christian Dior, Paris, 1950. (Imagem do *Victoria and Albert Museum site*, UK. Número do acervo: T.153-1974). \_\_\_\_\_ 28
- 6 - New Look, Christian Dior, 1948. (Imagens do *Victoria and Albert Museum site*, UK.) \_\_\_\_\_ 28
- 7 - Bota, André Courrèges, 1964. (Imagem O`Keeffe). \_\_\_\_\_ 29
- 8 - Mini Vestido, André Courrèges, 1965. (Imagem Deslandres e Müller). \_\_\_\_\_ 29
- 9 – Organograma do funcionamento do setor Desenvolvimento de Produto, 1995. (Imagem Carrasco.) \_\_\_\_\_ 31
- 10 - Calçado composto por uma só peça. (Imagem Carrasco, 1995, V.I. p.5). \_\_\_\_\_ 36
- 11 - Pampootie. (Imagem do *Northampton Museum Boot and Shoe Collection Site*, UK). \_\_\_\_\_ 36
- 12 – Sandálias Egípcias, 1250 A.C. e 1º ou 2º século A.C. (Imagem Weber). \_\_\_\_\_ 36

<b>13</b> – Desenho das partes constitutivas da sandália. (Imagem coleção da autora). _____	<b>38</b>
<b>14</b> – Desenho das partes constitutivas do modelo Oxford. (Imagem coleção da autora). _____	<b>38</b>
<b>15</b> - Calçado em duas partes, 1370-1500. (Imagem do <i>Victoria and Albert Museum Site</i> , UK. Número do acervo: T.111&A-1918 ). _____	<b>39</b>
<b>16</b> - Sapato, 1530. (Imagem do <i>Victoria and Albert Museum Site</i> , UK. Número do acervo: T.412-1913). _____	<b>40</b>
<b>17</b> – Henrique VIII, (Imagem do <i>Victoria and Albert Museum Site</i> , UK). _____	<b>40</b>
<b>18</b> – Sapato masculino, 1540. (Imagem Bossan). _____	<b>41</b>
<b>19</b> – Sapato feminino, século XVI. (Imagem Bossan). _____	<b>41</b>
<b>20</b> - <i>Chopine</i> 49 cm, Veneza, 1490. (Imagem Bossan). _____	<b>41</b>
<b>21</b> – Saltos clássicos nos calçados de Ferragamo. (Imagem coleção da autora). _____	<b>42</b>
<b>22</b> – Sandália Invisível com salto cunha, 1947. Museu Ferragamo (Imagem coleção da autora). _____	<b>42</b>
<b>23</b> – Sapatos Roger Vivier (Imagem O’Keeffe). _____	<b>43</b>
<b>24</b> – Ponto de Acordo, 1801 (Imagem Laver). _____	<b>44</b>
<b>25</b> – Tipologia proposta por William Rossi. (Imagem coleção da autora). _____	<b>48</b>
<b>26</b> – Tipologia proposta por McDowell (Imagem coleção da autora). _____	<b>50</b>
<b>27</b> – Salto negativo e os benefícios posturais, 2007 (Imagem Earth Shoes, Site, USA). _____	<b>51</b>
<b>28</b> – Oxford, mule, Mary Jane e sandália, 2007 (Imagem Earth Shoes, Site, USA). _____	<b>52</b>

<b>29</b> – <i>Loafer</i> (Imagem coleção da autora). _____	<b>52</b>
<b>30</b> – <i>Tipologia Rossi do calçado feminino em relação a exposição do pé</i> (Imagem elaborada da autora). _____	<b>53</b>
<b>31</b> – Propaganda Cole Haan do calçado feito em parceria com a Nike (Imagem Elle, Site, U.S.A). _____	<b>54</b>
<b>32</b> – Tipologia Oliveira (Imagem elaborada pela autora). _____	<b>57</b>
<b>33</b> – <i>Un cordonnier</i> , 1750 (Imagem Weber). _____	<b>61</b>
<b>34</b> – <i>Une cordonnier</i> . (Imagem Weber). _____	<b>61</b>
<b>35</b> – Enciclopédia Diderot e d’Alembert. (Imagem Bossan). _____	<b>63</b>
<b>36</b> – Enciclopédia Diderot e d’Alembert (Imagem Bossan). _____	<b>63</b>
<b>37</b> – <i>Chopine</i> , 1600 (Imagem O’Keeffe). _____	<b>64</b>
<b>38</b> – <i>Chopine</i> , 1490 (Imagem O’Keeffe). _____	<b>64</b>
<b>39</b> – Sapato com fivela, 1710-15 (Imagem Walford). _____	<b>65</b>
<b>40</b> – <i>Pattens</i> de madeira, 1730-45 (Imagem Walford). _____	<b>65</b>
<b>41</b> – Brasão de armas concedido a Nicolas Lestage (Imagem Bossan). _____	<b>66</b>
<b>42</b> – Mules Francesas, 1789 (Imagem O’Keeffe). _____	<b>67</b>
<b>43</b> – Evolução esquemática da moda no decorrer do século XIX (Imagem Souza). _____	<b>69</b>
<b>44</b> – Propaganda da Barthman Schuhe, início do século XX. (Imagem McDowell). _____	<b>70</b>
<b>45</b> – Sucessão cronológica do vestuário burguês feminino 1800-1900 (Imagem Perrot). _____	<b>70</b>
<b>46</b> – Aquarela de Beaumont, 1895 (Imagem Weber). _____	<b>72</b>
<b>47</b> – Ingleses, século XIX (Imagem O’Keeffe). _____	<b>73</b>

48 – Máquina de costura Singer, século XIX (Imagem coleção da autora). _____	74
49 – Galochas americanas de borracha com solas impressas Goodyear Shoe Co., 1830 (Imagem Walford). _____	75
50 – Galochas de borracha, 1830 (Imagem Walford). _____	75
51 – Abotoadeira, século XIX (Imagem coleção da autora). _____	76
52 – Calçado de algodão francês com sola de <i>espadrille</i> , 1870-74 (Imagem Walford). _____	79
53 – O banho, 1895 (Imagem Boucher). _____	79
54 – Fábrica <i>Sigle &amp; Co</i> , 1910 (Imagem Bossan). _____	81
55 – Sandálias, 1935-1949 (Imagem coleção da autora). _____	84
56 – Sandália cubista, 1930 (Imagem O’Keeffe). _____	84
57 – Artigo do <i>Ladie’s Home Journal</i> . 1908 (Imagem Walford). _____	86
58 – A diferença nas siluetas com o uso do salto. (Imagem Rossi). _____	87
59 – Fotografia de Helmut Newton raio x, 1999 (Imagem Steele). _____	87
60 – Patente e protótipo de sapato de Perugia, 1942 (Imagem Bossan). _____	88
61 – Calçado com travas confeccionado por Adi Dassler. (Imagem Müller). _____	89
62 – Foto Jesse Owens nos Jogos Olímpicos de Berlin, 1936. (Imagem Müller). _____	89
63 – Foto encontro de atletismo, 1912 (Imagem Müller). _____	89
64 – Sapato Fetichista com salto de quase 20cm (Imagem O’Keeffe). _____	91

65 – Calçado Vivienne Westwood, 1993 (Imagem <i>Victoria and Albert Museum</i> , Site, UK).	93
66 – André Perugia, 1948 (Imagem O’Keeffe).	93
67 – Fotos de David Lynch dos calçados de fetiche criados por Christian Louboutin. 2007 (Imagem <i>Galerie du Passage</i> Site, FR).	94
68 – Categoria Tamanco, 1880-2008 (Imagem elaborada pela autora).	100
69 – Categoria Mocassim, 1790-2008 (Imagem elaborada pela autora).	101
70 – Categoria Bota, 1890/95-2008 (Imagem elaborada pela autora).	102
71 – Categoria Mule, 1680-2008 (Imagem elaborada pela autora).	103
72– Categoria <i>Pump</i> , 1789-2008 (Imagem elaborada pela autora)	104
73 – Categoria Tênis, 1923-2008 (Imagem elaborada pela autora)	105
74 – Categoria <i>Monk</i> , 2008 (Imagem elaborada pela autora)	106
75 – Categoria Oxford, 1880-2008 (Imagem elaborada pela autora).	107
76– Categoria sandália, 1800-2008 (Imagem elaborada pela autora).	108
77 – Sandália sem salto de Antonio Berardi. 2008 (Imagem <i>Vogue</i> , Site, França ).	110
78 – Calçado de salto invertido Marc Jacobs, 2008 (Imagem <i>Vogue</i> , Site, França).	110
79 – Tênis Nike Zvezdochka,2004 (Imagem Marc Newson).	110

---

## **Lista de tabelas**

**1 - Tabela 1 - Principais Produtores, Exportadores e Consumidores, pares por ano. \_\_\_\_\_ 12**

**2 – Tabela 2 – Exposição dos pés em diferentes culturas e climas dos países. \_\_\_\_\_ 50**

## **Lista de siglas e abreviações**

**Abicalçado** – Associação Brasileira das Indústrias de Calçados.

**Abeca** – Associação Brasileira de Estilistas de Calçados e Afins.

**Abqtic** – Associação Brasileira dos Químicos e Técnicos da Indústria do Couro.

**Abrameq** – Associação Brasileira das Indústrias de Máquinas e Equipamentos para os setores de Couro, Calçados e Afins.

**APEX-Brasil** – Agência Brasileira de Promoção de Exportação

**Assintecal** – Associação Brasileira de Empresas de Componentes para Couro, Calçados e Artefatos.

**FEEVALE** – Federação de Estabelecimento de Ensino Superior em Novo Hamburgo.

**FENAC** – Feira Nacional dos Calçados.

**INEP** – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira

**Sebrae** – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas.

**SENAI** – Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial.

**UNIVALI** - Universidade do Vale do Itajaí.

**UNIFRAN** – Universidade de Franca.

**UAM** – Universidade Anhembi Morumbi

**EAV** – etileno acetato de vinila

**PU** – poliuretano

**PVC** – policloreto de vinila

**TPU** – poliuretano termoplástico

**PS** – poliestireno

**PA** – poliamida

**PE** – poliéster

**EVA** - copolímero de etileno vinil acetato

**TR** – borracha termoplástica

**SBR** – estireno-butadieno

**BR** – polibutadieno

**NBR** – acrilonitrila-butadieno

## **Sumário**

<b>1. Delineamento da Pesquisa</b>	<b>9</b>
1.1. Problema	9
1.2. Objetivos	9
1.3 Metodologia	10
1.4. Justificativa	10
1.5. Hipótese	10
<b>2. Delineamento do pensamento</b>	<b>16</b>
2.1. Estrutura da dissertação	17
<b>3. De sapateiro a designer de calçados</b>	<b>20</b>
3.1. O Design de Calçados e a Moda	24
3.1.1. Os Pioneiros	24
3.2. O Design de Calçados e o desenvolvimento de produtos	30
<b>4. As partes do calçado que constituem o seu todo</b>	<b>36</b>
4.1. Variação tempo/ espaço	38
4.2. Feminino/ Masculino	44
4.3. Tipologias do calçado	47
4.3.1. Tipologia do calçado – segundo Rossi	47
4.3.2. Tipologia do calçado – segundo McDowell	49
4.4. Tipologia do calçado feminino em relação à exposição do pé	50
4.5. Proposta de uma nova tipologia do calçado	54
<b>5. A modernidade nos calçados</b>	<b>59</b>
5.1. Experimentação / século XVI - XVIII	60
5.1.1. O salto	64
5.1.2. Inovações	66
5.1.3. Significações	66
5.2. Consciência / 1790 - 1900	67
5.2.1. O salto	73
5.2.2. Inovações	73
5.2.3. Significações	78

5.3. Incorporação / século XX	81
5.3.1. O salto	86
5.3.2. Inovações	88
5.3.3. Significações	90
5.3.3.1. Fetiche	90
<b>6. A significação dos calçados</b>	<b>97</b>
6.1. A permanência dos modelos - da modernidade à atualidade	98
6.1.1. Categoria Tamanco	99
6.1.2. Categoria Mocassim	100
6.1.3. Categoria Bota	101
6.1.4. Categoria Mule	102
6.1.5. Categoria <i>Pump</i>	103
6.1.6. Categoria Tênis	104
6.1.7. Categoria <i>Monk</i>	105
6.1.8. Categoria Oxford	106
6.1.9. Categoria Sandália	107
6.2. Síntese	108
<b>7. Considerações Finais</b>	<b>113</b>
<b>8. Referências Bibliográficas</b>	<b>116</b>
<b>9. Apêndices</b>	<b>121</b>
<b>Apêndice I. Breve história da indústria calçadista</b>	<b>122</b>
<b>Apêndice II. Descrição das partes constitutivas dos calçados</b>	<b>125</b>
<b>Apêndice III. Tabela de conversão de tamanhos dos calçados</b>	<b>127</b>
<b>Apêndice IV. Revisão de literatura sobre calçados</b>	<b>129</b>
<b>Apêndice V. Glossário dos modelos de calçados</b>	<b>132</b>

## 1. Delineamento da Pesquisa

1.1. Problema

1.2. Objetivo

1.3. Metodologia

1.4. Justificativa

1.5. Hipótese

## **1. Delineamento da Pesquisa**

### **1.1. Problema**

A modernidade foi um período de grandes transformações, quando o desenvolvimento e a produção do calçado deixaram de ser exclusividade do sapateiro e as máquinas começaram a fazer parte do processo de fabricação, possibilitando a sua produção em larga escala. Faz-se importante salientar que, além das modificações nas formas de fabricação ocasionadas pela segmentação da produção, o calçado também sofreu modificações em sua estrutura e na sua forma de distribuição. Ao longo deste período, foi ocorrendo uma diferenciação entre o projetar e o fazer. Com o projeto, o calçado, assim como seu uso e sua estrutura, passaram a ser objetos de reflexão.

O foco desta pesquisa está na busca das influências, transformações e estruturação do trabalho do designer de calçados. A presente dissertação se desenvolveu em torno da problematização da seguinte questão: Como a modernidade influenciou e ainda influencia o design de calçados? A discussão travada procura relatar as reverberações deste período tendo como ponto de reflexão o design de calçados.

### **1.2. Objetivos**

O propósito deste trabalho é contribuir para a ampliação da base teórica em relação ao design de calçados.

Devido à amplitude deste universo de análise, é necessário que se faça um recorte, definindo alguns objetivos específicos e as estratégias para sua execução. São objetivos específicos deste estudo:

- Explorar algumas questões que concernem à modernidade e suas relações com o design de calçados;
- Analisar as reverberações, na atualidade, causadas pelas mudanças ocorridas, na modernidade, no design de calçados.

### 1.3 Metodologia

O presente estudo teve como base uma pesquisa bibliográfica e documental, tendo por característica uma abordagem histórico-descritiva, envolvendo uma reflexão de natureza qualitativa. A pesquisa foi estruturada em duas fases:

A primeira baseou-se em um levantamento bibliográfico, buscando fundamentos do conceito de design e de modernidade em autores como: Giddens (1991) e Berman (2007). Adicionalmente, buscou-se levantar teses e dissertações pertinentes ao objeto de estudo, incorporando também revistas, jornais, artigos e sites. Além do levantamento bibliográfico, esta fase destinou-se à leitura e ao fichamento dos livros selecionados, visando a formação de um *corpus* para a implementação da segunda fase.

A segunda fase tem como objetivo a análise da bibliografia levantada sobre a modernidade, o design e os calçados propriamente ditos, buscando-se estabelecer pontes de ligação entre estas áreas e tecendo suas relações com o design de calçados. Visa a criação de um corpo teórico específico sobre o design de calçados.

