

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES

Juliana Fonseca Martins

O TEMPERO DA ARTE NO FEITIO DA VIDA:  
movimentos de uma sapataria artesanal sob medida



Belo Horizonte

2022

Juliana Fonseca Martins

**O Tempero da Arte no Feitio da Vida:**

movimentos de uma sapataria artesanal sob medida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes Visuais

Orientadora: Maria Elisa Martins Campos do Amaral

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2022

Ficha catalográfica

(Biblioteca Prof. Marcello de Vasconcellos Coelho - EBA-UFMG)

701

Martins, Juliana Fonseca, 1985-

M386t  
2022

O tempero da arte no feito da vida [manuscrito] : movimentos de uma sapataria artesanal sob medida / Juliana Fonseca Martins. – 2022.

256 p.: il.

Orientadora: Maria Elisa Martins Campos do Amaral.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Arte – Teses. 2. Performance (Arte) – Teses. 3. Expressão corporal – Teses. 4. Percepção – Teses. 5. Estética – Teses. 6. Forma (Estética) – Teses. 7. Calçados – Teses. I. Campos, Elisa, 1964- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do(a)aluno(a) **JULIANA FONSECA MARTINS** - Número de Registro - **2019701639**.

Título: “ **O tempero da arte no feito da vida: movimentos de um a sapataria artesanal sob medida**”

Profa. Dra. Maria Elisa Martins Campos do Amaral - Orientadora -

EBA/UFGMProf. Dr. Wagner Leite Viana – Titular – UFGM

Prof. Dr. Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara – Titular – Universidade Federal Fluminense

Belo Horizonte, 03 de junho de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Elisa Martins Campos do Amaral, Professora do Magistério Superior**, em 18/07/2022, às 11:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Wagner Leite Viana, Servidor(a)**, em 19/07/2022, às 20:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara, Usuário Externo**, em 12/10/2022, às 11:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art.5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1531008** e o código CRC **33B3AB7B**.

## **AGRADECIMENTOS**

À Terra. A meus pais.

Às comunidades indígenas, quilombolas e rurais que compartilharam seus modos de bem viver comigo.

Alessandra, dona Glória, Núria e toda sua família, tia Wânia, tio Clézio, Ana Thomaz, Ana Paula Lage, Catherine Willems, Luiz Naveda, Felipe Odier, Janete Fonseca, Sávio Rocha, Ducato, Líria, Francilins, Lívia Moura, Denise Fantine: vocês sabem o quanto lhes sou grata.

A todos os sapateiros e sapateiras que compartilharam seus preciosos conhecimentos e experiências profissionais.

Aos laboratórios da UFMG: LECA (Laboratório de Experimentação e Criação em Artes Cênicas), Laboratório de Bioengenharia (Departamento de Engenharia Mecânica), LAM (Laboratório de Análise do Movimento (Escola de Fisioterapia da UFMG), Laboratório de Fotografia (Escola de Belas Artes), LEVE (Laboratório de Estudos e Vivências da Espacialidade).

Aos professores que compõe a banca: Luiz Guilherme Vergara, que me ajudou a ver as sapatas como um objeto de pesquisa em si mesmas e por abrir meus horizontes; Joice Saturnino, cujo Ateliê de Artes da Fibra conheci há 14 anos e cujas pesquisas me fizeram compreender melhor os modos de fazer em que me formei; Wagner Leite Viana, por me acolher no estágio docência com uma das disciplinas que muito moveu em meu trabalho.

À professora Elisa Campos, cuja orientação prestou apoio imensurável ao desenvolvimento de meu trabalho. Seu exemplo de competência e amorosidade muito contribui para meu crescimento pessoal e para as perspectivas de expansão da sapataria.

À CAPES pela bolsa de pesquisa concedida entre março de 2020 e julho de 2021. A mim, por confiar no que faço e seguir em frente, sabendo que ainda há muito para aprender.

**Oricuri (Segredo do Sertanejo) - João do Vale**

Oricurí madurou  
Ô, é sinal, que arapuá já fez mel  
Catingueira fulorô lá no sertão  
Vai cair chuva a granel  
Arapuá esperando  
Oricurí madurecer  
Catingueira fulorando  
Sertanejo esperando chover  
Lá no sertão, quase ninguém tem estudo  
Um ou outro que lá aprendeu ler  
Mas tem homem capaz de fazer tudo, doutor  
Que antecipa o que vai acontecer  
Catingueira fulora, vai chover  
Andorinha voou, vai ter verão  
Gavião se cantar, é estiada  
Vai haver boa safra no sertão  
Se o galo cantar fora de hora  
É mulher dando fora, pode crer  
Acauã se cantar perto de casa  
É agouro, é alguém que vai morrer  
São segredos  
Que o sertanejo sabe  
E não teve o prazer  
De aprender ler  
Oricurí madurou  
Ô, é sinal, que arapuá já fez mel

O último grau da sofisticação é a simplicidade.

*Leonardo Da Vinci*

## RESUMO

Do lugar de “arte menor” a sapataria alcança a Arte e tece conversas com a Dança, a Música, a Moda, a Ciência e os Saberes Ancestrais. A prática-conceito da *Beleza dos Ossos* é cerne e semente da pesquisa: consiste no compromisso de manter a integridade das estruturas ósseas através do provimento cuidadoso do próprio calçamento, com calçados sob medida confeccionados artesanalmente. Inspiradas pelos objetos relacionais de Lygia Clark e pela psicomagia de Alejandro Jodorowsky, as peças aliam às dimensões simbólicas e estéticas dos calçados e às suas afetações sensíveis, o pragmatismo da proteção aos pés que deve permear um calçado feito, antes de tudo, para calçar-se, mas também para potencializar a expressão artística e a vitalidade do ser. Calçar primeiramente a si, e ciente dos benefícios alcançados, também às outras: eis a proposta *po-ética* deste trabalho. A produção de calçados artesanais sob medida se vincula à produção do corpo, ao cultivo de sementes de pensamento, à biointeração no território e à nutrição das relações humanas e não humanas: à vida em si.

### PALAVRAS-CHAVE:

sapataria; expressividade; arte e estética do cuidado; calçados sob medida; pés descalços.

## ABSTRACT

From the category of "minor art", the shoemaking reaches Art and weaves conversations with Dance, Music, Fashion, Science and Ancestral Knowledge. The concept-practice of the Beauty of Bones is the core and seed in the research: it consists in the commitment to maintain the integrity of bone structures through careful provision of my own footwear, which consists in handmade shoes made under measure. Inspired by the relational objects of Lygia Clark and the psychomagic of Alejandro Jodorowsky, the pieces combine the symbolic and aesthetic dimensions of the shoes and their sensitive affectations, with the pragmatism of foot protection that must permeate the shoes made, first of all, to put on, but also to enhance the artistic expression and vitality of being. To put on your own shoes, first, and aware of the benefits achieved, also to the others: this is the po-ethics proposal of this work. The production of handmade shoes under measure is linked to body production, cultivation of thought seeds, biointeraction in the territory and nutrition of human and non-human relations: to life itself.