### 1.4. Justificativa

O presente trabalho surgiu do diagnóstico de um hiato entre a indústria brasileira e o design de calçados. Este hiato é representado pelos discursos disseminados pelas diversas entidades responsáveis pela cadeia produtiva calçadista brasileira, apontando a necessidade da indústria calçadista investir em design. Porém, na prática fica evidente a dificuldade da implementação e absorção do design pela indústria calçadista nacional. A partir da constatação desta lacuna surgiu a idéia principal deste estudo, que é a reflexão entre o design de calçados e a indústria calçadista. Para tal, faz-se necessário compreender alguns aspectos do processo de industrialização do calçado e como o pensamento em relação aos calçados foi se modificando ao longo da modernidade.

### 1.5. Hipótese

Antes do início do estudo é importante responder algumas questões que justificariam as escolhas feitas para estruturar o trabalho. Por que voltar o olhar para a Europa? Qual a importância desses conhecimentos para a indústria calçadista brasileira e para o design de calçados?

A resposta para a primeira pergunta é que a indústria calçadista brasileira foi estruturada por europeus. Os responsáveis foram os primeiros imigrantes europeus, que chegaram no Brasil por volta de 1824 e se instalaram no interior do Rio Grande do Sul. “Eram grupos heterogêneos e entre eles chegaram profissionais com habilidades artesanais, curtidores de couro e sapateiros que dominavam as técnicas européias” (Motta, 2004, p.51). Assim, indivíduos de

diversas nacionalidades, tais como alemães, italianos, ingleses e escoceses, contribuíram para criação, desenvolvimento e aprimoramento da indústria calçadista brasileira. O apêndice I contém um breve histórico da estruturação da indústria calçadista brasileira.

A estruturação da indústria calçadista brasileira é recente, como também é recente a sua preocupação com o design. Essas empresas contam com o surgimento de diversas entidades de apoio que têm como objetivo o crescimento e o desenvolvimento do setor no país. Dentre essas instituições tem-se:

- **Assintecal** - fundada em 1983;
- **Abeca** - fundada em 1989;
- **Abqtic** - fundada em 1971;
- **Abicalçados** - fundada em 1983, restrita ao Rio Grande do Sul, em 1989, tornou-se nacional;
- **Sebrae** - fundado em 1972;
- **Abrameq** - fundada em 1992.

Estas entidades foram organizadas, em sua grande maioria, entre as décadas de setenta e de oitenta, com o objetivo de oferecer diversos serviços de auxílio aos empresários e à indústria, bem como sua proteção política. Dentre uma de suas preocupações está o design, que passou a ser extremamente importante em um mundo de economia globalizada. O design é visto por elas como estratégia para agregar valor ao produto. Esta preocupação em relação ao design pode ser identificada nas recentes publicações e discursos vinculados nos sites destas instituições. A Assintecal criou *Guia do Design de Calçados Brasileiros*, e publicou o livro *O calçado e a moda no Brasil: um olhar histórico*, de Eduardo Motta. A instituição, em parceria com a APEX-Brasil e o Sebrae, também promove o Fórum de Design e Tecnologia. Neste evento, que é realizado duas vezes por ano nos pólos calçadistas<sup>1</sup> por todo o Brasil, são distribuídos o catálogo de componentes e a cartela de cores. Esses são divididos de acordo com a apresentação das coleções de moda em primavera/verão e outono/inverno e entregues com seis meses de antecedência. Realizam-se palestras com estilistas de moda e convidados dos diversos setores da indústria calçadista promovendo “a discussão e o lançamento de novas tendências nas áreas de design, materiais e tecnologias para calçados, atingindo profissionais e entidades ligadas a todo o setor de couro e calçados” (Assintecal, 2007).

A necessidade de organização e o fortalecimento destas entidades deve-se à importância da indústria calçadista no mercado interno e externo. Nas últimas quatro décadas, o Brasil

---

<sup>1</sup> Os pólos calçadistas têm por característica a polarização regional, ou seja, o pólo implica em uma aglutinação setorial e espacial de atividades em torno da indústria calçadista. Nesta aglutinação setorial encontram-se fábricas de solados, fôrmas, palmilhas, cortumes, adesivos, saltos, dentre outras.

tem representado um relevante papel na produção de calçados, possuindo o maior parque industrial da América Latina o que o torna o principal produtor, exportador e consumidor do setor no continente sul americano.

No Brasil, a maior concentração de empresas de calçados ainda se localiza no estado do Rio Grande do Sul,

“Segundo dados de 2006, o Estado gaúcho tem cerca de três mil empresas de calçados, que geram 126 mil empregos diretos. Em torno de 45 por cento da exportação brasileira de calçados sai do Rio Grande do Sul. Em 2006, os embarques somaram 82 milhões de pares e geraram uma receita de US\$ 1,2 bilhão. Apesar da pulverização de unidades produtivas em diversos municípios, o Rio Grande do Sul também concentra pólos calçadistas, como o do Vale do Sinos; Vale do Paranhana, Serra Gaúcha e Vale do Taquari” (Abicalçados, 2007).

A produção brasileira de calçados vem sendo gradativamente desenvolvida em outros pólos, localizados nas regiões Sudeste e Nordeste do país, com destaque para o interior do estado de São Paulo (cidades de Jaú, Franca e Birigüi) e em estados emergentes como Ceará e Bahia. Há também crescimento na produção de calçados no estado de Santa Catarina (região de São João Batista) e em Minas Gerais (região de Nova Serrana).

O parque calçadista brasileiro hoje possui mais de 8,4 mil indústrias, que produzem aproximadamente 725 milhões de pares/ano, sendo que 189 milhões são destinados à exportação. O setor é um dos que mais gera empregos no país. Em 2004, cerca de 313 mil trabalhadores atuavam diretamente na indústria (Abicalçados, 2007). No cenário mundial, o Brasil é o terceiro maior produtor, o quinto maior exportador e o quinto maior consumidor de calçados.

Tabela 1 - Principais Produtores, Exportadores e Consumidores, pares por ano.

2004					
Produtores		Exportadores		Consumidores	
País	Milhões de pares por ano	País	Milhões de pares por ano	País	Milhões de pares por ano
China	8.800,0	China	5.885,0	China	2.925,0
Índia	850,0	Hong Kong	744,6	EUA	2.129,2
Brasil	755,0	Vietnã	420,2	Índia	796,5
Indonésia	564,0	Itália	311,0	Japão	620,0
Vietnã	445,2	Brasil	212,0	Brasil	552,0

(Abicalçados, 2007)

A importância de gerar conhecimento sobre o design de calçado está na crescente demanda de profissionais qualificados na indústria. Esta demanda ampliou a oferta de cursos em instituições de ensino superior e universidades que passaram a oferecer cursos de design de calçados. Em levantamento feito no *site* do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais - INEP, no Brasil encontram-se três instituições com curso de formação superior com foco em design de sapatos: Design de Produto Ênfase em Design de Calçados e Acessórios - FEEVALE, início de funcionamento: 1999, duração: 4 anos; Curso Superior de Tecnologia em Design de Calçados, localizado na cidade de Novo Hamburgo - RS. Universidade do Vale do Itajaí UNIVALI/ SENAI, localizada na cidade de São João Batista – SC, início de funcionamento: 2005, duração: 2 anos e meio; Curso Superior de Tecnologia em Design de Produto - Design de Acessórios e Complementos - Universidade Anhembi Morumbi – UAM, localizada em São Paulo – SP, início de funcionamento: 2007, duração: 2 anos. Convém ressaltar que outros dois cursos foram encontrados em pesquisa feita na internet, porém eles ainda não estavam cadastrados no site do INEP. São eles: Pós Graduação em Design de Calçados e Acessórios da Faculdade Santa Marcelina, localizada em São Paulo e o Curso Superior de formação Sequencial de Design de Calçados, Universidade de Franca – UNIFRAN, localizado na cidade de Franca – SP, início de funcionamento: 2003, duração: 2 anos.

O Senai é a instituição que mais oferece cursos de calçados no país, tendo como base o nível de tecnólogo. Os cursos técnicos em design de calçados encontram-se no Centro Tecnológico do Calçado, em Novo Hamburgo - RS, que foi o primeiro a ser criado no começo da década de 70, tendo duração de 2 anos. Depois dele, foram criados mais dois centros tecnológicos de calçados, um em Franca – SP e outro em Campina Grande – PB.

Os cursos acima listados são oferecidos em sua grande maioria nas regiões sul e sudeste do Brasil com exceção do Centro Tecnológico de Campina Grande, na Paraíba, e todos são oferecidos por instituições particulares (INEP: 2007). Esta crescente necessidade de especialização do ensino em relação aos calçados também evidencia a necessidade de preencher o hiato existente entre a indústria brasileira de calçados e o Design. A procura crescente, pela indústria, por profissionais – designers de calçados – que possam romper com esta lacuna, implantando a cultura do design, tem o apoio do governo que através de iniciativas como o Programa Brasileiro de Design, “tem como missão induzir à modernidade industrial e tecnológica por meio do design, visando contribuir para o incremento da qualidade e da competitividade dos bens e serviços produzidos no Brasil e sua popularização” (Design Brasil, 2007). Por meio deste programa implementado em 1995, pelo Decreto de 09 de novembro, o design passou a fazer parte das políticas governamentais brasileiras “contemplado na política industrial, tecnológica e de comércio exterior, dentro da premissa de reestruturação e expansão competitivas, e modernização produtivas do sistema industrial brasileiro” (Design Brasil, 2007). Ao longo dos anos, o governo, em conjunto com algumas entidades, vem desenvolvendo ações para intensificar a inserção e o incremento do uso do Design como diferencial dos bens produzidos.

Assim, visando fortalecer a cultura do design, é de fundamental importância para a consolidação do design de calçados no Brasil que pesquisas aprofundem o tema, levando à consolidação de mais uma área no campo do Design.

## 2. Delineamento do pensamento

### 2.1. A estrutura da dissertação

## 2. Delineamento do pensamento

Em *Os passos da modernidade – uma abordagem crítica do design de calçados*, pretende-se demonstrar como ocorreram as mudanças no design de calçados durante a modernidade. Entende-se por modernidade como “(...) estilo, hábitos de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência” (Giddens, 1991, p.11). O presente trabalho foi norteado pelas mudanças que ocorreram, do século XVII ao século XX, na percepção do homem em relação ao seu entorno, tem como foco principal o calçado. O que justifica a necessidade em estabelecer como a modernidade em relação aos calçados foi sendo estruturada, como foi se modificando, visando desta forma compreender seus reflexos na contemporaneidade.

Neste curto período histórico de tempo, de três a quatro séculos, a produção de calçados vivenciou um grande número de mudanças: de uma produção artesanal, organizada primeiramente em guildas e depois em corporações voltadas a manter a tradição, passou para uma produção parcialmente mecânica<sup>2</sup>. Giddens relata que “tanto em sua extensionalidade quanto em sua intensionalidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas que a maioria dos tipos de mudança característicos dos períodos precedentes” (1991, p.14). Em vista das mudanças sofridas, neste período, na produção dos calçados surgiu a necessidade de um novo profissional – o designer de calçados.

Diante do quadro acima, de intensas transformações, e limitando-se o campo de conhecimento ao design, coloca-se inicialmente a seguinte questão: os valores da modernidade influenciam o design de calçados na contemporaneidade? Teriam eles assumido características específicas da atualidade?

Apesar do conteúdo do período escolhido para o desenvolvimento do trabalho ser amplo, buscou-se focalizar apenas alguns aspectos que tivessem relação com o calçado e as modificações sofridas pelo design ao longo da modernidade. Estas mudanças, que se buscou registrar, são reflexos da cultura e dos ideais de cada época. Limitou-se a pesquisa em alguns pontos de interesse, dentre eles, a ligação do calçado com as classes sociais, a caracterização de identidades de gênero, o surgimento do designer de calçados, uma nova proposta tipológica, a difusão do uso e da comercialização do calçados e a diversificação de seus modelos.

---

<sup>2</sup> Mesmo com toda a tecnologia disponível e presente na atualidade para a produção dos calçados, ela ainda exige uma manualidade muito grande.

## 2.1. Estrutura da dissertação

Buscando compreender como o processo de modernidade aconteceu, e as transformações que acarretou no design de calçados, o trabalho foi dividido em quatro capítulos, os quais apresentam o referencial pertinente à pesquisa e finalmente à conclusão. Sua apresentação obedece à seguinte organização:

No primeiro capítulo, intitulado *De sapateiro a designer de calçados*, buscou-se estruturar como se deu o surgimento do designer de calçados. Com o auxílio de autores como Carrasco (1995), Walford (2007), Pattison e Cawthorne (1998) e O’Keeffe (1996) foi possível traçar um histórico desde as origens do trabalho do sapateiro, sua estruturação em guildas e corporações, a divisão do trabalho, a incorporação dos sapateiros às fábricas e o surgimento de um novo profissional o designer de calçados. A estruturação e reconhecimento do design de calçados ocorreu em paralelo com a estruturação da moda. Assim, por meio do trabalho de Lipovetsky (1989), pode-se destacar a intrínseca relação do design de calçados com a moda. Além disso, por meio de autores como Motta (2005), Niemeyer (2000) e Carrasco (1995) assinalou-se como a necessidade deste novo profissional foi surgindo no Brasil. Levantou-se também quais são as características necessárias a este profissional na contemporaneidade. Com o auxílio de Hobsbawn (2007) pode-se traçar uma contextualização histórica de todos estes acontecimentos.

O segundo capítulo do trabalho, *As partes do calçado que constituem o seu todo*, foi dedicado ao surgimento do calçado e à análise de algumas categorias que consideram as variações temporais, espaciais e tipológicas dos calçados, tendo como objetivo a busca por quadros referenciais para design de calçados. Esta parte do trabalho foi estruturada da seguinte forma: há um registro das partes constitutivas do calçados, a importância desta especificidade está em se conhecer a estrutura do objeto para melhor compreender algumas das modificações sofridas por eles ao longo da modernidade. Para tal, fez-se uso do glossário técnico do calçado de Petry (1992) e do dicionário técnico do calçado ARS. Depois de registradas as partes do calçado, buscaram-se as modificações sofridas em algumas de suas partes em relação ao tempo e ao espaço. Para tal, procurou-se analisar as modificações extremas de três elementos: a biqueira, a elevação da altura e a cobertura através da historiografia de Weber (1980), McDowell (1989), O’Keeffe (1996), Bossan (2004) e Walford (2007).

Outro ponto importante em relação ao design de calçados, levantado no segundo capítulo, foi a diferença estabelecida entre os modelos de calçados masculinos e femininos, ao longo da modernidade. As contribuições de autores como Forty (2007), Laver (1989), O’Keeffe (1996), Harvey (2003), e Lipovetsky (1989), foi possível traçar como se estabeleceu estas diferenças, sob a influência da religião católica, da ficção, da educação e do design. Depois de estabelecidas como as diferenças dos calçados em relação ao gênero, apresentaram-se três tipologias dos calçados. A primeira tipologia dos modelos básicos do calçado foi proposta por Rossi (1993) e a segunda por McDowell (1989), ambos sugerem que os calçados se originaram de oito modelos básicos. Além destas tipologias relacionadas aos tipos básicos

de calçados, Rossi (1993) também propôs uma tipologia em relação ao calçado feminino e sua exposição. Tendo como base estas três tipologias, foi possível propor uma nova tipologia do calçado.

No terceiro capítulo do trabalho, *Modernidade nos calçados*, dedicou-se à análise da modernidade. Tendo como base o pensamento de Berman (2007) dividiu-se a modernidade em três estágios. Estes estágios auxiliaram a organizar a relação tempo/espaço das mudanças ocorridas na sociedade e seus reflexos no design de calçados. Para facilitar a exposição, separaram-se as fases pelas palavras chave adaptadas do texto de Berman: **experimentação, consciência e incorporação**. Ainda com a intenção de facilitar a análise, foram propostos três itens de reflexão em relação ao calçado, para cada fase, são eles: **o salto, a inovação e a significação**.

As questões referentes à contemporaneidade voltam a ser tratadas no quarto capítulo do trabalho intitulado, *Significação dos calçados*. Nesta, foi travada uma reflexão crítica das influências da modernidade no design de calçados contemporâneos. Pode-se analisar, com o auxílio de Barnard (2003), a coexistência de diversos discursos, em um mesmo período de tempo, sobre um único objeto, tornando seu significado *indecidível*. Tratou-se também do império do calçado feminino, na contemporaneidade, em detrimento do masculino e da permanência de alguns modelos de calçados. Por meio da tipologia Oliveira, proposta no segundo capítulo do trabalho, buscou-se analisar a diversidade dos modelos de calçados femininos contemporâneos. Por meio desta análise foi possível traçar algumas modificações e inovações que aconteceram com os calçados contemporâneos.

Como desfecho do trabalho, a quinta parte, são recuperadas as principais considerações da dissertação e apresentadas as contribuições da pesquisa para o meio acadêmico, especialmente para o campo do Design. Também são sugeridos alguns desdobramentos futuros que poderiam contribuir de forma significativa para complementação ou aprofundamento dos temas abordados.

### **3. De sapateiro a designer de calçados**

#### 3.1. O Design de Calçados e a Moda

##### 3.1.1. Pioneiros

#### 3.2. O Design de Calçados e o desenvolvimento de produtos

### 3. De sapateiro a designer de calçados

As recentes e estruturais transformações pelas quais a indústria calçadista passou nas últimas décadas do século XX contribuíram para o surgimento de um novo profissional – o designer de calçados. A presença da tecnologia modificou muito os modos como os calçados eram concebidos e fabricados. Na Idade Média, a fabricação do calçado ficava a cargo do sapateiro. Este profissional em geral trabalhava artesanalmente em pequenos ateliês e era responsável pela concepção e por todas as fases de produção do calçado. Pode-se assinalar, neste período, a ausência da divisão entre o trabalho criativo e o trabalho manual na produção dos calçados. O ofício era repassado pela relação mestre-aprendiz, ou nas relações familiares, onde o fazer era passado de geração a geração. O artesão era o detentor dos conhecimentos técnicos do processo e dos materiais, das habilidades e dos meios necessários à produção. O processo de fabricação do calçado obedecia a normas rígidas de execução, a preocupação estava na manutenção do modo de execução do trabalho e não na inovação. Neste período, a criação de novos modelos ainda não era um parâmetro de distinção e nem uma característica almejada pelo profissional.

Na Idade Média, surgiram as primeiras guildas de ofícios. Essas associações apareceram primeiramente sob a forma de confrarias religiosas e eram organizadas por indivíduos praticantes do mesmo ofício e da mesma religião sob a égide de um santo protetor. Na França, em 1379, o rei Carlos, o sábio, (1338 – 1380) estabeleceu a guilda dos sapateiros na Catedral de Paris. Como santos patronos da profissão foram escolhidos São Crispin<sup>3</sup> e São Crispiniano (Bossan, 2004, p.30). A profissão começou a ser organizada segundo normas, que definiam os direitos e as funções dos sapateiros, assim como a sua formação profissional. Os membros desta organização eram conhecidos como confrades e, procuravam implementar condições e recursos para enfrentar as adversidades da vida profissional e material bem como estender estes benefícios à comunidade. Aos poucos, o estilo religioso inicial das guildas evoluiu para uma forma gremial, fazendo das confrarias o agente de defesa dos interesses profissionais de seus membros. Estas corporações tinham por finalidade garantir

---

<sup>3</sup> A escolha dos irmãos italianos São Crispin e São Crispiniano como patronos dos sapateiros se deu pelo fato dos irmãos serem de uma família nobre romana que se converteu ao cristianismo no reinado de Diocleciano (245-313). Apesar da descendência nobre, os irmãos foram trabalhar em Soissons, na França, como sapateiros para pregar a palavra do Senhor. Quando foi ordenada a perseguição aos cristãos pelo imperador Diocleciano, Crispim e Crispiniano foram presos pelo General Maximianus Herculeus e pressionados a abandonar sua fé. Ao se recusarem foram martirizados. Após terem sofrido horroresas torturas e terem sobrevivido, foram decapitados no ano de 237. A comemoração do dia dos dois santos é no dia 25 de outubro (Bossan, 2004, p.30).

e ampliar os direitos e privilégios dos seus participantes e também de controlar o mercado produtor. Estas instituições regulavam todas as regras para a realização do trabalho do sapateiro, estabelecendo seus deveres, os modos de produção, o uso de determinadas matérias primas, os preços, a qualidade e o aprendizado. Assim foram se constituindo as corporações de caráter profissional.

As corporações foram a principal forma de organização da estrutura de formação de sapateiros do século XIII até o século XVII. Tinham como base uma estrutura hierárquica, onde os mestres localizavam-se no topo destas organizações, seguidos pelos oficiais e aprendizes. Os aprendizes eram subordinados aos mestres, que detinham todo o conhecimento, as ferramentas e os materiais necessários para a produção de calçados. Em geral, o aprendiz morava na casa do mestre durante o período de aprendizagem do ofício, era alimentado e vestido, porém não recebia salário. Os avanços no trabalho dos aprendizes e oficiais eram anotados em um caderno, registrando os lugares por onde passaram, com quem trabalharam e o que aprenderam (figura 1).

No final do período de aprendizado, que poderia durar em torno de quatro a oito anos, o aprendiz era apresentado à corporação, segundo um ritual, e passava a ser um oficial.

“O oficialato começava quando o mestre apresentava o então aprendiz ao grêmio, jurando ter aquele, cumprido fiel e lealmente o tempo de aprendizado. No livro do Oficialato se lhe anotava, previamente abonando os direitos correspondentes” (Carrasco, 1995, p.3).



**Figura 1** - Caderno de Registro, século XIX. Museu do Sapato Bally, Schönenwerd, Suíça. Fonte: foto coleção da autora.

Os mestres das corporações eram escolhidos por uma junta através de exames de capacidade técnica. Ao longo do tempo, os mestres passaram a se distanciar dos aprendizes e oficiais. Eles não mais punham as mãos no trabalho, exigiam provas mais difíceis para a passagem de aprendiz a oficial e passaram a aceitar aprendizes sob pagamentos, o que fez com que os oficiais virassem trabalhadores assalariados. “Os abusos que se fizeram dos grêmios nos últimos períodos de sua existência, autênticos monopólios, provocaram protestos cada vez mais intensos de seus filiados, já que as normas

eram muito rígidas para o ingresso nestas instituições” (Carrasco, 1995, p.4).

As mudanças e rigidez do sistema de corporações foram acarretando seu desgaste e enfraquecimento, até sua extinção formal após a Revolução Francesa, em 14 de junho 1791, com a adoção da lei *Le Chapelier*. O objetivo desta lei era de suprimir as guildas ou corporações.

Ela proibia assim, qualquer associação de trabalhadores de se organizar entre si e contra os empregadores. O ofício do sapateiro foi sendo aos poucos substituído pelo sistema de produção artesanal em série e o sapateiro foi perdendo o domínio de todo o processo de confecção do calçado, assim como sua força social e política.

Um primeiro registro da divisão do trabalho de sapateiro e de sua especialização ocorreu no século XVII com o surgimento de um profissional especialista na produção de saltos de madeira, o *talonnier* (Bossan, 2004, p.43). Um segundo registro da divisão do trabalho na fabricação do calçado, aconteceu no século XIX, na França. De 1820 a 1870, este país era o principal exportador europeu de calçados de seda feitos a mão, de sola reta e de calçados para crianças. A supremacia francesa na fabricação de calçados femininos ocorreu como resultado da divisão do trabalho. Assim, eram contratadas pessoas responsáveis pela fabricação de partes distintas do calçado. O trabalho da costura era geralmente feito por mulheres, que costuravam os calçados infantis, os cabedais dos calçados femininos e mandavam as peças prontas para os sapateiros. Estes eram responsáveis pelas fôrmas e fixação das solas. Depois o calçado voltava para uma outra costureira que o finalizava com fitas e laços. Esse sistema de produção, muito comum em 1840, na Europa e nos Estados Unidos, tinha por característica ser um sistema domiciliar (Walford, 2007, p.63).

“A fase inicial da revolução industrial, como já vimos, não levou todos os trabalhadores para as fábricas mecanizadas. Pelo contrário, em torno dos poucos setores mecanizados da produção em grande escala, ela multiplicou o número de artesãos pré-industriais, de certos tipos de trabalhadores qualificados, e do exército de mão-de-obra doméstica, freqüentemente melhorando suas condições, especialmente durante os longos anos de escassez de mão-de-obra no período das guerras” (Hobsbawm, 2007, p.288-289).

A era de um sapateiro, que fazia o sapato do começo ao fim, tornou-se arcaica em 1850 (Walford 2007, p.63). Com a incorporação dos sapateiros em pequenas fábricas e com a divisão do trabalho em etapas, realizadas por trabalhadores independentes, os sapateiros passaram a ser dependentes, tornando-se mão de obra assalariada. O sapateiro foi perdendo o controle do processo. Os que resistiram foram relegados ao conserto das solas e saltos dos calçados ou pertenciam a um grupo, cada vez menor, de sapateiros que ainda fabricavam calçados sob medida.



**Figura 2** - Mesa de trabalho do sapateiro no XVIII. Museu do Sapato Bally, Schönenwerd, Suíça. Fonte: foto coleção da autora.

Convém ressaltar que o capitalismo foi o propulsor destas mudanças na estrutura do trabalho do sapateiro. Como características do capitalismo neste período destaca-se a busca do lucro, uso de mão-de-obra assalariada, moeda substituindo o sistema de trocas, formalização de relações bancárias, fortalecimento do poder da burguesia e desigualdades sociais. A Revolução Industrial modificou o sistema de produção, pois colocou a máquina para fazer o trabalho que antes era realizado pelos artesãos. O capitalista conseguiu, desta forma, aumentar sua margem de lucro com o aumento da rapidez da produção. Se por um lado esta mudança trouxe benefícios, tais como: a queda no preço das mercadorias e seu acesso a uma parcela maior de pessoas, por outro lado, houve reflexos nefastos para os trabalhadores, como elevação de falta de emprego, salários baixos, condições de trabalho péssimas que acarretavam muitos acidentes de trabalho, além do aumento de poluição dos aglomerados humanos, do ar e de rios.

Um dos atrativos para a expansão da industrialização dos calçados foi a ampliação do mercado para esta categoria de produto com o crescimento da burguesia. Para tal a mecanização da produção se mostrava oportuna.

Ao contrário da Europa, os Estados Unidos se dedicaram à industrialização do calçado, ou seja, à sua produção em massa. (Pattison; Cawthorne, 1998, p.6). Neste país, ao longo do século XIX, foi desenvolvida e patenteada a maioria das máquinas criadas para a confecção do calçado. As caixas para sapatos, uma invenção americana de meados de 1830, permitiu maior eficiência tanto na estocagem quanto na comercialização e nas exportações deste produto. Um outro fator importante para a fabricação dos calçados em massa, foi a adoção de sistemas de numeração e medidas. A Inglaterra foi o primeiro país a implementar um sistema próprio de medidas (Carrasco, 1995, p.24). Em 1305, o rei Eduardo I, da Inglaterra, decretou que fosse considerada como uma polegada a medida de 3 grãos secos de cevada, colocados lado a lado. Os sapateiros ingleses passaram a fabricar, pela primeira vez na Europa, sapatos em tamanho padrão, baseados no grão de cevada. Esse sistema ficou conhecido como Ponto Inglês e foi a base do sistema Americano de numeração. O surgimento do sistema Francês segundo Carrasco, remonta a uma idéia "(...) de que quem criou o Ponto Francês foi o sapateiro do Imperador Carlos Magno" (1995, p.24). Ele teria dividido a medida da fôrma do pé do Imperador em 40 partes. Um ponto Francês equivale a 0,66 cm. O Ponto Francês é a base do sistema de numeração utilizado no Brasil. Cada um dos sistemas tem especificações de medidas no comprimento, perímetros e largura. No apêndice III, encontra-se uma tabela comparativa destes quatro sistemas de medidas e do sistema mondopoint<sup>4</sup>.

Enquanto os Estados Unidos estavam voltados para a exportação e a produção em massa dos calçados, na Europa uma elite de sapateiros se especializou em produzir calçados feitos

---

<sup>4</sup> O sistema mondopoint é um sistema contemporâneo, baseado no sistema métrico e recomendado pela Organização Internacional para a Normalização. O objetivo desta organização é que este sistema seja adotado pela indústria calçadista de todo o mundo. Mas segundo Carrasco, "Os países Ocidentais não estão aceitando e tampouco se preparando para mudar os sistemas por eles empregados(...)" (1995, p.26).

à mão e de alta qualidade. “A era do design de calçados estava diante de nós” (Walford, 2007, p.53).

### 3.1. O Design de Calçados e a Moda

Pode-se dizer que foi ao longo da segunda metade do século XIX que a moda, no sentido moderno do termo, instalou-se (Lipovetsky, 1989, p.69). A inovação que a moda moderna trouxe foi a implementação de um novo sistema de produção e difusão. Este sistema, que durou mais de cem anos, se articulou em torno de dois setores: a Alta Costura e a confecção industrial. Formou-se uma estrutura bipolar, de um lado a Alta Costura com sua produção de luxo, sob medida, suas inovações e do outro as imitações produzidas em massa e mais acessíveis. Convém ressaltar que, no meio deste sistema bipolar, nunca deixaram de existir os pequenos e médios ateliês de sapateiros e de costureiras.

“Isso posto, o esquema global permanece este: a Alta Costura monopoliza a inovações, lança a tendência do ano; a confecção e as outras indústrias seguem, inspiram-se nela mais ou menos de perto, com mais ou menos atraso, de qualquer modo a preços incomparáveis. Se, portanto, a moda moderna se apóia em dois eixos maiores, torna-se como nunca radicalmente monocéfala” (Lipovetsky, 1989, p.70).

Com a confecção industrial, entre 1820 a 1840, a França vivenciou uma explosão de produção de roupas baratas e em série. Mas foi em 1857-1858 que aconteceu uma revolução no processo de criação de moda, quando Charles-Frédéric Worth fundou a primeira casa de Alta Costura, em sua própria casa na rua *de la Paix*, em Paris. Worth estabeleceu as estruturas da Alta Costura. No princípio, este costureiro usava sua mulher como manequim de seus modelos. A partir desta iniciativa, Worth começou a apresentar seus modelos inéditos em ‘sósias’, que depois passaram a ser conhecidas como manequins. Nos salões luxuosos de sua casa, suas clientes escolhiam dentre os modelos desfilados aqueles que seriam produzidos sob medida. “Sob a iniciativa de Worth, a moda chega à era moderna; tornou-se uma empresa de criação mas também de espetáculo publicitário” (Lipovetsky, 1989, p.72). Depois de Worth, dezenas de casas de Alta Costura apareceram, em Paris, seguindo seus preceitos.