### KEYWORDS:

shoemaking; expressivity; art and aesthetics of care; under measure shoes, barefoot.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1:</b> Traçado do pé da autora sobre imagem escaneada .....	19
<b>Figura 2:</b> Disposição das palavras em forma de pegada no título da monografia .....	26
<b>Figura 3:</b> Representação de pequenas rachaduras no calcanhar .....	28
<b>Figura 4:</b> Diferença de ângulos entre o primeiro e o segundo dedo .....	33
<b>Figura 5:</b> Canal Energético Baço-Pâncreas .....	35
<b>Figura 6:</b> Canal energético do Intestino Delgado .....	36
<b>Figura 7:</b> Mapa de terminações nervosas estimuladas na Reflexologia Podal .....	37
<b>Figura 8:</b> Variações quanto à largura em pés de mesmo comprimento .....	39
<b>Figura 9:</b> Calçando número maior para compensar a largura .....	39
<b>Figura 10:</b> Variações de tipos de dedos .....	40
<b>Figura 11:</b> Visão superior dos ossos que compõem o pé humano .....	42
<b>Figura 12:</b> Visão frontal dos ossos que compõe o pé humano .....	43
<b>Figura 13:</b> Visão lateral externa dos ossos do pé humano.....	44
<b>Figura 14:</b> Visão lateral interna dos ossos do pé humano, com o arco transversal .....	45
<b>Figura 15:</b> Variações quanto ao tipo de arco .....	46
<b>Figura 16:</b> Variações de Pisadas.....	47
<b>Figura 17:</b> Meus pés quando bebê.....	48
<b>Figura 18:</b> Meus pés aos quatro anos .....	48
<b>Figura 19:</b> Pés em posições diversas.....	49
<b>Figura 20:</b> Meus pés com os pés do meu pai.....	50

<b>Figura 21:</b> Estudo de desenho direto sobre o pé.....	51
<b>Figura 22:</b> Componentes do calçado.....	52
<b>Figura 24:</b> Componentes do calçado em visão lateral.....	53
<b>Figura 25:</b> Camadas na montagem de um sapato .....	54
<b>Figura 26:</b> Camadas do solado de um calçado .....	55
<b>Figura 27:</b> A vira no solado.....	56
<b>Figura 28 :</b> Medidas do dedão. Altura do dedão e altura do joanete .....	58
<b>Figura 29:</b> Perímetros de medida .....	58
<b>Figura 30:</b> Partes da fôrma .....	59
<b>Figura 31:</b> Linhas principais da Modelagem .....	60
<b>Figura 32:</b> Cabedal e sapatilha.....	60
<b>Figura 33:</b> Cabedal sobre palmilha de montagem e sapatilha montada.....	61
<b>Figura 34:</b> Sapatilha e pé descalço .....	61
<b>Figura 35:</b> Visão frontal e lateral da alma de um sapato .....	63
<b>Figura 36:</b> Calça convencional e calça adaptada.....	64
<b>Figura 37:</b> Localização da 1 <sup>a</sup> , 4 <sup>a</sup> e 7 <sup>a</sup> posições no espelho do violoncelo .....	67
<b>Figura 38:</b> Variações de tamanhos de violoncelos .....	68
<b>Figura 39:</b> Estudo de logo para futura marca .....	70
<b>Figura 40:</b> Fotoperformance <i>Cirurgia Plástica</i> .....	72
<b>Figura 41:</b> Vista superior e inferior da fôrma modificada .....	73
<b>Figura 42:</b> Alpargatas em anúncio de 1951 .....	77
<b>Figura 43:</b> Solado de alpargata .....	78
<b>Figura 44:</b> Botina com abertura lateral.....	79
<b>Figura 45:</b> Modelagem de botina original .....	80

<b>Figura 46:</b> Modelagem de Botina adaptada .....	82
<b>Figura 47:</b> Lorena descansa com suas sandálias de correr.....	85
<b>Figura 48:</b> Sandálias Raramuri .....	87
<b>Figura 49:</b> Pontos de apoio na planta dos pés .....	92
<b>Figura 50:</b> Enraizamento pelo apoio dos pés .....	94
<b>Figura 51:</b> Estruturas ósseas homólogas.....	113
<b>Figura 52:</b> Pegadas de mamíferos do cerrado .....	114
<b>Figura 53:</b> Calçado do século XIV .....	116
<b>Figura 54:</b> Sapata de Pano de 2012 .....	119
<b>Figura 55:</b> Detalhes do desgaste do calcanhar .....	120
<b>Figura 56:</b> Detalhes do bordado no cabedal e fecho de velcro no alto do pé..	122
<b>Figura 57:</b> Reformulação do calçado sobre o mesmo solado .....	123
<b>Figura 58:</b> Botinha de lona preta .....	124
<b>Figura 59:</b> Contorno da base da planta do pé .....	125
<b>Figura 60:</b> Detalhes da montagem da base da bota.....	126
<b>Figura 61:</b> Detalhe da inserção de alfinetes para montagem do cabedal sobre o solado.....	127
<b>Figura 62:</b> Inserção do cano sobre a base da bota .....	127
<b>Figura 63:</b> Detalhe da amarração de cadarços por baixo do arco .....	129
<b>Figura 64:</b> Interação do dedão com a biqueira .....	130
<b>Figura 65:</b> Estudo para posicionamento da biqueira .....	130
<b>Figura 66:</b> Modelagem com marcações para encaixe das peças.....	131
<b>Figura 67:</b> Peças montadas conforme indicação do encaixe.....	132
<b>Figura 68:</b> Cabedal aberto.....	133
<b>Figura 69:</b> Detalhe dos anéis por onde passa o cadarço .....	134

<b>Figura 70:</b> Detalhe do ponto abaixo do arco.....	135
<b>Figura 71:</b> Testando o calçado na subida em palmeiras .....	138
<b>Figura 72:</b> Pé ao lado de fôrmas .....	138
<b>Figura 73:</b> Calçado verde floral .....	139
<b>Figura 74:</b> Detalhe do salto acima do solado .....	140
<b>Figura 75:</b> Detalhe de peça de ajuste no calcanhar .....	141
<b>Figura 76:</b> Detalhe de furo na biqueira .....	141
<b>Figura 77:</b> Sapatas Vermelhas .....	142
<b>Figura 78:</b> Moldes da sapata vermelha .....	143
<b>Figura 79:</b> Bota de chuva .....	144
<b>Figura 80:</b> Detalhes da colagem do cabedal e inserção do fecho lateral .	145
<b>Figura 81:</b> Diferentes ângulos do modelo de sandália.....	146
<b>Figura 82:</b> Molde da botinha marrom .....	147
<b>Figura 83:</b> Visão lateral com destaque para o elástico sobre o pé .....	148
<b>Figura 84:</b> Visão superior, frontal e do calcanhar da bota marrom .....	148
<b>Figura 85:</b> Detalhe do ajuste de salto .....	149
<b>Figura 86:</b> Sapata branca .....	150
<b>Figura 87:</b> Modelagem direta sobre pé com fita crepe .....	151
<b>Figura 88:</b> Destacando o solado para retirada do molde.....	152
<b>Figura 89:</b> Visão superior da Modelagem, com encaixes das partes .....	153
<b>Figura 90:</b> Modelagem planificada .....	154
<b>Figura 91:</b> Detalhe do cabedal montado.....	155
<b>Figura 92:</b> Cabedal posicionado sobre pé e detalhe da peça do calcanhar .....	155
<b>Figura 93:</b> Visão superior da sapatilha de capoeira .....	156

<b>Figura 94:</b> Cano acoplado à sapatilha e fechado com alfinetes .....	157
<b>Figura 95:</b> Destaque para a inserção do solado sem salto.....	157
<b>Figura 96:</b> Visão frontal da bota .....	158
<b>Figura 97:</b> Visão lateral da bota.....	159
<b>Figura 98:</b> Fechamento do cano.....	159
<b>Figura 99:</b> Visão superior do calçado, já descosturando .....	160
<b>Figura 100:</b> Detalhe do desgaste do contraforte de radiografia.....	161
<b>Figura 101:</b> Molde do calçado, em que falta a peça da língua .....	162
<b>Figura 102:</b> Contorno da pisada impressa com água sobre papel .....	163
<b>Figura 103:</b> Visão lateral da peça de papelão sobre palha de bananeira	164
<b>Figura 104:</b> Visão inferior e superior da peça de papelão sobre palha de bananeira .....	164
<b>Figura 105:</b> Contorno inteiro de pétala de bananeira .....	165
<b>Figura 106:</b> Molde direto de uma das metades de uma “pétala” de umbigo de bananeira .....	166
<b>Figura 107:</b> Umbigo de Bananeira soltando “pétalas” ao chão .....	167
<b>Figura 108:</b> Montagem de pétalas de umbigo de bananeira sobre pé.....	168
<b>Figura 109:</b> Sandália de couro de tira fina.....	169
<b>Figura 110:</b> Mapa do percurso do trançado da tira no solado da sandália ...	170
<b>Figura 111:</b> Visão lateral da sandália de tira grossa.....	171
<b>Figura 112:</b> Teste de modelagem com papelão, carpete velho e material sintético .....	172
<b>Figura 113:</b> Visão inferior e superior de modelagem com papelão.....	174
<b>Figura 114:</b> Visão diagonal da modelagem com papelão.....	175
<b>Figura 115:</b> Visão do solado de látex colado sobre a peça de couro inteira	175