#### 3.1.1. Os Pioneiros

Nas primeiras décadas do século XX, a Alta Costura começou a se organizar. Começaram a aparecer coleções sazonais, apresentadas em desfiles com data e hora marcadas. A Alta Costura disciplinou a moda e suas inovações, seu epicentro era Paris, pólo mundial da moda. Assim como o costureiro de Alta Costura, o sapateiro de Alta Costura também ganhou *status* de **criador**, responsável pelas **inovações** nos calçados. A criação dos modelos começou a ser uma etapa distinta do processo de fabricação. Surgiu a figura do designer de calçados. Segundo Pattison e Cawthorne (1998, p.6), a criação do calçado não era um pro-

cesso distinto, fazia parte de sua fabricação como um todo. A elevação da profissão de sapateiro para a de 'designer celebridade' foi um fenômeno europeu. Esse movimento de criação e inovação nos calçados estava intrinsecamente ligado à moda feminina, à Alta Costura e à forma como ela se estruturou. Assim, não é de se estranhar que, em sua grande maioria, os 'designers celebridades' ou os primeiros designers de calçados projetavam essencialmente calçados femininos. No início, a maior parte dos sapateiros, que trabalhava para as casas de Alta Costura, era anônima. Porém, alguns começaram a trabalhar independentemente e a se destacar, recebendo o *status* de criador. Por estarem diretamente ligados ao mercado da Alta Costura, cinco designers de calçados se destacaram e estabeleceram o reconhecimento, a independência e as especificidades da profissão, foram eles: François Pinet, Pietro Yanturni, André Perugia, Salvatore Ferragamo e Roger Vivier.

Um dos primeiros designers de calçados foi François Pinet "(...) que é reconhecido como o fundador da Alta Costura dos sapatos da mesma maneira que Charles Worth pela Alta Costura" (Walford, 2007, p.53). Pinet nasceu em 19 de julho de 1817, em *Château la Vallière*, França. Aprendeu o ofício com o pai, um sapateiro de província. Com a morte de seu pai, Pinet que tinha apenas treze anos, passou a morar na casa de um mestre sapateiro para que pudesse completar sua educação. Em 1836, foi declarado como profissional artífice pela Companhia dos Sapateiros de Responsabilidade, sob o nome *Tourangeau la Rose d'Amour* (Bossan, 2004, p. 67). Trabalhando em Marseille, tornou-se o mestre da Sociedade dos Companheiros Sapateiros. Em 1844 foi para Paris, onde começou a implementar a divisão do trabalho em sua manufatura, visando aumentar a qualidade da produção. Tornou-se vendedor viajante em 1845, onde aprendeu mais sobre o comércio. Em 1854, retirou uma patente de uma nova máquina para produzir saltos, a qual produzia saltos mais leves e sólidos. Logo abriu sua fábrica de calçados femininos em 1855. Oito anos depois, em 1863, construiu um novo prédio para sua fábrica e escritório na rua *Paradis Poissonnière*. Toda a estrutura foi planejada por Pinet. Para os padrões da época, o estabelecimento primava pelo funcionalismo, o que fazia com que seus funcionários se sentissem apreciados e respeitados. Lá trabalhavam cerca de 120 pessoas e Pinet empregava mais 700 pessoas, entre homens e mulheres, que trabalhavam em suas casas. Pinet estabeleceu com a Alta Costura uma relação de *status*, de criador, contribuindo, desta forma, para o reconhecimento e autonomia da profissão. Seus calçados (figura 3) eram reconhecidos por sua elegância e por seus saltos mais finos e retos, que na época contrastavam com o popular salto Luis XV.



**Figura 3** - Bota, François Pinet, 1882-1888. Fonte: Walford, 2007, p.102.



**Figura 4** - Elisabeth de Caraman-Chimay, Vestido de baile de Worth, 1896. Fonte: Deslander e Müller, 1986, p.43.

Outro designer de calçados que começou a trabalhar em Paris, durante a Primeira Guerra Mundial, foi Pietro Yanturni. Seus sapatos demoravam em média dois anos para serem entregues, e na porta de entrada de sua sapataria podia se ler: “A mais cara casa de sapatos por medida do mundo” (O’Keeffe, 1996, p.196).

Após Yanturni, um outro designer de calçados que se destacou foi André Perugia. Nascido em Nice em 1893, Perugia assim como Pinet, aprendeu o ofício com seu pai, um sapateiro italiano. Aos 16 anos abriu sua primeira sapataria. No final da Primeira Guerra Mundial, Perugia foi contratado pelo estilista francês Paul Poiret para desenhar os sapatos de suas coleções de Alta Costura. Uma das constantes no trabalho de Perugia foi a busca por novos materiais, formas e texturas. Reconhecido como sendo o primeiro designer de calçados das celebridades, calçava atrizes como Josephine Baker, Gloria Swanson e Rita Hayworth.

Salvatore Ferragamo nasceu em 1889 em Bonito, na Itália. Ferragamo começou muito cedo a trabalhar com sapatos, tendo feito seu primeiro sapato para sua irmã, aos nove anos de idade. Em 1914, imigrou para os Estados Unidos depois de receber uma carta de seu irmão mais velho descrevendo-lhe as máquinas fabricadas naquele país que podiam produzir milhares de sapatos por dia. Ferragamo foi para Califórnia trabalhar com seus irmãos em uma loja de reparos e de calçados feitos sob medida, em Santa Bárbara. Lá começou a confeccionar calçados de época para os figurinos dos filmes de Hollywood e logo estava calçando as estrelas de cinema. Preocupado em tornar os calçados mais confortáveis, Ferragamo assistiu aulas de anatomia na Universidade da Califórnia do Sul, nos Estados Unidos.

“(…) onde aprendeu que o peso do corpo é exercido sobre o selado do pé. Após algumas experiências, aperfeiçoou uma alma de aço que inseriu no enfranche [ curva do calçado, correspondente aos selados laterais do pé ] de todos os sapatos. Pela primeira vez na história, os sapatos femininos

conseguiram ser, ao mesmo tempo, elegantes e confortáveis” (O’Keeffe, 1996, p.376).

Ainda nos Estados Unidos, assistiu aulas de química, na Universidade da Pensilvânia, para poder desenvolver novas técnicas de tingimento de couro. Ao analisar os sapatos produzidos em massa naquele país, Ferragamo detectou alguns problemas: eles eram muito pesados, desajeitados e sem graça. O preço mais baixo destes calçados não justificava, um produto, cuja qualidade fosse tão inferior. Em busca de mão de obra qualificada para atender seus pedidos, voltou para Itália, onde montou uma equipe de trabalhadores especializados para a produção de seus calçados. Salvatore Ferragamo foi o primeiro designer a produzir sapatos feitos à mão em grande escala. Uma das principais contribuições de Ferragamo foi elevar o padrão de qualidade dos sapatos, valorizando o trabalho qualificado dos italianos, a ponto de tornar a Itália centro de referência em relação à fabricação e ao design dos calçados. Uma das características do design de Ferragamo foi a utilização de materiais não convencionais, como a rafia e o salto de cortiça, principalmente durante as Grandes Guerras, quando houve escassez de couro.

Roger Vivier nasceu em 1903, em Paris. E estudou escultura na Escola de Belas Artes da mesma cidade. Vivier começou a desenhar sapatos por influência de um amigo que lhe pediu que desenhasse um par de calçados. Logo abandonou a faculdade e tornou-se aprendiz em uma fábrica de calçados. “Em 1937 abriu seu próprio *atelier* e começou a desenhar coleções não assinadas para firmas de renome internacional como I. Miller, Delman, Bally e Rayne” (O’Keeffe, 1996, p.102). Com o término da Segunda Guerra Mundial, foi convidado por Dior, em 1953, para dirigir o setor de calçados que ele havia criado para sua *Maison*. O *New Look* de Christian Dior (figura 6), que marcou um retorno ao luxo, como uma nostalgia dos “bons tempos”, pedia um novo design de calçado e Vivier criou para a *Maison Dior* um escaim com o salto fino e o cabedal bem decotado (figura 5). Este calçado procurou imprimir uma delicadeza e sofisticação, características do visual proposto por Dior. Vivier abriu sua loja própria em 1963. Segundo Pattison e Cawthorne (1998, p.44), Vivier é geralmente conhecido como o designer de calçados mais inovador do século XX.



**Figura 5** - Sapato de Roger Vivier para Christian Dior, Paris, 1950. Fonte: Victoria and Albert Museum.



**Figura 6** - New Look, Christian Dior, 1948. Fonte: Victoria and Albert Museum.

François Pinet, Pietro Yanturni, André Perugia, Salvatore Ferragamo e Roger Vivier contribuíram para a estruturação do design de calçados. Seus modelos e inovações marcaram a história do design de calçados. Estabeleceram a diferenciação entre o projetar e o fazer. Em comum, todos vivenciaram o esplendor da Alta Costura e com ela estiveram de alguma forma relacionados. Sob sua influência, o design de calçados absorveu sua estrutura de coleções bianuais, e a produção orquestrada por criadores profissionais.

“Com a era da Alta Costura, ao contrário, pela primeira vez, há uma institucionalização ou orquestração da renovação: no essencial, a moda torna-se bianual, as meias-estações não fazendo mais do que anunciar os sinais precursores da moda seguinte. Ao invés de uma lógica fortuita da inovação, instalou-se uma normalização da mudança de moda, uma renovação imperativa operada com data fixa por um grupo especializado” (Lipovetsky, 1989, p.73).

Os anos 60 foram os últimos em que a Alta Costura conseguiu assegurar sua vocação revolucionária. A coleção de André Courrèges, de 1965, apresentou um estilo de roupa curto e minimalista. O seu gosto pela arquitetura e pelo design estavam presentes nas linhas retas de suas criações, formas geométricas e seu apurado equilíbrio técnico e artístico. A "Revolução Courrèges" propôs mulheres vestidas com roupas futuristas em materiais sintéticos, trabalhando uma cartela de cores que lembrava as viagens espaciais: o branco total com nuances de prata e cores fluorescentes. As peças-chave de sua coleção foram as botas de salto baixo e o tubinho (figura 7 e figura 8). O estilo Courrèges registrou, na moda, a ascensão dos valores juvenis. Sua coleção foi tão importante para a moda que as fotos foram divulgadas no mundo todo, revelando o impacto causado.



**Figura 7** - Bota, André Courrèges, 1964. Fonte: O'Keeffe, 1996, p.338.



**Figura 8** - Mini Vestido, André Courrèges, 1965. Fonte: Deslandes e Müller, 1986, p258.

Pode-se dizer que as mudanças que ocorreram nos anos de 1950/60 marcaram o surgimento de uma nova fase da moda moderna. Essa fase prolongou e generalizou o que a moda de cem anos tinha instituído: uma lógica industrial serial, coleções sazonais com desfiles de manequins com fim publicitário e uma produção burocrática orquestrada por criadores profissionais.

O surgimento do *prêt-à-porter*<sup>5</sup> ou *ready to wear* mudou completamente a lógica da produção industrial e destruiu a estrutura da moda de cem anos<sup>6</sup>. Novos critérios de criação foram estabelecidos e a configuração hierarquizada e unitária, característica da Alta Costura, rompeu-se. Deve-se ressaltar que, até o final dos anos 50, o *prêt-à-porter* era pouco criativo esteticamente, pois ainda estava sob a lógica da imitação da Alta Costura. Foi por volta da década de 60 que o *prêt-à-porter* conseguiu chegar à sua configuração essencial, à concepção de roupas voltadas à juventude e às novidades. “O sistema do *prêt-à-porter* tende à redução do anonimato característico da confecção industrial anterior, à produção de artigos que apresentam um *plus* criativo, um valor estético acrescentado, um timbre personalizado” (Lipovetsky, 1989, p.114).

Segundo Lipovetsky, a diferença entre a confecção tradicional e o *prêt-à-porter*, é que este visava a produção de roupas de qualidade com informação de moda e acessíveis “(...) o *prêt-à-porter* quer fundir a indústria e a moda, quer colocar a novidade, o estilo, a estética na rua” (1989, p.110), enquanto a confecção tradicional apresentava muitas vezes uma qualidade de muito baixa de corte e acabamento.

<sup>5</sup> De acordo com Lipovetsky (1989, p.109), a expressão *prêt-à-porter*, tirada da fórmula americana *ready to wear*, foi instituída em 1949, na França por J.C. Weill.

<sup>6</sup> Expressão utilizada por Lipovetsky (1989, p.69), referindo ao período de ouro da Alta Costura da metade do século XIX até a década de 1960.

Com a mudança da lógica industrial causada pelo *prêt-à-porter*, a Alta Costura perdeu sua posição de vanguarda. Sua vocação passou a ser de perpetuar a grande tradição do luxo e o virtuosismo do ofício. Nessa fase, o foco da moda deixou de estar centrado na Alta Costura. As fontes de inspiração se multiplicaram e o sistema de produção de produtos de qualidade em massa – o *prêt-à-porter*, trouxe um progresso qualitativo para a moda industrial, substituindo a cópia mimética dos modelos da Alta Costura pela inovação estética.

Este período registrou o surgimento de um grande número de criadores que não pertenciam a Alta Costura e foram a ponta dinâmica da moda. Dentre estes criadores, tem-se o trabalho de Mary Quant, uma jovem estilista inglesa que, por volta de 1963, criou a mini-saia. Quant é uma referência importante para o design de calçados, pois nunca, em nenhum outro período da história da moda, as pernas e os sapatos ficaram tão evidenciados. Neste período, surgiu também um novo tipo de varejo, as butiques e as grifes que iriam democratizar a moda, dando oportunidade de exposição ao trabalho dos jovens criadores. Este novo conceito de loja procurava “incorporar o espírito jovem e sofisticado da moda de vanguarda” (Caldas, 2004, p.57).

No que concerne ao design de calçados, faz-se importante destacar quando “os industriais do *prêt-à-porter* vão tomar consciência da necessidade de associar-se à *estilistas*” (Lipovetsky, 1989, p.110). O produto passou a ter um valor que somava moda e estética. Na indústria de calçados surgiu um responsável por essa soma de valores, o designer de calçados. Estes designers trabalhavam de duas maneiras: nas fábricas ou em escritórios independentes que criavam e vendiam modelos e sua modelagem. Um dos precursores desta forma de trabalho, como já foi mencionado, foi Roger Vivier que uniu o design de calçados ao sistema *prêt-à-porter*. Este sistema abriu uma nova opção, o trabalho do design começou a ser incorporado nas fábricas, algumas passaram a possuir um departamento onde o trabalho do designer pudesse se desenvolver.

### 3.2. O Design de Calçados e o desenvolvimento de produtos

A estrutura das fábricas de *prêt-à-porter* de calçados, normalmente, possui um departamento de desenvolvimento de produto. Nele, dependendo do porte da fábrica, pode-se encontrar profissionais de diversas especialidades. Carrasco (1995, V.I., p.75) ressaltou, a necessidade destes profissionais possuírem um vasto conhecimento sobre o calçado, sobre a fabricação e engenharia do produto.

Para tal, o autor propôs um organograma (figura 9) em que expõem as atividades exercidas pelos profissionais que compõem este setor. Em seu organograma, Carrasco (1995, V.I., p.77) classificou o trabalho de projetar, pesquisar novas construções e o desenvolvimento de fôrmas, saltos, solados e de novos modelos como sendo responsabilidade do que ele denomina de *estilista projetista*. A outra classificação proposta pelo autor foi a de *estilista designer*, este seria responsável pela pesquisa de moda, visita às feiras, definição da cartela de cores e materiais, definição de tendências da estação (fôrmas, formas, solados e saltos),

e pelo repasse de todas as informações pesquisadas. Estes dois profissionais seriam responsáveis pelo desenho das coleções e apresentação para a equipe das escolhas feitas. Outro profissional que também está presente neste organograma é o *modelista técnico*. Este é responsável pelo desenho, adaptação da modelagem à fábrica, escalação<sup>7</sup> dos modelos e das navalhas de corte. Seu trabalho está sob orientação do *estilista projetista* ou do *estilista designer*, adaptando os desenhos produzidos por eles, acompanhando e resolvendo os problemas da produção do modelo.