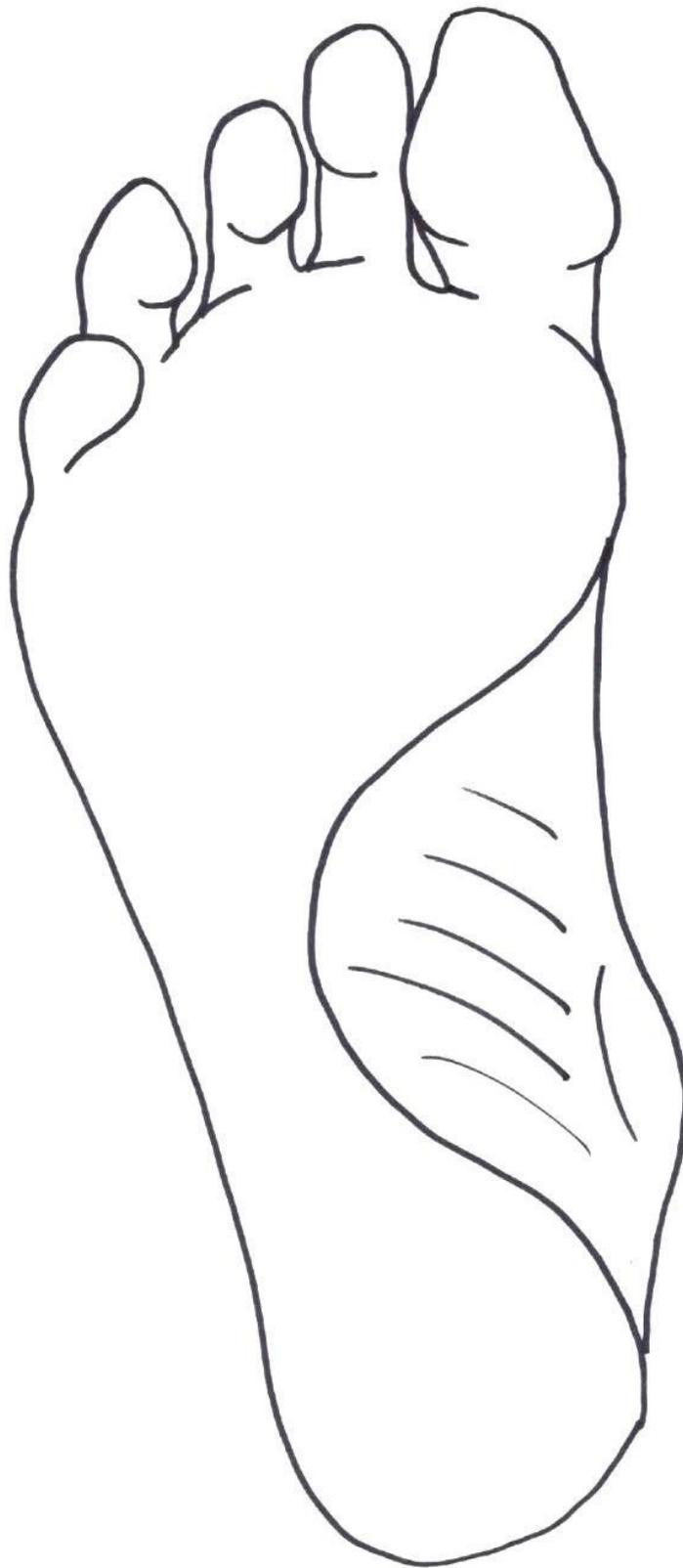
<b>Figura 116:</b> Detalhe da costura da peça de couro na lateral do calcanhar .....	176
<b>Figura 117:</b> Ângulo para ajuste da tira.....	177
<b>Figura 118:</b> Visão superior da sandália .....	178
<b>Figura 119:</b> Peças para montagem do cabedal .....	179
<b>Figura 120:</b> Peças para montagem do cabedal sobrepostas.....	180
<b>Figura 121:</b> Solado e entressola .....	180
<b>Figura 122:</b> Cabedal e entressola vistos de cima .....	181
<b>Figura 123:</b> Elevação da Biqueira.....	182
<b>Figura 124:</b> Dobra de couro para o calcanhar .....	183
<b>Figura 125:</b> Amarração de tiras de tecido ao redor dos pés .....	184
<b>Figura 126:</b> Visão lateral da primeira sapata de couro .....	185
<b>Figura 127:</b> Visão lateral da dobra da entressola no calcanhar .....	186
<b>Figura 128:</b> Visão de tiras amarradas nos pés e calçados .....	187
<b>Figura 129:</b> Visão lateral de tiras amarradas nos pés e calçados.....	188
<b>Figura 130:</b> Palmilhas de bucha vegetal .....	188
<b>Figura 131:</b> Pés sobre casca de coco.....	189
<b>Figura 132:</b> Ajuste com bisturi na correia do chinelo .....	190
<b>Figura 133:</b> Pés calçando o chinelo de couro.....	191
<b>Figura 134:</b> Marcas da pisada sobre chinelo de couro.....	192
<b>Figura 135:</b> Trecho da performance <i>Olhar</i> .....	193
<b>Figura 136:</b> Outro trecho da performance <i>Olhar</i> .....	196
<b>Figura 137:</b> Cópia de contorno de pé .....	197
<b>Figura 138:</b> Registros dos contornos de pés .....	202
<b>Figura 139:</b> Registros da performance <i>Gravação de Raízes</i> .....	206

<b>Figura 140:</b> Registros sobrepostos da performance <i>Gravação de Raízes</i> ..	208
<b>Figura 141:</b> Calçando as sandálias de ferro .....	209
<b>Figura 142:</b> Observação de transparência .....	211
<b>Figura 143:</b> Pisando sobre o solado do calçado .....	212
<b>Figura 144:</b> Instalação <i>Gravação de Raízes</i> , em Ouro Preto, 2018.....	213
<b>Figura 145:</b> Detalhe da capa do <i>Traçado PrÉliminar de uma Estética da Base</i> .....	215
<b>Figura 146:</b> Detalhe da instalação <i>Gravação de Raízes</i> , em Ouro Preto, 2018 .....	216
<b>Figura 147:</b> Contemplação da impressão da pisada sobre os chinelos .....	217
<b>Figura 148:</b> Incisão com bisturi sobre sapato .....	219
<b>Figura 149:</b> Registro da ação <i>Pé Comum</i> , 2020 .....	220
<b>Figura 150:</b> Modelo de sapatilha de dança.....	221
<b>Figura 151:</b> Molde da sapatilha de dança.....	222
<b>Figura 152:</b> Molde da sapatilha de dança do cartaz .....	223
<b>Figura 153:</b> Fôrma 37 sobre contorno de pé .....	228
<b>Figura 154:</b> Acréscimos na fôrma 37 .....	229
<b>Figura 155:</b> Adaptação de fôrma número 31 para pé número 36 .....	230
<b>Figura 156:</b> <i>Plantando Água</i> em processo (1) .....	236
<b>Figura 157:</b> <i>Plantando Água</i> em processo (2) .....	237
<b>Figura 158:</b> <i>Plantando Água</i> em processo (3) .....	238
<b>Figura 159:</b> <i>Plantando Água</i> em processo (4) .....	239
<b>Figura 160:</b> <i>Plantando Água</i> em expansão .....	240

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>21</b>
Pés, um verbete.....	29
Visão Anatômica Adotada.....	34
Anatomias Humanas .....	38
Anatomia Própria .....	48
Anatomia dos Calçados.....	51
O Processo de Modelagem .....	58
Afinação do Corpo.....	61
De sapatos a sapatas .....	70
Considerações sobre as histórias dos calçados e dos descalços ....	75
<b>2 A BELEZA DOS OSSOS.....</b>	<b>88</b>
Aterramento .....	93
<b>3 A DANÇA DA ARTE, DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA.....</b>	<b>103</b>
<b>4 SAPATARIA: TRAJETÓRIA DE UMA PRÁTICA EMPÍRICA.....</b>	<b>118</b>
Sapata de pano .....	119
Sapatas híbridas .....	122
Sapatas de lona verde .....	129
O encontro com as fôrmas e outras técnicas de sapataria .....	137
Sapata verde floral: a cola além do solado .....	139
Sapata vermelha.....	142
Bota de chuva .....	144
Sandália de dança .....	146
Botinha marrom .....	147
Sapata branca.....	150
Sapatilha de capoeira .....	151
Sapatilha de capoeira com cano alto .....	157
Sapata sintética marrom .....	160