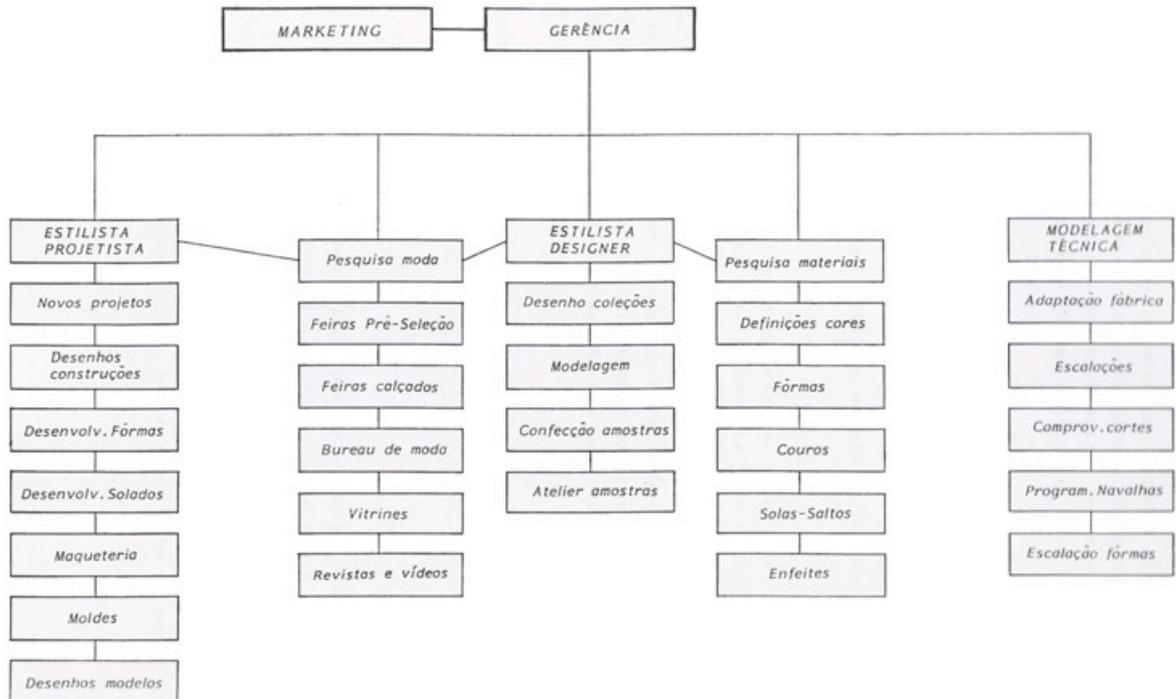


Figura 9 – Organograma do funcionamento do setor de desenvolvimento de produto. Fonte: Carrasco, 1995, V.I., p.77.

Refletindo-se acerca do organograma proposto por Carrasco e de sua classificação, pode-se levantar três questões: Não possuiria o trabalho do *estilista projetista*, junto como o do *estilista designer* as mesmas características do trabalho do designer de calçados? Quando surgiu a necessidade deste profissional na indústria calçadista brasileira? Quais seriam as competências do designer de calçados?

A partir da metade do século XX, uma série de acontecimentos marcou o início das bases estruturais para o surgimento da cultura do design de calçados no Brasil. Carrasco foi um dos precursores no ensino de estilismo de calçados no Brasil, na década de cinquenta. Seu vasto conhecimento da área e sua generosidade em repassá-lo marcaram o trabalho deste

<sup>7</sup> A escalação é a transposição das medidas para o restante das numerações. A escalação básica do calçado feminino, por exemplo, é sempre feita no número 35. A partir desta base são feitas todas as escalações dos outros números.

espanhol. Carrasco constatou, assim como afirma Niemeyer (2000, p.63), uma demanda dos industriais por projetos de produto. Reuniu e organizou os métodos de fabricação de calçados conhecidos na época e, tendo como base esse corpo teórico, começou a ministrar cursos para os técnicos e empresários da indústria calçadista de Novo Hamburgo. De acordo com Niemeyer,

“Nos anos 50, os industriais brasileiros sequer sabiam direito o que era design. Nessa época, um segmento da elite ilustrada paulista vislumbrou a necessidade de formar profissionais com a qualificação adequada para suprir a demanda de projetos de produto e de comunicação visual que adviam da atividade econômica crescente e da indústria nacional nascente” (Niemeyer, 2000, p.63).

Em 25 de maio de 1963, ocorreu a inauguração da FENAC, feira de calçados do Rio Grande do Sul, “expondo pela primeira vez, um conjunto da produção brasileira” (Motta, 2005, p.92). Lojas de calçados de todo o Brasil passaram a visitar a feira para comprar os lançamentos ali expostos. O trabalho do estilista de calçados brasileiro Rui Chaves também marcou época com seus sapatos de alta qualidade, “o estilista foi de importância fundamental no aperfeiçoamento das técnicas brasileiras, influenciando várias gerações seguintes. Mesmo o mais simples de seus modelos é de sofisticação e delicadeza” (Motta, 2005, p.93). As exportações brasileiras de calçados tornaram-se significativas no final da década de sessenta. Alguns empresários do setor calçadista voltaram o olhar para o mercado norte-americano, uma vez que a exportação se mostrava uma boa alternativa para a baixa demanda do mercado interno. Na época, os Estados Unidos enfrentavam problemas políticos com Cuba, seu principal fornecedor de calçados. A indústria calçadista brasileira se expandiu e se modernizou em razão das exportações de calçados para os Estados Unidos.

A década de setenta revelou a preocupação com o ensino e qualificação dos profissionais. Em 1971, foi diplomada a primeira turma da Escola Técnica do Calçado de Novo Hamburgo, RS. Em 1972, a Escola Técnica do Calçado foi incorporada pelo Senai. Com o aumento das exportações, os modelos eram definidos no exterior e acabaram sendo utilizados também para o mercado interno. “O conceituado estilista José Mena Carrasco denuncia que empresários copiam a modelagem da exportação para o mercado interno e dispensam os estilistas” (*Jornal Exclusivo*, 2004). Melhorar a qualidade, passou a ser uma constante na indústria calçadista nacional. Como destaca Motta,

“Acumulava capital e se aparelhava, em decorrência do alto nível de exigência no mercado internacional. Nessa *mainstream* industrial, eram escassas as discussões sobre o *design* e assinatura de produto. A percepção que a maioria dos consumidores tinha do calçado como item de moda era formada pela produção informal e pelas pequenas marcas que começavam a proliferar” (Motta, 2005, p. 99).

A década de oitenta marcou o início do ciclo de viagens de pesquisa feitas por um grupo de industriais e estilistas para os principais centros de moda no exterior. “Publicações da época ensinavam com um pragmatismo desconcertante, aonde ir e quais vitrines fotografar, em busca dos melhores modelos a serem copiados” (Motta, 2005, p.100). A indústria calçadista

brasileira ficou sob o domínio da cópia de modelos europeus e dos modelos vindos para a exportação. “Como a maioria dos consumidores por aqui desconhecia a origem dos modelos, determinadas marcas passaram a usufruir do status de criadores, quando na verdade sua qualidade resumia-se ao bom faro comercial” (Motta, 2005, p.100).

Na década de noventa, com as mudanças na economia do país que resultaram na paridade monetária entre o real e o dólar e, com o surgimento de novos países exportadores de calçados, a indústria brasileira de calçados sofreu uma grande perda. Diante disso, a produção acabou se voltando para o mercado interno. De acordo com Motta,

“Os diferentes traumas deram origens a assentamentos fundamentais para os movimentos que viriam a seguir. De um lado, pequenas e médias empresas correram atrás de capacitação técnica; de outro, as grandes foram obrigadas a adotar e reconhecer a cultura da moda como essencial para seu negócio” (Motta, 2005, p.106).

Mas foi no século XXI que, no Brasil, o design de calçados começou a ser levado em consideração pela indústria calçadista. “Estudos de mercado apontam o *design*, entendido como diferenciação de ordem técnica e criativa, como solução para seu futuro” (Motta, 2005, p.118). Esse raciocínio teve como base uma constatação de que outros mercados conseguem copiar os modelos europeus e produzir produtos de baixo preço, ficando inviável, para a indústria calçadista brasileira, a competição com esses novos mercados. Segundo Motta, “o recado é claro: o que o Brasil precisa é de criação e qualidade” (2005, p.118). Como resultado a FEEVALE em 2001 inaugurou, em Novo Hamburgo - RS, o primeiro Centro de Design de Calçados no Brasil. Depois estes centros foram também abertos em Franca - SP (2003) e São João Batista - SC (2004).

O uso do termo designer de calçados é recente no Brasil. No país, o profissional responsável pelo desenvolvimento de produto na indústria calçadista era conhecido como estilista. E foi assim que Carrasco o classificou, em seu organograma, como *estilista projetista*. Também assinalou, em seu organograma, a importância de um profissional no departamento de desenvolvimento de produto que tenha um olhar voltado para moda. O autor criou uma classificação para este novo profissional que surgiu da necessidade, de moda, pela indústria calçadista, chamou-o de *estilista-designer*.

Mas, nos últimos anos a profissão de designer de calçados veio se estruturando como uma especialização do campo do design. Este profissional possui uma formação mais ampla, abrangendo diversas características fundamentais que procura desenvolver o design focado no ser humano, tendo os seguintes propósitos:

- Compreender a importância de aspectos do design quanto à forma, função, sustentabilidade ambiental, ergonomia, processos de manufatura e comportamento dos materiais, além de aspectos estratégicos para inserção de produtos no mercado;
- Desvendar ou aprofundar seus conhecimentos das diferentes etapas do desenvolvimento de um projeto de calçados: definição de objetivos, técnicas de coleta e de

tratamento de dados, geração e avaliação de alternativas, configuração de solução e comunicação de resultados, enfatizando o desenho manual e digital;

- Preocupar-se com todas as questões relativas ao produto, ciclo de vida, ergonomia do calçado, novos modelos, necessidades do consumidor e do mercado, tendências de moda, com uma abordagem tecnológica, globalizada, refinada e um olhar aguçado.

Visando conhecer melhor o objeto desta pesquisa, fez-se necessário estabelecer algumas pontes de ligação entre o calçado e a sua estrutura. A contextualização em relação ao calçado requer, portanto, a inclusão de categorias de análise que considerem as variações temporais, espaciais e tipológicas. Objetiva-se deste modo, o estabelecimento de relações e analogias que permitam a construção de quadros referenciais para o design de calçados.

## 4. As partes do calçado que constituem o seu todo

### 4.1. Tempo/Espaço

#### 4.1.1. A biqueira

#### 4.1.2. A elevação da altura

#### 4.1.3. A cobertura

### 4.2. Feminino/Masculino

### 4.3. Tipologias

#### 4.3.1. Tipologia do calçado – segundo Rossi

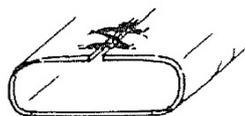
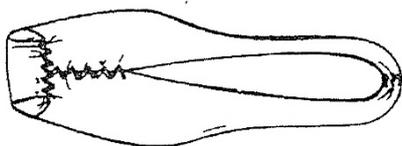
#### 4.3.2. Tipologia do calçado – segundo McDowell

#### 4.4. Tipologia do calçado em relação ao gênero

#### 4.5. Proposta de uma nova tipologia do calçado

#### 4. As partes do calçado que constituem o seu todo

De acordo com Carrasco (1995, V.I, p.5), o conceito de 'calçado' surgiu quando sua estrutura passou a ser composta por duas partes: a parte superior – cabedal e a parte inferior – solado. Representando, segundo o autor, um grande avanço técnico. Até então, o calçado era composto de apenas uma parte, que era costurada dando seu formato (figura 10 e figura 11). O solado foi criado como um reforço. Sua função era a proteção entre os pés e o solo, essa parte passou a ser costurada à parte superior pelas laterais.



**Figura 10** - Calçado composto por uma só peça. Fonte: Carrasco, 1995, v.I. p.5.

**Figura 11** - Pampootie. Irlanda  
Fonte: Northampton Museum Boot and Shoe Collection.



**Figura 12** - Sandálias Egípcias, do meio 1250 A.C, das pontas 1º ou 2º século A.C. Fonte: Weber, 1980, p.14.

Para O'Keeffe (1996, p.22), uma das razões que explicariam a criação dos calçados pelos povos antigos foi o intuito da proteção dos pés. Ainda segundo o autor, após o uso de peles enroladas nos pés, as sandálias, devido à simplicidade de construção, teriam sido provavelmente o primeiro modelo de calçado feito pelo homem. Convém ressaltar que, na sua confecção, existia uma diferença de materiais ou formas de confecção. A sola normalmente era feita de material mais resistente ou um trançado mais fechado enquanto que o cabedal era feito de tiras de um material ou uma maneira de trançado mais flexível (figura 12).

Em busca de quadros referenciais para o design de calçados, procurou-se definir suas partes constituti-

vas. Alguns termos utilizados, ao longo do texto, fazem parte do léxico específico do calçado. Assim, foram escolhidos para este trabalho, dois modelos básicos que, ao longo da modernidade, se firmaram como referência de calçados masculino e feminino. O primeiro modelo, o feminino, foi representado por uma sandália de salto alto. O motivo para a escolha deste modelo específico, dentre tantos outros, ocorreu com o intuito de colocar em evidência o componente salto alto. Este componente, ao longo da modernidade, acabou restrito aos calçados femininos. O segundo modelo de calçado, o masculino, foi representado pelo Oxford<sup>8</sup>. Sua escolha se deu devido a ele ser o modelo base do calçado masculino moderno.

Alguns modelos de calçados possuem partes específicas, porém, a intenção na escolha destes dois modelos foi exemplificar as partes básicas presentes em todos os demais. Por meio da definição das partes constitutivas pode-se mostrar a complexidade e o grande número de partes presentes no design dos calçados, além de tornar o léxico do calçado mais familiar. A importância da representação das partes constitutivas destes modelos está em se fixar um repertório dos elementos constitutivos dos calçados. Facilitando a compreensão das modificações sofridas pelos diversos modelos no tempo, e no espaço, assim como na sua tipologia.

Como pode ser observado no desenho da sandália de salto alto (figura 13), as partes constitutivas deste calçado feminino são: o forro, o salto, a boca do salto, a alma de aço, a sola, a curva traseira, a palmilha e o tacão.

As partes constitutivas do calçado masculino, representado pelo modelo Oxford (figura 14) se diferenciam um pouco das do feminino, são elas: biqueira ou couraça, gáspea, cabedal, furos para atacadores<sup>9</sup>, lingüeta, palmilha, contraforte, traseiro, base do salto, salto, alma de aço, sola, vira, palmilha de montagem e enchimento.

Por meio destes dois modelos pode-se estabelecer a diferença entre o cabedal e a gáspea. O cabedal fixa o pé no calçado e a gáspea protege a parte superior do pé. Desta forma, pode-se concluir que a sandália, por ser um modelo aberto, em que o pé fica exposto, possui cabedal, pois este fixa o pé no calçado, enquanto que o modelo Oxford, um modelo fechado que envolve e protege todo o pé, possui gáspea, que protege a parte superior do pé e, cabedal. Uma descrição detalhada de cada uma das partes constitutivas do calçado (figuras 13 e figura 14) pode ser encontrada no apêndice II.