Sandália de couro de tira fina.....	163
Sandália de couro de tira grossa.....	171
Primeira sapata de couro .....	180
Chinelos de Couro e Fibras Vegetais.....	189
<b>5 PERFORMANCES .....</b>	<b>194</b>
Olhar .....	194
O Princípio Encantado .....	199
Gravação de Raízes .....	202
A Árvore Genealógica .....	218
Pé Comum .....	221
<b>6 A OFICINA DE SAPATOS ARTESANAIS DE 2015 .....</b>	<b>222</b>
<b>7 O ENCONTRO [IN]ESPERADO COM A PRÓPRIA FÔRMA.....</b>	<b>225</b>
<b>8 ABRINDO OS TRABALHOS .....</b>	<b>231</b>
Ensaio Fotográfico .....	252
Apêndice.....	257



**Figura 1:** Traçado do pé da autora sobre imagem escaneada.

## PRÓLOGO

Thiago Tàsè é um amigo artista que durante sua graduação em Letras na UFMG decidiu passar algum tempo descalço. No começo de sua experiência vivenciava o caminhar descalço como um estado de graça em que experienciava toda a potência do corpo como uma ferramenta auto-suficiente em prover seu deslocamento.

Com o passar do tempo sua atitude colocou-lhe diante de tensões decorrentes do choque com as normas sociais. Os olhares de estranhamento, ofertas de calçados ou mesmo sugestões para recorrer a atendimentos psicológicos denotavam falta de compreensão daquela ação que era um exercício de aprofundar a intimidade com o próprio corpo, com o espaço em seu entorno, com o silêncio, com o que se passa dentro de si, e, sobretudo, com sua ancestralidade. Além de estar descalço, passou a levar consigo um tecido branco de crochê que costumava estender sobre o chão para sentar-se, dispensando as cadeiras. Em vez de teorizar sobre sua prática, naquele momento inicial, apenas entregou-se a ela e às experiências vividas no corpo.

A lembrança dos ancestrais escravizados que eram privados dos calçados fazia-se viva em seu corpo. À medida em que caminhava, em que seus pés se rachavam, sentia-se voltando à casa, em uma espécie de regressão aos terreiros e outros espaços. A liberdade de expressar-se e caminhar livremente conduziu-lhe a uma integração de diversos processos interiores e a um lugar diferente de onde ele partiu, não no que se refere ao seu entorno, mas à vastidão dos espaços internos que foram revolvidos. O peso da marca da escravidão com o tempo acabou por esvaziar-se, fazendo-o sentir-se novamente no lugar pleno de liberdade onde era possível a escolha pelo cuidado consigo mesmo e com seu corpo, que sentia-se vulnerável em relação aos objetos dispersos pelo chão e especialmente ao calor do asfalto.

## O Tempero da Arte no Feitio da Vida: Movimentos de uma Sapataria Artesanal sob Medida

### 1 INTRODUÇÃO

*“Ninguém pode dizer a verdade nem pretender dizer a verdade.  
Porém, ao mesmo tempo, o essencial é não mentir.  
E sobretudo não mentir para si mesmo. [...] É verdadeiro o que não mente,  
o que está presente no que diz,  
o que sustenta o que diz com sua voz,  
com seu corpo, com essa particular aventura intelectual  
que o levou a ler o que lê, a escrever o que escreve,  
a dizer o que diz, a pensar o que pensa.”*

*Jorge Larossa. Tremores: escritos sobre experiência.*

Esta pesquisa investiga os desdobramentos da relação entre os pés e os calçados – o calçar-se – ao mesmo tempo em que faz elogio do estar descalço. Calçar-se é uma arte que trata da construção do corpo ao longo de seu movimento no tempo e no espaço e da potencialização da expressão poética deste corpo.

Calçar exclusivamente calçados sob medida produzidos por mim é um compromisso assumido há anos e sustentado ao longo de todo o mestrado, sendo seu tema de pesquisa. A ação se iniciou num contexto de insatisfação com os produtos oriundos da indústria calçadista, culminando na renúncia a seu uso (com exceção das sandálias havaianas). Entretanto, como itens de necessidade básica na vida moderna, os calçados seguem necessários e exigindo serem produzidos.

Assumir e conquistar a autonomia de provê-los foi central no desenvolvimento da pesquisa empírica que começou em maio de 2012, com a criação de meu primeiro par de sapatos. A relação com estes artefatos de uso cotidiano e os desdobramentos poéticos das performances, abriram espaço para reflexões em torno da problemática da fronteira entre a arte e o artesanato, dos

processos de cuidado e construção do corpo, da relação com o território e com a cultura.

Para além destas reflexões, tenho a esperança de que, trazer esta pesquisa à universidade e compartilhar os resultados alcançados com outras pessoas, possa trazer benefícios diretos a todos, mas sobretudo, aos que tem os pés largos como os meus. Desejo que os leitores se sintam amparados pelos princípios do calçamento, alcancem autonomia e discernimento diante dos calçados industriais e reconheçam muitos dos benefícios que esse conhecimento e consciência podem trazer à sua saúde e ao prazer em seu movimento.

Maria Angélica Melendi, teórica e professora da Escola de Belas Artes da UFMG, ao escrever um dos capítulos do livro *Arte Contemporânea S/A* sobre o trabalho do artista Paulo Nazareth<sup>1</sup>, ressalta as “ações fortes e silenciosas” do artista que “trabalha caladamente”: desde as fronteiras, “alinhava os lugares do estranhamento e da exclusão: os lugares dos pés descalços, das ruas empoeiradas, do comércio informal...” (MELENDI, 2019).

Identifico-me com essa característica apontada por Melendi sobre certas ações de Nazareth, pois acredito que meus pés, da mesma forma, trabalharam caladamente durante anos e firmaram sua resistência aos calçados restritivos, criando calos. Nesta pesquisa o uso das habilidades manuais se alia ao trabalho de arte conceitual em torno dos calçados: não se trata apenas de refletir sobre a condição dos calçados, mas de uma imersão em seu processo de criação e na relação com os pés e o ambiente ao meu redor. Melendi trás a ideia de “literatura menor”, que me fez imediatamente lembrar das “artes menores” em oposição às Belas Artes, questão que será tratada mais adiante, pensando em um paralelo da sapataria industrial em relação à artesanal:

---

<sup>1</sup> Paulo Nazareth (1977) é artista contemporâneo mineiro, de ascendência negra, europeia e Krenak, nascido em Governador Valadares, residindo em Belo Horizonte e tendo um extenso currículo de exposições nacionais e internacionais.

Gilles Deleuze e Felix Guatari, nesse sentido, se referem a uma 'literatura menor', uma literatura na qual tudo é político e tudo é coletivo: 'escrever como um cão que faz seu buraco, como um rato que faz sua toca'. Uma escrita, uma arte, que através de sua própria situação periférica, 'de seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto', reterritorializa escrituras e imagens e lhes restaura as legibilidades e as visualidades extraviadas. (MELENDI, 2012).

Ao referir-se a essa condição periférica, Melendi nos convida a um resgate e à importância de dar visibilidade a certas práticas que trazem riquezas culturais e sensíveis extraordinárias (onde o extraordinário é o ordinário elevado à sua realidade de potência ética, estética e de provocação política).

Escolho apresentar imagens sem cores, ou melhor dizendo, com traços pretos sobre fundo branco, sendo mais facilmente reproduzidas que as fotografias, favorecendo assim, o acesso ao trabalho. São, portanto, desenhos produzidos da seguinte maneira: em uma sala escura<sup>2</sup> coloco uma folha branca sobre a tela do computador, onde há uma imagem ampliada das fotografias. Posso ver a fotografia translúcida através do papel e contornar as formas, destacando-as dos outros elementos que compõe a imagem, criando assim uma imagem mais sintética e expressiva do que desejo enfatizar. As formas são um elemento central no trabalho e a escolha pelo traço preto sobre papel branco permite criar uma narrativa visual do processo criativo que confere unidade gráfica ao trabalho, razão pela qual também decidi suprimir a cor.

---

<sup>22</sup> A escuridão do cômodo, necessária para "ativar" a transparência da folha de papel me faz recordar minhas experiências de revelação de filmes fotográficos e impressão de imagens no laboratório de fotografia analógica. Estive envolvida neste tipo de prática nos anos de 2005 e 2008. Em 2020 pude desenvolver em conjunto com Francilins, fotógrafo que é uma referência importante em minha monografia e que me iniciou no mundo da fotografia, um ensaio fotográfico denominado *Pieds nus* (Pés nus), anexo à dissertação. As imagens deste ensaio foram produzidas com os pés diretamente sobre o papel fotográfico, sem filme, e foram reveladas por Francilins.

Estão presentes descrições que, se analisadas segundo a proposta de ênfase nas formas, não seriam as mais coerentes, como “sapata verde floral”. Trata-se apenas de manter as referências que as acompanham em minha memória de produção e de sua identificação. Ainda que o título evoque elementos não transcritos na imagem, este conduz às dimensões específicas da experiência estética com os calçados apresentados.

Há algumas ilustrações, retiradas da obra *Primitive Shoes*, de Margrethe Hald (1972), que são exceções e foram reproduzidas diretamente da obra: tratam-se de desenhos complexos e, coincidentemente, preparados em estilo próximo ao que propus aqui.

Outro aspecto da experiência de Paulo Nazareth que interessa mencionar aqui pelo aspecto que ressoa em meu trabalho, são suas viagens e caminhadas, como a empreendida desde Belo Horizonte até chegar ao rio Hudson, em Nova Iorque, calçando apenas sandálias havaianas e levando nos pés a poeira acumulada em seu trajeto pela América Latina, se abstendo voluntariamente de lava-los no caminho.

Melendi (2012) lembra também, em sua análise sobre essa ação do deslocamento nas práticas de Nazareth, que as primeiras narrativas como Gilgamesh, Ilíada, Odisséia e Beowulf “foram relatos de viagem”. Esse tema da viagem foi central em minha monografia também, reconhecendo-o lá como uma forma de construção de conhecimento (Martins (2011)). Concebi esse texto da monografia de graduação em Ciências Sociais, como uma instalação composta de narrativas, desenhos e fotografias autorais que conduziriam o leitor a uma breve experiência do exercício do olhar etnográfico, oferecendo à sua contemplação os fatos de minha própria vida, em vez de tratar de distintos grupos sociais, como nas etnografias clássicas.

Apresentando as viagens como um método de conhecimento, como disse a pouco, descrevo passagens por distintos lugares. As palavras do título, *rAstros: um fluxo antropométrico viscosideral ilustrado*, são dispostas na página de forma a evocar a pegada deixada por uma botina, calçado de uso tradicional na região de onde vim, que evoca minhas origens. Diante do que por fim se configurou meu tema de mestrado, percebi que acabei criando um oráculo, uma vez que o tema dos calçados, até então não produzidos, já aparecia de forma latente.

Nesta pesquisa trago os calçados como acessórios nas caminhadas<sup>33</sup>, no sentido de configurá-los como uma espécie de meio de transporte. Essa perspectiva difere da adotada por Rebecca Solnit (2001), ativista norte americana que escreveu o livro *A História do Caminhar*, no qual aponta o hábito da caminhada entre filósofos e intelectuais diversos, e a relação íntima que se delineia com a paisagem, chegando a povoá-la e permeá-la de histórias. A autora refere-se inclusive ao seu passado como ativista política, em que o caminhar teve um papel central nas manifestações não violentas realizadas por ela e outros ativistas contra os experimentos nucleares.

Diante de todo o simbolismo que cerca o uso dos calçados, retornar à sua função básica de prover maior conforto no deslocamento, conduz à maior qualificação na intimidade com o corpo, especialmente quando se prolonga no tempo a relação com eles. É com o tempo de uso dos calçados que se faz sentir a atuação destes artefatos cotidianos, que podem tanto aumentar como restringir a potência dos pés:

---

<sup>33</sup> Rebecca Solnit, é uma autora que se dedicou a escrever “A História do caminhar”, apontando a adoção deste hábito entre filósofos e intelectuais diversos, assim como a relação íntima que se delineia em relação à paisagem. O caminhar chega mesmo a povoar a paisagem, permeando-as de histórias. A autora narra seu passado como ativista política, em que o caminhar teve um papel central nas manifestações não violentas realizadas por ela e outros ativistas contra os experimentos nucleares.

rAstros:  
um flUxo  
antropoM@gico  
visc[si]deral  
i-  
lustrado  
\\_ \\_ /

**Figura 2:** Disposição das palavras em forma de pegada no título da monografia apresentada no curso de Ciências Sociais. Fonte: Martins, 2011.

A escolha de Paulo Nazareth pelas sandálias havaianas problematiza o estigma do uso dos calçados: as sandálias seriam um meio termo entre o descalço e o calçado. Protegem a sola dos pés, mas seu uso não traz a mesma “respeitabilidade” dentro de um contexto sociocultural tradicional, da mesma forma que um calçado pode conferir. O diálogo com a polícia de imigração em Honduras, transcrito em seu livro *Arte Contemporânea/LTDA* e trazido abaixo, expressa de forma emblemática a força social dos calçados, mas também o apagamento da memória dos indígenas descalços, como veremos em seguida à citação:

*Polícia de imigração em Honduras:*

- *Você é do Brasil?*

*Paulo Nazareth Ltda:*

- *Sim?*

*Polícia de imigração em Honduras:*

- *Qual é a moeda do Brasil?*

*Paulo Nazareth Ltda:*

- *Reais.*

*Polícia de imigração em Honduras:*

- *Você não tem vergonha de andar com os pés rachados e descalços?*

*Paulo Nazareth Ltda:*

- *Eu nunca usei sapatos e também é um projeto de arte que estou fazendo pela América, ao caminhar com meus pés descalços levo neles a terra da américa.*

*Polícia de imigração em Honduras:*

- *No Brasil as pessoas usam sapatos... por que você não calça sapatos? Você não é do Brasil? Não trás sapatos... Levem-no para lá... (NAZARETH, 2012)<sup>4</sup>*

---

<sup>4</sup> *Polícia de imigración en honduras:*

- *Usted es de Brasil?*

*Paulo Nazareth Ltda:*

- *Si?*

*Polícia de imigración en honduras:*

- *Cual es la moneda de Brasil?*

*Paulo Nazareth Ltda:*

- *Riais*

*Polícia de imigración en honduras:*

- *Usted no le da verguenza andar con los pies rajados Y descalzos?*

*Paulo Nazareth Ltda:*

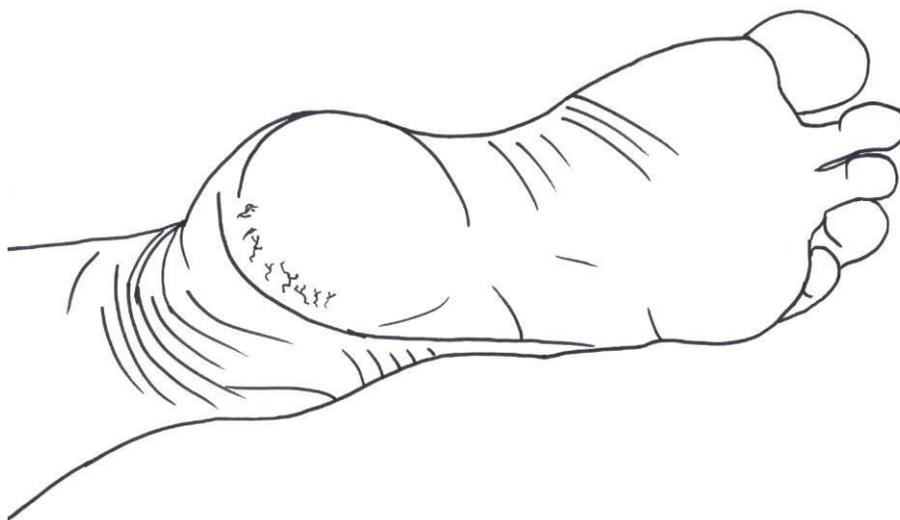
- *Yo nunca he usado zapatos y tambien es un proyecto de arte que estoy haciendo por América al caminar con mis pies descalzos me llevo en ellos la tierra de america...*