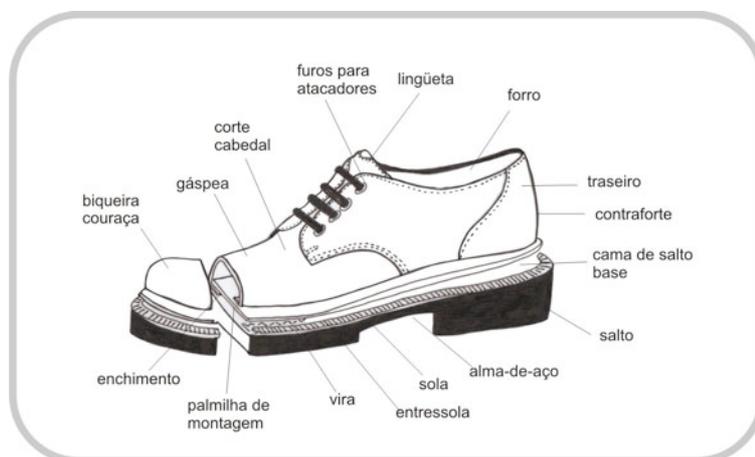
---

<sup>8</sup> Sapato fechado de amarrar onde a aba do ilhóes é costurada sob a gáspea (Petry, 1992, p.36). O modelo Oxford masculino foi também usado por mulheres na década de trinta, marcando uma masculinização do visual, quando este não possui salto alto.

<sup>9</sup> Atacadores são tiras ou cordões que apertam o calçado.



**Figura 13** - As partes constitutivas do calçado feminino – modelo sandália de salto alto. Fonte: elaborado pela autora.



**Figura 14** - As partes constitutivas do calçado masculino – modelo Oxford. Fonte: elaborado pela autora.

Agora que as partes constitutivas do calçado já foram especificadas, seguir-se-á em busca de uma análise em relação as modificações sofridas no design das formas do calçados em relação ao tempo e ao espaço. Ao contrário do que possa parecer, a intenção destas classificações não é limitar os modelos de calçados a elas, mas sim, criar um repertório e aprofundar o conhecimento em relação ao calçado.

#### 4.1. Variação tempo/ espaço

Ao longo do tempo, os calçados foram sofrendo diversas modificações em sua forma e estrutura. De acordo com McDowell (1989, p.30), todas as modificações ou desenvolvimento de novas formas e estruturas ocorrem no design por um dentre estes dois fatores. Sob este ponto de vista, as modificações foram normalmente o resultado de mudanças de necessidades práticas, e também, de um estímulo pela moda. O estímulo da moda tem como seu

motor propulsor as novidades. Moda é entendida aqui, do mesmo modo que Lipovetsky a definiu, como um sistema, sendo o seu reconhecimento possível somente ao final da Idade Média,

“(...) com suas metamorfoses incessantes, seus movimentos bruscos, suas extravagâncias. A renovação das formas se torna um valor mundano, a fantasia exhibe seus artifícios e seus exageros na alta sociedade, a inconstância em matéria de formas e ornamentações já não é exceção mas regra permanente: a moda nasceu” (Lipovetsky, 1989, p.23).

Ao analisar as partes constitutivas dos calçados, ao longo da história, pode-se dizer que suas modificações ocorrem, com uma certa constância, em alguns elementos. Dentre estes elementos destacaram-se três: a biqueira, a elevação da altura e a cobertura. Na biqueira, as mudanças dizem respeito a diversas formatos; na elaboração da altura, representada pelo salto, estas mudanças aparecem nos diversos formatos e alturas; enquanto que na cobertura, as mudanças têm ocorrido por alterações na gáspea, cabedal e traseiro do calçado. A partir destes três elementos analisar-se-ão as modificações extremas sofridas pelos calçados ao longo do tempo, buscando-se os arquétipos das características dos calçados contemporâneos. Entender as mudanças sofridas, por estes elementos, na forma e na estrutura, pode ser um auxílio para a criação e a inovação, um repertório imagético das formas do design de calçados que possibilitará compreender os caminhos da moda contemporânea, em suas constantes espirais de mudança, sempre em busca de alguma modificação que produza o novo.

#### 4.1.1. A biqueira

Segundo Petry (1992, p.59), a biqueira é a área de dentro do sapato onde os dedos se acomodam. Esta pode ser fina, arredondada ou quadrada. Estes três tipos de biqueiras são seus modelos básicos, que ainda podem ser abertas ou fechadas. Como exemplo extremo do uso da biqueira fina, tem-se o calçado conhecido como *poulaines* na França ou *crackowes* na Inglaterra (figura 15). Este modelo, que data da Idade Média, era feito em couro, veludo ou brocado. Segundo Laver (1989, p.71), os nomes seriam corruptelas de Polônia e Cracóvia de onde supostamente este modelo teria tido origem. No início, seu uso era restrito à aristocracia. Porém, o modelo foi ganhando um número cada vez maior de usuários, mesmo sendo um calçado desconfortável. Como consequência de sua popularização, foram necessárias a criação de leis suntuárias, que tinham como objetivo restringir as classes sociais que poderiam utilizá-lo, mantendo de forma visí-



**Figura 15** - Calçado em duas partes, 1370-1500. Fonte: Victoria and Albert Museum.

vel os níveis da hierarquia social. Assim, estabeleceu-se que uma biqueira, cujo comprimento fosse igual a meio pé<sup>10</sup> seria destinado para as pessoas comuns, um pé para os burgueses, um pé e meio para os cavaleiros, dois pés para os nobres e dois pés e meio para os príncipes (Bossan, 2004, p.25). A *poulaine* era um modelo predominantemente masculino. Várias medidas procuraram acabar com o uso deste modelo de calçado. Seu uso foi proibido pelo Papa Urbano V e, posteriormente, pelo rei Carlos V. Durante o reinado de Francisco I (1515-1547) este modelo de biqueira exagerada caiu em desuso.

A grande mudança na biqueira dos calçados aconteceu no reinado dos Tudors (1485-1603), na Inglaterra. Essa mudança coube ao Rei Henrique VII (1485-1509), em cujo reinado as biqueiras dos calçados de pontudas passaram a ser largas. Apesar de confortável e cômoda, a biqueira larga, também conhecida como *bearpaws* ou pata de urso, *cowmouths* ou boca de vaca (figura 16), não era tão elegante quanto o biqueira fina, como os próprios nomes já sugerem. Esses calçados extremamente largos eram também conhecidos como bico de pato, seus saltos eram baixos, sua sola era de couro ou cortiça, seu cabedal era feito de couro, seda, ou veludo e poderiam ser ricamente adornado com pedrarias. Na tentativa de deixá-la esteticamente mais interessante, foram feitos cortes em sua gáspea. Estas aberturas vazadas no couro deixavam entrever o cetim das meias ou o forro de alguns calçados. Convém lembrar que estas aberturas vazadas também eram encontradas nas roupas do mesmo período. De acordo com Laver (1989, p.78), esta técnica alemã era conhecida como *landsknecht*. Esta técnica aplicada nas roupas e nos calçados foi muito usada no Reinado de Henrique VIII (1509 -1547) como pode ser observado na figura 17.



**Figura 16** - Sapato, 1530. Fonte: Victoria and Albert Museum.



**Figura 17** - Henrique VIII, Fonte: Victoria and Albert Museum.

<sup>10</sup> Um pé, do sistema americano de medidas, equivale a 30,48 centímetros.

A mudança que ocorreu de uma forma de biqueira para a outra foi muito abrupta – de alongada e fina, a biqueira do calçado transformou-se em uma forma mais robusta, larga, praticamente quadrada. Da mesma forma, como os calçados de biqueira fina atingiram extremos, os de biqueira quadrada chegaram ao extremo aumentando as pontas de suas laterais (figura 18).

No final do século XVI, as biqueiras dos calçados tornaram-se arredondadas, suas solas eram de couro ou cortiça e seu cabedal era confeccionado em couro, seda, veludo ou tecido simples (figura 19). Para uso doméstico usavam-se escarpins e mules. Estes três modelos de biqueiras formam as bases das biqueiras dos calçados, representam seus extremos. As modificações que ocorrem ao longo da modernidade foram modificações que tiveram como base estes três formatos de biqueiras.



**Figura 18** - Sapato masculino, 1540.  
Fonte: Bossan, 2004, p.36.



**Figura 19** - Sapato feminino, século XVI.  
Fonte: Bossan, 2004, p.37.

#### 4.1.2. A elevação da altura

Assim como a biqueira, a elevação da altura também é um elemento que determina uma grande modificação no design dos calçados. A busca pela elevação da altura dos calçados esteve presente em várias épocas, sendo que os primeiros registros de calçados que faziam uso deste artifício dizem respeito a uma estrutura que elevava toda a superfície do calçado. Essa elevação atualmente é conhecida como plataforma.

Como registro deste modelo de calçado tem-se o *kothurno*, que a princípio era usado para elevar a altura dos atores que representavam os heróis ou os deuses nas tragédias gregas e depois passou a ser utilizado, em uma versão mais baixa, pela população. Para Bossan (2004, p.16), o *kothurno* representa o começo do uso de calçados altos pela civilização ocidental. Duran-



**Figura 20** - Chopine de 49 cm de altura, Veneza, 1490. Fonte: Bossan, 2004, p.35.

te muito tempo, esse modelo ficou esquecido, reaparecendo na Itália do século XVI com o nome de *chopine* ou *chapim*. Segundo O’Keeffe (1996, p.348), esses calçados chegaram a possuir plataformas com mais de 65 cm de altura. As plataformas destes calçados, ricamente adornadas, eram feitas em madeira ou cortiça e forradas em couro ou veludo (figura 20).

Durante o século XVII, as *pattens*, um outro modelo de calçado que também elevava a altura, passaram a ser utilizadas. Este calçado surgiu de uma necessidade prática. Era usado para preservar os pés da chuva, da lama e da imundice de dejetos das ruas, sendo usado também, sob o calçado para protegê-lo das mesmas intempéries.



**Figura 21** - Saltos clássicos nos calçados de Ferragamo. Museu Ferragamo, Florença. Fonte: fotos coleção da autora.

A segunda forma de elevação dos calçados ocorreu com o advento do salto, por volta do final do século XVI e início do século XVII. O salto é uma elevação embaixo da parte traseira do sapato, podendo ser dividido em quatro tamanhos<sup>11</sup>: alto de 7 a 10 centímetros, médio de 5,5 a 6 centímetros, baixo de 3 à 5 centímetros e rasteiro até 2,5 centímetros. O salto também pode variar de acordo com a espessura, podendo ser grosso ou fino. Dentre os saltos têm-se alguns modelos clássicos (figura 21) tais como: anabela, plataforma, Luís XV, agulha e cubano.

Outra variação importante é em relação ao seu design. Alguns designers marcaram época com suas inovações em relação aos saltos. Dentre eles, Roger Vivier por seu salto vírgula (figura 23) e Ferragamo com a invenção do salto anabela e do salto cunha (figura 21 e figura 22). “Ferragamo inventou o salto cunha em 1936 e utilizou-o em todo o tipo de calçados, das sandálias aos sapatos de cerimônia e aos botins” (O’Keeffe, 1996, 59).



**Figura 22** - Sandália invisível com salto cunha, 1947 Museu Ferragamo Fonte: foto coleção da autora.

<sup>11</sup> A divisão utilizada para definir o tamanho dos saltos foi feita com base nos calçados utilizados na contemporaneidade. Essas alturas, e a classificação proposta podem sofrer variações em relação ao tempo e ao espaço, em que o modelo está inserido.



**Figura 23** - Sapatos Roger Vivier: salto vírgula, salto choc, salto agulha, salto Louis modificado, salto prisma e salto pirâmide. Fonte: O’Keeffe, 1996, p.104 -105.

#### 4.1.3. Cobertura

A gáspea, o cabedal e a traseira do calçado determinam sua cobertura, que pode ser total ou parcial. Desta forma, foram escolhidos dois modelos de calçados que representam os extremos da cobertura. São eles a sandália e a bota.

Um dos primeiros registros do uso e da confecção de sandálias foi encontrado em escavações arqueológicas feitas no Egito. As sandálias egípcias eram em geral confeccionadas com papiro trançado ou couro e; quando destinadas aos faraós podiam ser feitas em ouro, ricamente adornadas com pedrarias (Bossan, 2004, p.10). Assim como no Egito, o uso de sandálias na Grécia também era bastante difundido. As sandálias deste período já apresentavam diferenças entre o pé direito e o esquerdo, mas os modelos de calçado masculino e feminino eram muito semelhantes. Uma das poucas diferenças em relação a eles estava no uso da cor, sendo os femininos, os mais coloridos. As sandálias romanas sofreram uma grande influência dos modelos gregos. De acordo com Bossan (2004, p.18), um ponto de destaque nos calçados romanos foi o destinado ao uso militar. Dentre estes calçados existia a *caliga* que era um tipo de sandália. Os romanos deixaram como herança alguns modelos que chegaram aos dias atuais como a *sandalium* e o *muleus*, respectivamente sandália e mule.

Durante o Império Romano Bizantino, o cristianismo e seu moralismo condenou a exposição do corpo. A castidade e pudicícia, próprias da moral cristã, foram defendidas por São Clemente de Alexandria, que no século III escreveu um tratado o *Paedagogus*. Neste tratado procurou criar um conjunto de princípios e normas de comportamento adaptadas à doutrina da Igreja, propondo que fossem excluídos da comunidade cristã aqueles cujas atitudes exteriores fossem excessivas, indignas, baixas ou apenas fúteis. Pregava humildade às mulheres, comandando-as a considerar pecaminoso descobrir ou desnudar seus dedos dos pés. Os calçados bizantinos passaram a cobrir totalmente os pés e as sandálias usadas por homens e mulheres caíram em desuso e depois no esquecimento (Walford, 2007, p.11).

O primeiro retorno do uso de sandálias acontece por curto período de tempo, logo após a revolução francesa (figura 24), com a retomada, pela moda feminina, dos ideais clássicos greco-romanos. Seu segundo retorno, desta vez definitivo, aconteceu somente na década de 1930. Desde então, as sandálias não saíram mais de moda.



Figura 24 - Ponto de acordo, de Louis-Léopold Bolly, 1801. França. Fonte: Laver, 1989, p.151.

Em oposição às sandálias, têm-se as botas como um exemplo de calçados cobertos. Na imagem de Louis-Léopold (figura 24), pode-se observar a oposição entre estes dois modelos de calçados. Seu uso, inicialmente, ficou restrito aos homens, relacionado a atividades como a equitação e a caça. No final de século XVI “as botas que até último quartel do século serviam apenas para montar, passaram a ser usadas o tempo todo, até em ambientes fechados” (Laver, 1989, p.102). Cabe ressaltar que o uso de botas só se tornou possível graças aos progressos do tratamento do couro feitos em Córdoba<sup>12</sup>, na Espanha. Este tratamento no couro possibilitou o desenvolvimento de um modelo de bota mais justa que chegava à altura das coxas, cujas extremidades poderiam ser viradas para baixo. Ao longo da modernidade a bota sempre esteve presente como uma opção de modelo de calçado masculino. As botas só começaram a ser usadas pelas mulheres por volta de 1830. Estas botas possuíam saltos e eram amarradas até o meio das canelas.

Convém ressaltar que entre estes dois extremos, sandália e bota, existem alguns modelos de calçados que têm uma cobertura parcial. A mule não possui traseira, o modelo d’Orsay tem um abertura lateral e o modelo chanel é dotado de uma tira que passa pela traseira.

## 4.2. Feminino/ Masculino

Assim como Lipovetsky, Laver (1989, p.62) afirma que a moda surgiu por volta da segunda metade do século XIV, quando as roupas masculinas e femininas adquiriram diferentes formas. A diferenciação das formas nos calçados pode ser analisada ao longo da modernidade, quando os calçados masculinos acabaram ganhando linhas mais robustas, e os femininos linhas mais delicadas. Segundo Rossi (1993, p.99), do ponto de vista utilitário, não há uma razão para que os calçados de homens e mulheres possuam estilos diferentes. O autor aponta apenas uma razão para a existência desta diferença – ajudar a estabelecer a identidade de gênero.

<sup>12</sup> De acordo com Laver (1989, p.102), a palavra inglesa *cordwainer* significa ‘artesão que aprendeu seu ofício naquela cidade espanhola’.

A diferença entre os designs dos calçados ocorreu “(...) por meio de sua conformidade com idéias aceitas do que é apropriado para homens ou mulheres – em outras palavras, por meio das noções de masculinidade e feminilidade, que não se referem a diferenças biológicas, mas a convenções sociais” (Forty, 2007, p.92). Estas convenções estabeleceram que os calçados femininos deveriam representar as qualidades que julgava-se como femininas, tais como leveza, delicadeza, recato. Estas qualidades acabaram sendo misturadas, de tal maneira, que se confundiram as diferenças físicas com as diferenças psicológicas atribuídas.

“A noção de grande diferença entre os sexos estava associada ao fato de que os homens e as mulheres das classes altas e médias do século XIX se viram levando existências muito separadas. A exclusão gradual das mulheres de classe média e alta da vida política e comercial a partir do século XVI atingiu um ponto, na metade do século XIX, em que sua vida pública estava restrita às funções “sociais” de receber e retribuir visitas. Justifica-se esse estado de coisas com a afirmação de que a mulher não era feita para outro tipo de existência devido a sua constituição supostamente frágil e delicada, e seu temperamento sensível e emocional” (Forty, 2007, p.94).

O design dos calçados assumiu características distintivas entre homens e mulheres reforçando características que “não existiam como realidades, mas como idéias (...)” (Forty, 2007, p.95). Essas idéias de diferenciação foram defendidas pela igreja católica, como pode-se observar na Bíblia, no velho testamento, em Deuteronômio capítulo 22 versículo 5 “A mulher não se vestirá de homem, nem o homem se vestirá de mulher: porque aquele que tal faz é abominável diante do Senhor” (1974, p.146). Foi com base neste preceito uma das diversas acusações apresentadas contra Joana d’Arc em 1431. Acusada como sendo feiticeira por usar botas de cano longo, pois estas estavam reservadas ao uso masculino.

No final da renascença os sapatos femininos e masculinos já começaram a apresentar diferenças. O calçado masculino, por ficar mais visível, era mais elaborado, em contraponto ao calçado o feminino que ficava escondido embaixo das barras das saias.

Neste período, tanto homens quanto mulheres usavam sapatos de tecidos bordados, ornamentados, e uma grande diversidade de cores. “Os trajes de seda bordados dos homens podiam ser tão coloridos quanto os das mulheres (...). Aparentemente, os dois sexos aceitavam tranqüilamente o fato de que havia um traço masculino no feminino e um traço de feminino no masculino” (Harvey, 2003, p.252).

O uso de botas pelas mulheres das classes altas começou a ser permitido por volta do século XVIII, sendo estas destinadas exclusivamente para a prática da montaria. “Só após a década de 1830, as mulheres, que não trabalhavam, começaram a usar botas na vida de todos os dias” (O’Keeffe, 1996, p.295). As botas femininas diferiam das masculinas. Elas eram mais ajustadas e estreitas, sendo firmemente apertadas com o auxílio de botões e atacadores, sua estrutura procurava fazer com que pé feminino parecesse menor e mais delicado.

Diferentemente do vestuário feminino, os calçados femininos de 1800 a 1900 sofreram poucas modificações. No final do século XIX e início do século XX, inúmeras transformações econômicas e sociais contribuíram para modificar a vida das mulheres. O movimento das sufragistas buscou os direitos individuais das mulheres. A moda que tolhia os movimentos das mulheres, aos poucos, passou a ser substituída por uma moda que visava a saúde, o conforto e a beleza. Segundo O’Keeffe,

“Os sapatos de saltos largos usados pelas sufragistas nas suas marchas de protesto passaram a ser o calçado da moda para os passeios recreativos, ao mesmo tempo que mais mulheres começavam a participar activamente no desporto, com os pés confortavelmente calçados com botas ou sapatilhas de lona e borracha” (1996, p.242).

No começo do século XX, a popularização da prática, por mulheres, de exercícios ao ar livre, como a bicicleta, influenciou a modificação das roupas femininas. “(...) uma vez que era impossível andar de bicicleta com uma saia que se arrastava pelo chão” (Laver, 1989, p.208). Neste período, algumas mulheres da classe média também começaram a trabalhar como datilógrafas, governantas e balconistas. Para o trabalho, as mulheres necessitavam de roupas menos elaboradas, mais práticas.

Ao longo do século XX, as barras das saias foram subindo. Em 1925, as saias que não cobriam as pernas “foram condenadas no púlpito na Europa e na América, e o arcebispo de Nápolis chegou a anunciar que o recém-ocorrido terremoto em Amalfi se devia à ira de Deus contra uma saia que cobria os joelhos” (Laver, 1989, p.230). Ocorreu uma modificação na moda feminina, ela tendeu a androginia. Neste período, pode-se marcar uma aproximação entre a moda masculina e a feminina, quando os cabelos usados pelas mulheres passaram a ser curtos, estilo *la garçonne*, todas as curvas das roupas femininas foram abolidas, tentavam imitar a aparência dos rapazes. Porém os sapatos de salto continuaram a compor o visual feminino.

O século XX, marcou o design dos calçados que sofreram inúmeras modificações em suas formas. Os femininos ficaram mais elaborados, enquanto que os sapatos masculinos foram ficando cada vez mais utilitários. A medida que as mulheres passaram a trabalhar fora, seus calçados passaram a ser menos desconfortáveis. As duas guerras mundiais deixaram em suspenso a moda. As mulheres passaram a substituir os homens nas linhas de montagem das fábricas. Para o trabalho, as mulheres acabaram calçando botas e sapatos mais robustos.

A verdadeira mudança no vestuário masculino, que faz com que ele entre no ciclo da moda, aconteceu com o advento do *sportwear* “depois da rigidez austera, das cores escuras ou neutras, o vestuário masculino deu um passo em direção à moda feminina ao integrar a fantasia como um de seus parâmetros de base” (Lipovetsky, 1989, p.129). O tênis masculino, a partir da metade do século XX, passou a ser confeccionado com cores vivas, brilhantes, grafismos e estampas. O vestuário masculino acabou se dividindo em duas lógicas distintas. De um lado, o traje clássico associado ao trabalho, com seus sapatos clássicos de cores

neutras, com modelos de calçados como o Oxford, o *derby*, o *brogue* e a bota. Do outro, o traje *sportwear*, associado ao lazer e à fantasia, com seus tênis confortáveis e coloridos.

Uma segunda aproximação entre a moda feminina e a masculina, no século XX, aconteceu por volta de 1960, com a adoção cada vez maior de trajes de tipo masculino por mulheres. Neste guarda-roupa feminino masculinizado pode-se encontrar calçados como as botas, os tênis e o Oxford de salto baixo. Porém, estes modelos são sutilmente mais delicados que os modelos masculinos. Neste período o inverso não acontece: os calçados que portam signos exclusivamente femininos como o salto fino e alto são interditados ao uso masculino. Estes, que tendem a feminizar o andar, tornam impossíveis os passos largos característicos do andar masculino.

A ficção também contribuiu para reconhecimento de alguns modelos de calçados como típicos femininos. Contos como *Cinderella*, de Charles Perrault, publicado pela primeira vez em 1697, falava sobre a sedução do sapato feminino. O sapato de cristal da Cinderela representava a delicadeza, leveza e fragilidade, características atribuídas às mulheres. Essa representação foi feita com a associação entre material com que o sapato era feito e em relação ao seu tamanho diminuto.

Assim, por estas imposições, sob a influência da religião, da ficção, da educação e do design, ao longo do tempo, o uso de alguns modelos de calçados ficou restrito às mulheres. Estes calçados, escaarpins e sandálias de salto, quando usados por homens são vistos como uma transgressão. “O tabu que regulamenta a moda masculina está a tal ponto integrado, goza de uma legitimidade coletiva tal, que ninguém pensa em recolocá-lo em causa; ele não dá lugar a nenhum gesto de protesto, a nenhuma tentativa verdadeira de derrubada” (Lipovetsky, 1989, p.132).

A moda, em relação ao gênero, permanece essencialmente não-igualitária. Enquanto que o feminino possui uma mobilidade e uma posição superior de importância, o masculino ocupa uma posição estável e inferior. Isso explica, em parte, as poucas imagens e os poucos modelos de calçados masculinos encontrados, ao longo da história dos calçados, durante a modernidade, em comparação com as imagens e os modelos femininos.

### **4.3. Tipologias do calçado**

O design de calçado é intrínseco à lógica da moda, quer dizer, da renovação e da sedução. De acordo com Lipovetsky, “a moda muda incessantemente, mas nem tudo nela muda. As modificações rápidas dizem respeito sobretudo aos ornamentos e aos acessórios, às sutilezas dos enfeites e das amplitudes, enquanto a estrutura do vestuário e as formas gerais são muito mais estáveis” (1989, p.31-32). A tipologia é a representação destas formas gerais e estáveis dos calçados, por isso, a sua importância para o estudo do design de calçados.

#### **4.3.1. Tipologia do calçado – segundo Rossi**

Uma tipologia do calçado foi proposta por William Rossi, partindo do princípio que os calçados possuem oito modelos básicos, dos quais, todos os outros modelos seriam derivados. Estes oito modelos básicos são: *pump*, Oxford, mule, tamanco, bota, *monk*, mocassim e sandália. O autor (Rossi, 1993, p.83) assinala, todos estes oito modelos foram originalmente projetados por homens, para homens.

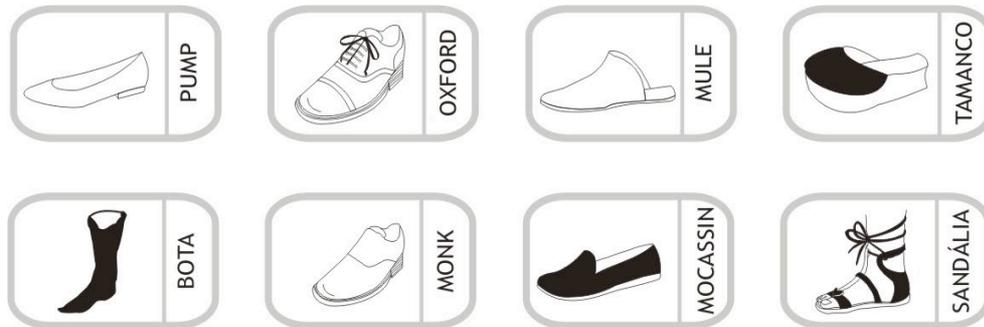


Figura 25 - Tipologia proposta por William Rossi. Fonte: elaborado pela autora.

Em seu *Glossário Técnico do Couro e do Calçado*, Petry (1992, p.39) apresentou duas definições para o **Pump**: tipo de calçado sem atacadores e calçado tipo Luiz XV. Segundo Rossi (1993, p.86), esse estilo, um dos mais populares, data de séculos. Ele começou como um simples sapato de calce fácil, utilizado majoritariamente dentro de casa. O’Keeffe afirma que o nome *pump* “... começou a ser usado a partir de 1555 e que se escrevia *poumpe*, *pompe* ou *pumpe*, deriva do som que fazia quando se caminhava sobre o piso polido” (1996, p.184).

De acordo com Rossi (1993, p.84), o modelo **Oxford** surgiu por volta de 1640 na cidade de mesmo nome, na Inglaterra. É o mais novo dentre os oito modelos básicos propostos pelo autor. Originalmente era uma meia bota usada na Inglaterra durante o século XVIII. No século XX, o Oxford já se transformara num sapato de amarrar masculino, feminino e infantil (O’Hara, 1992, p.198). Segundo Petry (1992, p.36), o Oxford é um sapato fechado de amarrar onde a aba dos ilhoses é costurada sob a gáspea.

Ainda de acordo com Rossi (1993, p.86), as variações de calçados sem a traseira são versões modernas da antiga **mule**, um calçado com salto ricamente bordado, usado no século XVII. Na década de quarenta, as mulheres o usavam como acessório de quarto. A partir da década de setenta, fez parte em diversas linhas do *sportswear* ao *habillé*<sup>13</sup>. Petry (1992, p.63) define a mule como um chinelo<sup>14</sup> caseiro, tipo de sapato sem atacadores e sem a parte traseira.

O **tamanco**, também conhecido como *clog* em inglês, segundo Rossi (1993, p.86-87) é o original sapato de plataforma com base de madeira, cujo propósito era a elevação da altura e conseqüentemente da importância e da atração sexual daquele que o utilizava. A versão

<sup>13</sup> Traje a rigor, luxo.

<sup>14</sup> Calçado macio, geralmente sem salto.

européia do *clog* é conhecida como *sabot*, um modelo típico usado pelos alemães, bretões, holandeses e franceses, feitos de madeira, com bico pontudo virado para cima e solado mais baixo.

A origem da **bota** remonta há 4500 anos. No princípio, era um sapato com uma cobertura em torno da perna. Depois, essa cobertura passou a ser pregada no calçado dando origem assim à bota ( Rossi, 1993, p. 85). A bota é um modelo fechado, suas principais modificações ocorreram no cano, que pode ser alto, médio e baixo.

O **monk** foi criado originalmente por um monge alpino no século XV e seu uso durante muito tempo ficou restrito aos monges por toda a Europa. (Rossi, 1993, p.85). De acordo com Petry (1992, p.34), esse modelo é conhecido como *monk shoe* ou sapato de monge que é um sapato com traseiros sobrepondo-se sobre a lingüeta, normalmente fechado, com tiras e fivelas.

O **mocassim**, segundo Rossi (1993, p.85), seria o modelo mais antigo, datando 15 000 anos. O calçado era feito com um pedaço de couro que envolvia o pé, por baixo. “As sobras nas extremidades eram franzidas e costuradas na parte superior. Acredita-se que o mocassim tenha surgido entre os índios americanos. Durante o século XX, foram adaptados a calçados informais, tanto masculinos quanto femininos” (O’Hara, 1992, p.188).

Uma outra opinião sobre qual seria o modelo de calçado mais antigo, como já foi anteriormente citado, é sugerida por O’Keeffe. O autor assinala que “devido à simplicidade da sua construção não é de admirar que as **sandálias** tenham sido o primeiro calçado feito pelo homem (...)” (O’Keeffe, 1996, p.22).

#### 4.3.2. Tipologia do calçado – segundo McDowell

Uma segunda tipologia do calçado foi proposta por McDowell. Assim como Rossi, McDowell (1989, p.100) também propõe oito modelos básicos de calçados. Estes modelos dariam origem a todos os outros. Porém, sua seleção de modelos difere da de Rossi, para McDowell os modelos básicos dos calçados seriam: o *pump*, o *Oxford*, o *derby*, o *brogue*, a bota, o *d’Orsay*, o mocassim e a sandália.

A diferença entre o *Oxford*, o *derby* e o *brogue* está na estrutura de cada um destes modelos. O *Oxford* é um calçado cuja gáspea continua abaixo da traseira para formar a lingüeta. No segundo modelo, o *Derby*, a gáspea e a lingüeta fazem parte da mesma estrutura. O *brogue* é similar ao *Oxford*, com o adicional de possuir a gáspea e a traseira decoradas.

Segundo McDowell, com as formas destes oito modelos básicos, os designers podem criar uma grande variedade de estilos,

*“whithin these shapes, ingenious designers can create a huge range of styles. In the last forty years there have been more than in all earlier centuries put together. Advance technical knowledge has enabled designers to achieve previously impossible conceits such as the heelless high-heeled shoe or the entirely transparent ‘Cinderella’ slipper. A shoe designer can introduce a wide range of design features merely by experimenting with*

*the shape of the shoe, quite apart from additional decorative trims.*<sup>15</sup> (McDowell, 1989, p.101).