*Polícia de imigración en honduras:*

- *En Brasil la gente usa zapatos... usted porque no trae puesto zapatos? Usted no es de Brasil? No trae zapatos... Llévenlo para allá... (NAZARETH, 2012)*

Quem não usa sapatos, em geral, traz rachaduras nos pés. No mesmo livro, Nazareth (2012) faz um relato expressivo sobre o estigma identitário dos pés rachados, indicando uma posição social inferior, como no caso da expressão *pé rapado*, que trata do desgaste da sola dos pés daqueles que andam descalços. Este estigma é abordado também por Rodrigues (1997), que, em suas pesquisas de campo, teve contato com mulheres de cidades periféricas de Brasília, que vivem a maior parte do tempo de pés descalços e com rachaduras procurando, sem sucesso, esconder, por terem medo do julgamento de potenciais patrões em relação à sua aparência. Sobre o preconceito naturalizado relativo ao costume indígena de caminhar descalço, Nazareth comenta:

Conheci uma mulher chamada Maria, ela trabalhava no México DF, tem origem indígena, seus pais são de CHIAPAS, no sul do México, fronteira com a Guatemala... PATAS RACHADAS assim eram chamados seus pais... e todos os seus ancestrais... pelas pessoas da cidade. Rachadas pela poeira, por não usarem sapatos... (NAZARETH, 2012)



**Figura 3:** Representação de pequenas rachaduras no calcanhar.

---

## **Pés, um verbete**

Na obra *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*, há um verbete que menciona a vida presente nos movimentos incessantes dos pés dos recém-nascidos, “quando seus pés não tinham sido aculturados por uma certa forma de caminhar e pelo uso dos sapatos” (BARBA & SAVARESE, (2012, p.216). Reformulações dos modos de ser e estar no mundo legitimados pela cultura, entretanto são possíveis, e no que se refere ao hábito de calçar-se, são desejáveis, já que os pés “definem a tonicidade do corpo e seus deslocamentos no espaço” (BARBA & SAVARESE, 2012, p.216).

Segundo os autores, a revolução da dança moderna é decorrente do abandono das sapatilhas rígidas, e do retorno à liberdade dos pés descalços. A adoção de sapatilhas rígidas, um verdadeiro ícone na dança clássica, é posterior a 1880:

Antes de 1880, os calçados usados na dança clássica eram simples sapatilhas que não tinham nenhum reforço de metal. O pé não sofria nenhuma constrição, e a planta do pé ficava completamente apoiada no chão. (BARBA & SAVARESE, 2012, p.219).

A sapataria se mostra fundamental para essa arte, seja na confecção de sapatilhas de dança, cuja qualidade influencia diretamente a performance do bailarino, seja pela proteção oferecida por outros calçados que os artistas utilizam em sua vida cotidiana e que podem influenciar indiretamente suas performances, pois deles depende também a saúde dos pés, importante inclusive para que a experiência de estar descalço seja positiva.

Certa vez indaguei a uma sapateira profissional sobre a natureza da modelagem da sapatilha, já que em minhas tentativas de produção deste tipo de calçado (não de balé, mas de passeio, porém com um solado mais resistente), não obtive sucesso: elas sempre saíam do pé ao caminhar. Ela me confirmou que, de fato, a sapatilha precisa pressionar os dedos, unindo o dedão em direção aos outros, para que se mantenha presa nos pés. Então compreendi que, se desejava seguir com a produção de fôrma mais larga na biqueira, talvez devesse abandonar de vez o propósito de criar uma sapatilha e contentar-me com o

modelo “boneca”, que se mantém preso ao peito do pé através de uma fitinha elástica, ajustável usando botões ou fivelas, firmando o sapato aos pés e deixando, ao mesmo tempo, os dedos livres de forma a ampliar as possibilidades de mobilidade dos pés.

A pretensa liberdade dos pés descalços, segundo Barba e Savarese (2012), deve ser compreendida de acordo com as especificidades do contexto cultural em que se insere o indivíduo

Mas se à primeira vista o pé descalço pode parecer livre, não podemos nos deixar enganar: em todos os tipos de teatro codificado, o pé é obrigado a se deformar ou se submeter a posições que o deformam, como se usasse sapatos especiais. (BARBA & SAVARESE, 2012, p.216)

Aqui creio que é preciso cuidado com a palavra “deformação”. Parece-me mais adequada a palavra “conformação”, já que se trata de adaptar o pé a formas de movimento codificadas, mantendo-o apto a retornar à sua posição natural após o espetáculo ou performance. Já uma deformação tem um caráter ósseo cuja reversibilidade é mais difícil, como no caso dos joanetes e desvios de postura decorrentes deles. Nesse ponto, é importante notar que os pés ocidentais se submetem a torturas mais “suaves”, mesmo sendo igualmente ruins, em relação às impostas aos pés das mulheres chinesas, amarrados desde a infância a fim de deformar os ossos e fazê-los caber nos pequenos sapatos de lótus<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Os sapatos de lótus são uma antiga tradição chinesa que perdurou ao longo de muitos séculos e teve fim por volta dos anos 1950 com o estabelecimento do regime de Mao. Símbolo de um ideal de beleza feminina, a prática demanda o enfaixamento dos pés desde muito cedo, para que se dobrem e possam caber nos pequenos calçados. Embora o começo do processo de adaptação seja muito doloroso, quando mais velhas as mulheres já não sentem dores. O fato de suportarem este sofrimento seria uma garantia de que poderiam ser melhores esposas. Apesar da proibição desta prática nos anos 1950, com a ascensão do regime de Mao, ainda podem ser encontradas algumas senhoras de idade que usavam estes sapatos, como mostra o trabalho da fotógrafa e antropóloga inglesa Jo Farrel (2021), que viveu por 12 anos em Hong Kong. O trabalho se intitula *História viva: mulheres chinesas de pés atados*, e nele vemos que a autora percorreu vilas rurais da China entrevistando e fotografando várias mulheres idosas que, quando jovens, foram submetidas ao uso destes calçados.

Ainda que o balé clássico seja famoso pelo uso das sapatilhas de ponta, o autor enfatiza a impossibilidade de considerar o movimento dos pés separado do resto do corpo:

A anatomia do nosso corpo é estruturada de tal forma que mesmo um único movimento de uma única parte do corpo provoca uma espécie de eco muscular em todas as outras partes. Consequentemente, as regras que governam os pés, tanto na dança clássica como em outras formas de teatro codificado, só podem ser consideradas em relação ao resto do corpo. (BARBA & SAVARESE, 2012, p.217)

Após a abordagem da dança balinesa e do balé clássico, os autores finalizam o verbete falando sobre o teatro Nô japonês e sobre o uso dos pés. Nessa dança o performer se apropria da “arte de caminhar” deslizando sobre a superfície de madeira polida e calçando uma meia chamada *tabi*, a qual mantém o dedão separado dos outros dedos, como fazemos ao calçar havaianas<sup>6</sup> de meia:

Muitas vezes o teatro Nô foi definido como “a arte de caminhar”, um mundo artístico criado pelos movimentos dos pés dos atores. A técnica fundamental de caminhar, no teatro Nô, chama-se *rakobi* e consiste em deslizar os pés. O ator caminha, vira, bate os pés, sem nunca parar de deslizar, enquanto a parte superior do seu corpo permanece praticamente imóvel, seus braços se movem muito pouco. O ator pode caminhar ou ficar imóvel, mas o centro das atenções está sempre em seus pés. Esses pés são os responsáveis por um dos maiores prazeres que o Nô causa nos espectadores ao observá-los: vestidos com aquelas meias brancas que têm o polegar separado, mais conhecidas como *tabi*, eles se movimentam para frente, para trás, para a direita, para a esquerda, para cima e para baixo com um ritmo próprio e independente. O Nô criou um estilo de caminhada que está intimamente ligado àquela forma particular e àquela superfície lúcida do palco para tornar o movimento cada vez mais expressivo e refinado. (BARBA & SAVARESE, 2012, p. 222)

---

<sup>6</sup> Segundo informação do site da marca Havaianas, (<https://www.havaianas.com.br/a-historia>) é exatamente uma sandália de palha japonesa de dedos (zori), a inspiração para os modelos de borracha tão difundidos no Brasil.