Figura 26 - Tipologia proposta por McDowell. Fonte: McDowell, 1989, p.100 -101.

#### 4.4. Tipologia do calçado feminino em relação à exposição do pé

Rossi (1993, p.88) propõe uma outra forma de tipologia, esta exclusiva para os calçados femininos. Nela todos os calçados femininos pertenceriam a uma dessas quatro categorias: “sexy, sexless, neuter and bisexual shoes”<sup>16</sup>. Essa tipologia estaria relacionada diretamente ao corpo e a sua exposição, assim, quanto mais exposto o pé, mais sensual o calçado passaria a ser considerado. O autor também assinala as diferenças que ocorrem com esta classificação em culturas ou países de clima quente e frio, como pode-se observar na tabela abaixo.

Tabela 2 – Exposição dos pés em diferentes culturas e climas dos países.

	América	‘Warm’ cultures Culturas ‘quentes’	‘Cold’ cultures Culturas ‘Frias’
<i>Sexy shoes</i>	45%	75%	30%
<i>Sexless shoes</i>	10	5	20
<i>Neuter shoes</i>	40	15	40
<i>Bisexual shoes</i>	5	5	10

(Rossi, 1993, p.100)

<sup>15</sup> “Dentro dessas formas, designers inventivos podem criar uma grande variedade de estilos. Nos últimos quarenta anos tem havido mais variação de estilo que em todos os séculos anteriores juntos. Conhecimentos técnicos avançados têm possibilitado aos designers executar conceitos antes impossíveis, tais como sapato de salto alto sem salto, ou o calçado delicado ‘Cinderela’ inteiramente transparente. Um designer de sapatos pode introduzir uma ampla variação nas características do produto, simplesmente fazendo experiências com a forma do sapato, mesmo sem considerar os acabamentos decorativos adicionais”.

<sup>16</sup> Sensual, assexual, neutro e calçados unissex.

Segundo Rossi (1993, p.90-91), alguns elementos favorecem o calçado ser classificado como sensual: o salto, o calce, o material, o formato e ser semi-coberto. O autor salienta que, quanto mais fino, alto e mais arcado é o salto, mais sensual o calçado passa a ser. Estes tipos de salto deixam o calçado mais sensual, pois permitem mais sensualidade às linhas do corpo. Provoca um modo de andar mais sensual, o pé aparenta ser menor do que realmente é, acentua o arco do pé, a perna aparenta ser mais longa e fica mais torneada, e os quadris e as nádegas ficam em evidência. Quanto mais rente ao pé, o calçado acentua mais suas formas, e seus movimentos ficam mais aparentes. Alguns materiais, principalmente aqueles que proporcionam conforto e beleza, possuem a característica de sugerir uma aparência sensual para quem vê o calçado e uma relação sensorial para quem o usa. Na lista de Rossi (1993, p.90), os materiais que possuiriam estas qualidades são os couros de cobra, bezerro, lagarto, alguns tecidos e o vinil transparente. Assim como o material, a cor também produz esse efeito, em especial as brilhantes e em negrito. Segundo o autor (1993, p.90), as formas de biqueira fina são símbolos fálicos, por isso seriam mais sensuais, o que justificaria o uso deste formato de biqueira por mulheres em diversas épocas, em diversas regiões e a essa biqueira estar associada a mulheres “particularmente inteligentes, inúteis para trabalhos manuais e destinadas a posições de poder” (Jacobbi, 2005, p.50), qualidades estas atribuídas aos homens. O último elemento proposto por Rossi (1993, p.91), para considerar um calçado sensual foi a semi-exposição. Desta forma, o calçado é mais sensual sempre que deixa uma parte do pé coberta e outra exposta. Dentre os modelos de calçados semi-expostos tem-se a mule, o d’Orsay e o chanel<sup>17</sup>, todos eles de salto alto.

O oposto dos calçados sensuais são os calçados assexuais. Estes se caracterizam por ser confortáveis e ortopédicos, em primeiro lugar. Usualmente, são associados às pessoas mais velhas, possuem salto baixo e normalmente atacadores, como o modelo Oxford. Habitualmente em preto ou alguma outra cor sóbria, estes calçados não possuem ornamentação, têm por características serem calçados utilitários e informais. Rossi (1993, p.93) citou como exemplo deste tipo de calçado o modelo Oxford da empresa *Earth Shoes*.

O Oxford foi o primeiro modelo fabricado pela marca, que mais tarde criou outros (figura 28). Estes calçados possuem uma inovação em sua estrutura, mais especificamente, em sua sola – o salto negativo. De



**Figura 27** - Salto negativo e os benefícios posturais. 2007, USA. Fonte: Earth Shoes.

<sup>17</sup> O modelo chanel recebeu este nome no Brasil pela associação dele com a estilista francesa Coco Chanel. Em inglês este modelo de calçado é conhecido como *sling-back-shoe*. Ele é definido como: sapato com uma tira traseira ao redor do tornozelo em lugar da traseira (Petry, 1992, p.44).

acordo com sua criadora Anne Kalso, o salto negativo permite o alinhamento natural do corpo, proporcionando que a pélvis, a coluna e os ombros fiquem em sua posição correta, melhorando desta forma a postura. Ao contrário dos outros calçados em que a sola é um pouco mais elevada na parte traseira, mais especificamente no calcanhar, nos calçados de Kalso, a elevação acontece na parte dianteira da sola (figura 27 e figura 28). Contrapondo a teoria de Kalso sobre os benefícios do salto negativo, Walford (2007, p.216) afirma que foi provado que o uso do salto negativo, ironicamente, causava diversos problemas nos pés e pernas.



**Figura 28** - Oxford, mule, Mary Jane e sandália. 2007. USA. Fonte: Earth Shoes.

Outra categoria é a dos calçados neutros que também são conhecidos como calçados conservadores. Estes possuem normalmente saltos baixos a médios, sua biqueira é arredondada, as cores são neutras, o material é convencional e a ornamentação é mínima. O exemplo do uso deste modelo de calçados ocorreu na China e na Rússia comunistas. Onde a melhor maneira de neutralizar as questões de gênero em uma determinada cultura é manter as roupas e calçados discretos. Calçados neutros não são tão agressivos como os sexy mas também não são tão brutos como os assexuais (Rossi, 1993, p.96-97).

A última categoria proposta por Rossi é a do calçado unissex. O autor (1993, p.97) assinala que o calçado unissex é um estilo recente, onde homens e mulheres fazem uso do mesmo modelo de calçado. Esses modelos possuem uma aparência pesada, com solas espessas, salto baixo e atarracado. Uma outra característica é o uso de materiais resistentes na sua confecção. Rossi (1993, p.97-98), salienta que este tipo de calçado normalmente aparece durante períodos de rebelião. Como exemplo o autor citou a Revolução Francesa, em que os revolucionários da camada mais pobre da população se vestiam com roupas surradas, desordenadas: calças apertadas, cabelos despenteados, casacos esfarrapados, com botas e tamancos rústicas pesados e desajeitados.

Outro período de rebelião citado pelo autor (1993, p.98) ocorreu na década de 1960. Onde era comum ver jovens, homens e mulheres, se vestindo de maneira muito similar: calças jeans, camisetas, cabelo longo, jaquetas de couro e usando os mesmos tipos de calçados: tênis, sandálias rasteiras, botas e sapatos plataforma, nos



**Figura 29** - Loafer. Fonte: foto coleção da autora.

protestos contra os padrões sociais, políticos e sexuais estabelecidos. De acordo com Rossi (1993, p.98), a homogeneização do vestuário refletia os ideais de igualdade e liberdade defendidos por estes jovens.

Um dos modelos de calçados classificado pelo autor como sendo unicamente unissex é o *loafer*<sup>18</sup> (figura 29). Rossi (1993, p.99) afirma, que nenhum outro modelo dessexualiza mais a mulher do que os modelos unissexos, esse tipo de calçado torna o andar feminino mais bruto, pesado. Porém, o uso dos calçados unissex, com exceção do *loafer*, possuem uma vida curta, um determinado período, caindo logo em desuso.

Uma outra conceituação de calçados unissex é fornecida por O’Keeffe. Para o autor (1996, p.241), o tamanco, o mocassim e a *espadrille*<sup>19</sup> são modelos unissexos. A criação destes calçados ocorre “quando o design dos sapatos é comandado pela função e não pela moda, o resultado esperado é o sapato prático – um triunfo do conforto sobre a frivolidade” (O’Keeffe, 1996, p.240).

Para uma melhor visualização desta classificação de Rossi, foi proposto um infográfico (figura 30). Nele foram posicionados diversos calçados femininos de acordo com as quatro categorias. Para tal, buscou-se modelos de calçados contemporâneos.



**Figura 30** - Tipologia Rossi do calçado feminino em relação a exposição do pé.  
 Fonte: elaborado pela autora.

<sup>18</sup> Modelo no mesmo estilo do mocassim, porém possui um salto baixo e plano no calcanhar. Por volta de 1930, este modelo veio da Noruega para os Estados Unidos.

#### 4.5. Proposta de uma nova tipologia do calçado

Tendo como base as propostas tipológicas de Rossi e McDowell, o presente trabalho propõe uma nova tipologia dos calçados – a tipologia Oliveira (figura 32). Assim como Rossi e McDowell, esta tipologia se fundamenta em modelos básicos. Como modelos básicos foram escolhidos nove calçados: tamanco, mocassim, bota, mule, *pump*, tênis, *monk*, Oxford e sandália, pois ao se analisar a variedade de modelos de calçados contemporâneos, pode-se observar a repetição das formas destes nove modelos básicos que são considerados como categorias.

A principal diferença entre esta nova tipologia e a proposta por Rossi está na incorporação do tênis como um dos nove modelos básicos, contrapondo Rossi que considera a origem do tênis como vindo das botas. A estrutura do tênis ao longo da modernidade foi se tornando específica, assim como sua fabricação, fazendo deste a representação do ápice do uso e desenvolvimento de novas tecnologias para a fabricação de calçados. Nas questões relacionadas

ao design, os tênis são as grandes vedetes, pois misturam tecnologia de ponta, ergonomia, materiais e design diferenciados em um único produto. O design deste calçado ainda se alia às pesquisas científicas, que buscam uma melhora no desempenho dos atletas. Um outro ponto importante para caracterizar o tênis, como um dos nove modelos básicos, está relacionado às inovações e as tecnologias envolvidas em sua fabricação que influenciaram o desenvolvimento dos outros modelos de calçados, na contemporaneidade. Atualmente, é comum encontrar calçados que fazem uso dos amortecedores de impacto, solados e tecidos, a princípio desenvolvidos para os tênis. A mais recente novidade foi a incorporação desta tecnologia de amortecimento aos calçados femininos de salto alto. A marca americana de calçados Cole Haan, recentemente comprada pela Nike, passou a adotar a tecnologia desenvolvida para os tênis Nike, nos calçados femininos e masculinos da marca. Como pode ser observado (figura 31), por meio da imagem de raio-x, o modelo possui amortecedor de impacto tanto no calcanhar quanto na região anterior do pé. O amortecedor procura diminuir o impacto provocado pela elevação dos pés em um salto de 10 cm, que faz com que todo o peso do corpo seja suportado pela região anterior do pé. Como resultado, o calçado ficaria mais confortável.



Figura 31 - Propaganda Cole Haan do calçado feito em parceria com o laboratório Nike, 2007. Fonte: InStyle.

<sup>19</sup> Em português as espadrilles são conhecidas como alpargatas.

Nesta proposta tipológica, coloca-se o modelo d'Orsay junto com a mule, diferentemente dos critérios utilizados por McDowell que considera aquele modelo como modelo básico. A razão para tal escolha se deu por estes serem calçados que deixam os pés semi-expostos. Além disso, considera-se também, como base, a tipologia do calçado feminino em relação a exposição do pé, proposta por Rossi. Na mule e no chanel a exposição do pé ocorre na parte traseira do calçado, enquanto que no modelo d'Orsay, nas suas laterais.

O modelo d'Orsay, desenvolvido por Alfred Gabriel, conde d'Orsay<sup>20</sup>, tinha como característica sua cobertura ser dividida entre a traseira e a biqueira. Para O'Keeffe (1996, p.185) e Rossi (1993, p.86), contrariando McDowell (1989, p.100-101) que o considera como um dos modelos básicos, o modelo d'Orsay se originou do *pump*, que era um modelo até então unissexo. Por volta de 1838, este modelo adquiriu o toque final que o estabeleceria como um modelo feminino, com a introdução de um pequeno salto, ele passou a ser ornamentado, com laços e fivelas decoradas. Seu uso pelas mulheres, tornou-se uma alternativa entre as botas apertadas e os sapatos refinados e pouco práticos da época. Como destaca O'Keeffe,

“O seu sapato entrava ousadamente em contradição com o sapato fechado da altura. O decote em V chegava quase a revelar as fendas entre os dedos e as partes laterais muito baixas revelavam o selado do pé. Confeccionado em pelica negra ou castanha clara e com um salto sóbrio de 4 cm, o sapato d'Orsay era indispensável em qualquer guarda-roupa. E até aos nossos dias a sua silhueta inimitável tem permanecido uma das mais elegantes formas de sapatos femininos” (O'Keeffe, 1996, p.185).

Nesta nova tipologia o modelo *sabot* (figura 32-tamanco II) foi representado por um tamanco totalmente esculpido em um único bloco de madeira, e o *clog* (figura 32-tamanco I) por um tamanco com sola de madeira com cabedal de tecido ou couro.

O mocassim e o *loafer* pertencem a mesma categoria pois, ambos possuem a mesma estrutura. As solas destes calçados sobem pelos lados e pela ponta dos pés, e se juntam com uma peça em couro em forma de *U*. O que os diferencia é o salto baixo adicionado ao *loafer* e por este ser feito em material mais estruturado, contrapondo ao mocassim que é feito de material mais maleável.

Na categoria das bota encontra-se as galochas, pois possuem formas semelhantes, o que as diferencia é o material com que elas são fabricadas. As botas são geralmente confeccionadas em couro enquanto que as galochas são feitas de borracha ou plástico.

A categoria *pump* inclui o modelo Mary Jane e a sapatilha pois têm a mesma estrutura de cobertura que deixa o peito do pé exposto.

Na categoria Oxford encontram-se calçados com atacadores, fazem parte dela o *brogue* e o *derby*. E os sem atacadores pertenceriam à categoria do modelo *monk*.

---

<sup>20</sup> O conde d'Orsay foi um dândi que marcou seu nome na história dos calçados, com a criação de um modelo que levou seu nome. Como dândi ficou conhecido pelo seu modo de vestir. Era considerado um dândi colorido, pois, não usava somente roupas pretas.

Na categoria das sandálias, consideram-se todos os modelos que possuem uma sola presa ao pé por tiras ou cordões. A sandália II, um modelo plataforma, representa a diversidade de modelos presentes nesta categoria.

Como pode-se notar na representação da tipologia Oliveira (figura 32), foram escolhidos imagens de modelos de calçados fabricados e criados durante a modernidade. Algumas das imagens destes calçados também encontram-se ao longo da dissertação. Optou-se por misturar na tipologia Oliveira os calçados que ao longo da modernidade foram caracterizados como calçados femininos, com os calçados caracterizados como masculinos. Contrapondo a tipologia de Rossi, que propôs para sua a representação, dos modelos exclusivamente masculinos.



Figura 32 – Tipologia Oliveira. Fonte: elaborado pela autora.