Essa separação do dedão que existe nas meias *tabi* mereceria uma pesquisa mais aprofundada. O projeto de mestrado que deu origem a esta dissertação tinha como título: *Sem dedão não há solução: as sapatas e as potências da tradição e da invenção*, evidenciando, desde o início, a importância da liberdade desse dedo específico na movimentação dos pés.

Se por um lado a tradição calçadista europeia nos provê métodos importantes de medição e confecção que favorecem a produção dos calçados, por outro lado poderia ser repensada no que toca ao processo de produção de corpos e às conotações sutis e sensíveis que isso traz ao ser como um todo. Além disso, há o fato de que este dedo “suporta cerca de sessenta a oitenta por cento da pressão sobre a área dos dedos durante o caminhar, indicando que os outros dedos têm um papel secundário” (XIONG et al, 2013, p.50). É justamente a pressão indesejada exercida sobre este dedo, um dos fatores de formação da enfermidade *halux valgus*, popularmente conhecida como joanete, em que a articulação metatarsofalangeana acaba por inflamar-se e aumentar de tamanho.

Apesar da importância do dedão (hálux), ao longo da pesquisa tornou-se evidente que nem sempre era ele o maior problema das pessoas com os calçados: alguns se incomodavam mais com o dedinho, ou mesmo com outras regiões do pé como o calcanhar. Assim, a ênfase no trabalho sob medida, que pode abarcar toda a variedade de características dos pés, mostrou-se mais adequada para nomear o trabalho que me proponho a fazer: evitar calçados que promovam a diferença de ângulos do dedão, observada na figura a seguir, em relação aos corredores descalços.



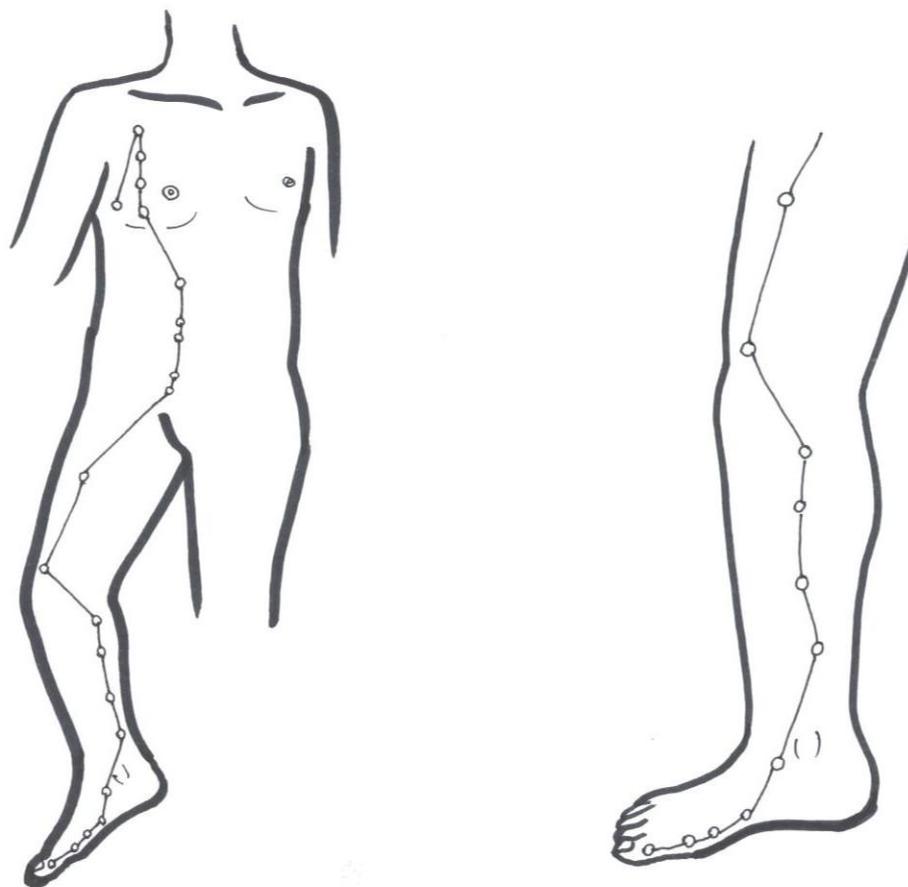
**Figura 4** Diferença de ângulos entre o primeiro e o segundo dedo. Fonte: Mei, 2015.

### Visão Anatômica Adotada

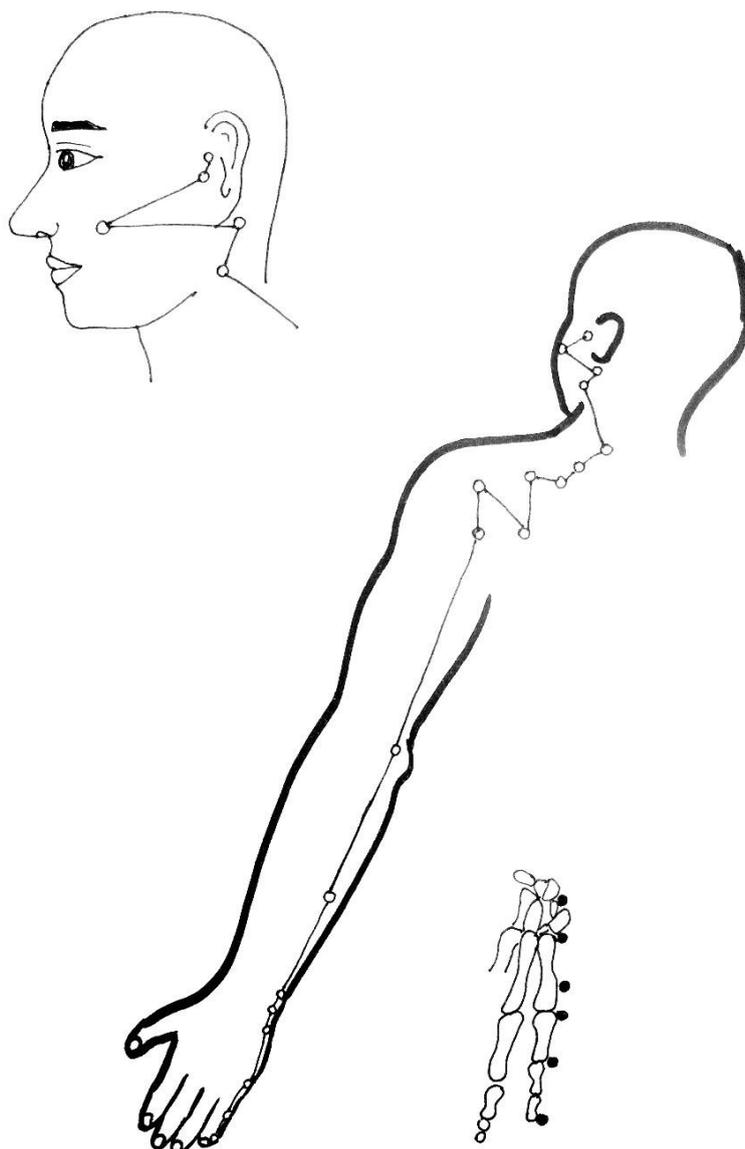
A visão anatômica considerada no trabalho de confecção dos calçados e na investigação poética, vai além da dimensão puramente física envolvendo aspectos sutis, em geral não considerados nas práticas da medicina ocidental, apesar de estarem ganhando cada vez mais espaço. É importante mencionar, nesse sentido, a Portaria nº 971 (BRASIL, 2006) que estabelece a Política Nacional de Práticas Integrativas e Complementares (PNPIC) no âmbito do Sistema Único de Saúde, além de outras iniciativas de cuidado com a saúde, apontando alguns serviços. Passa-se, por exemplo, a estimular, especialmente no nível de atenção básica à saúde, a inserção, dentre outras práticas, da Medicina Tradicional Chinesa (MTC) que engloba, além da Acupuntura, práticas corporais, práticas mentais, orientação alimentar e uso de plantas medicinais.

A Medicina Tradicional Chinesa nomeia *Qi* à energia vital, cujo fluxo livre e harmonioso sustenta a saúde do corpo. O *Qi* se move através de canais de energia, ou meridianos, compostos de pontos energéticos, também chamados ressonadores (CORRAL, 2005, p.27), que estão distribuídos ao longo do corpo. O estímulo destes pontos pode atuar na regulação do funcionamento dos órgãos internos que, por sua vez, afeta o estado mental do indivíduo. O canal do Baço Pâncreas (BP), por exemplo, é composto de 21 pontos distribuídos desde a parte interna do pé direito, passando pela parte interna da coxa, pelo meio do abdome, chegando ao alto das costelas e, de lá, descendo até um ponto mais próximo à axila direita. Cada ponto tem sua nomenclatura, mas são comumente referidos de acordo com uma ordem numérica, como BP1 (primeiro ponto do meridiano Baço Pâncreas), BP2 (segundo) ponto do meridiano Baço Pâncreas), etc. Para localizá-los ao longo do corpo do paciente, usa-se como referência a medida *cun*, que é a distância do meio ao topo do polegar do paciente. O ponto BP1 dista de BP2 dois *cun*, enquanto BP2 dista de BP3 apenas um *cun*.

Existem outros sistemas medicinais que trabalham com uma visão energética do corpo, como o *Ayurveda* que, da mesma forma que o *Yoga*, origina-se na Índia. No caso do *Ayurveda* e do *Yoga*, a palavra usada para designar a energia vital é o *prana*. Já os canais energéticos, que ali recebem outra configuração formal, são denominados *nadis*.



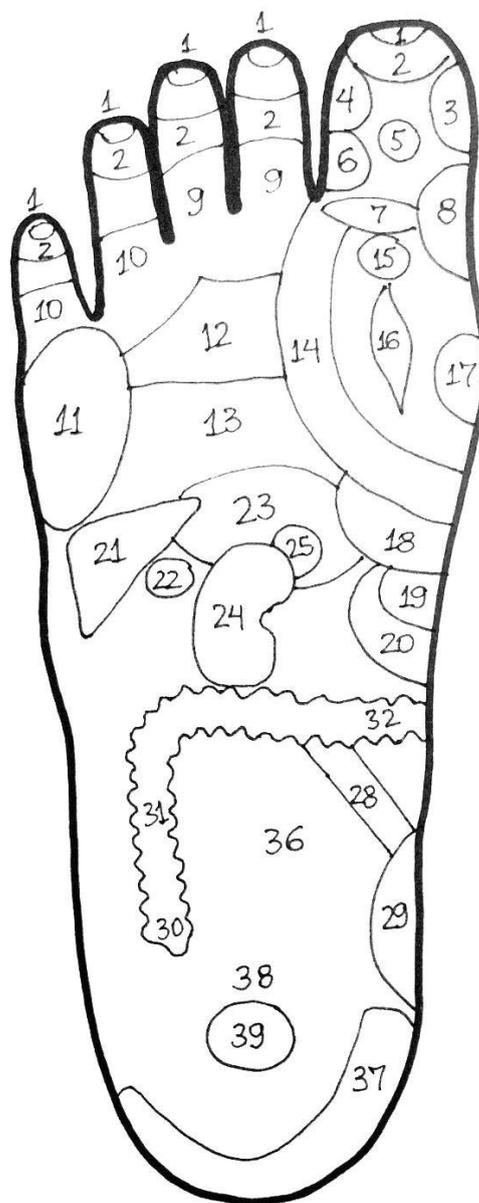
**Figura 5:** Canal Energético Baço-Pâncreas. Na lateral do hálux está localizado o primeiro ponto do meridiano (BP1) e, seguindo o caminho traçado pelos pontos de BP2 a BP21, este último assinalado entre o mamilo e a axila. O segundo esquema mostra os mesmos pontos, porém do BP1 ao BP11, localizado no alto da parte interna da coxa. Fonte: Bastos, 2000, p.124.



**Figura 6:** Canal energético do Intestino Delgado. Os pontos deste canal concentram-se no membro superior. Iniciam-se na ponta do dedo mindinho da mão esquerda, fazem um breve zigue-zague pela omoplata e alcançam o pescoço, chegando à lateral do rosto, em frente à orelha esquerda. Fonte: Bastos, 2000, p.128.

A Reflexologia ou Reflexoterapia (BRASIL, 2017) é uma prática terapêutica que se fundamenta no acesso às terminações dos canais de energia localizadas na planta dos pés, como concebido pela MTC. O estímulo destes

ressonadores afetaria de forma benéfica as áreas reflexas correspondentes a diferentes órgãos internos.

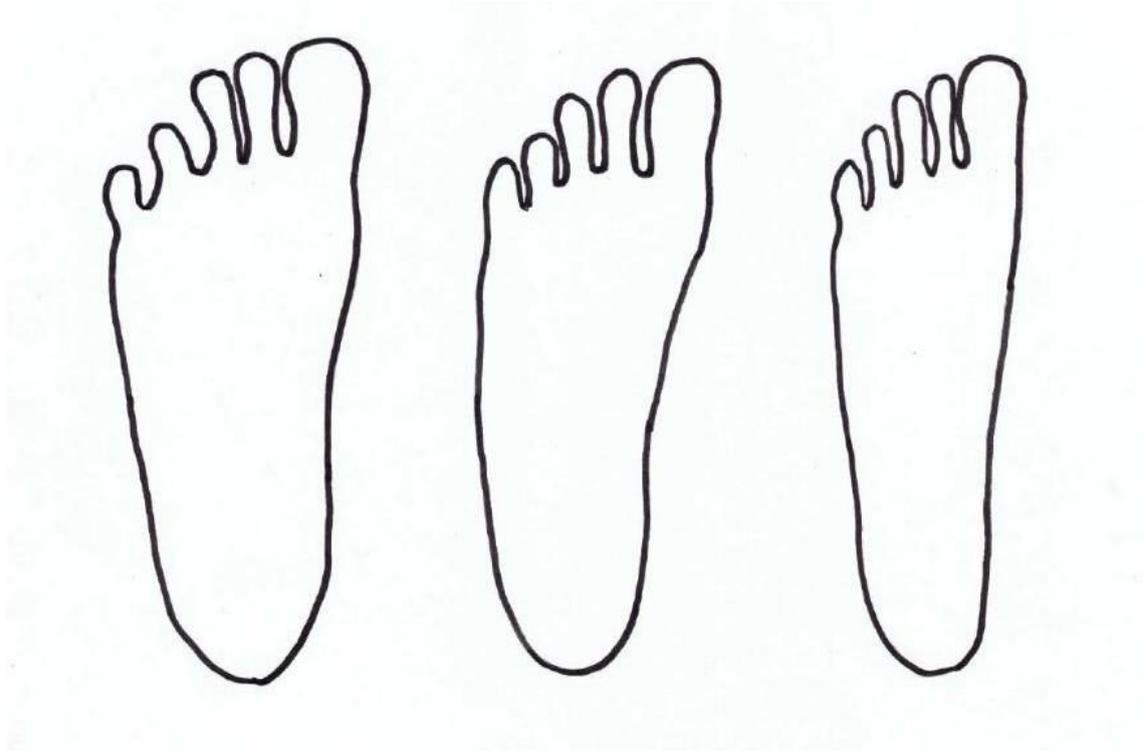


**Figura 7:** Mapa de terminações nervosas estimuladas na Reflexologia Podal. Os números assinalados em cada região correspondem às seguintes áreas: 1-cérebro; 2-seios nasais; 3-nariz; 4-têmpora; 5-glândula pituitária; 6-tronco cerebral; 7-garganta/pescoço; 8-coluna cervical; 9-olhos; 10-orelhas; 11-ombros; 12-trapézio; 13-pulmão; 14-glândula tireoide; 15-circulação; 16-esôfago; 17-glândula paratireoide; 18-estômago; 19-pâncreas; 20-duodeno; 21-fígado; 22-visícula biliar; 23-plexo solar; 24-rim; 25-glândula suprarrenal; 28-uretra; 29-Baço; 30-apêndice; 31-colo ascendente; 32-colo transversa; 36-intestino delgado; 37-nervo ciático; 38-ponto para insônia; 39-órgãos genitais. Fonte: Ingham, 1981, p.86.

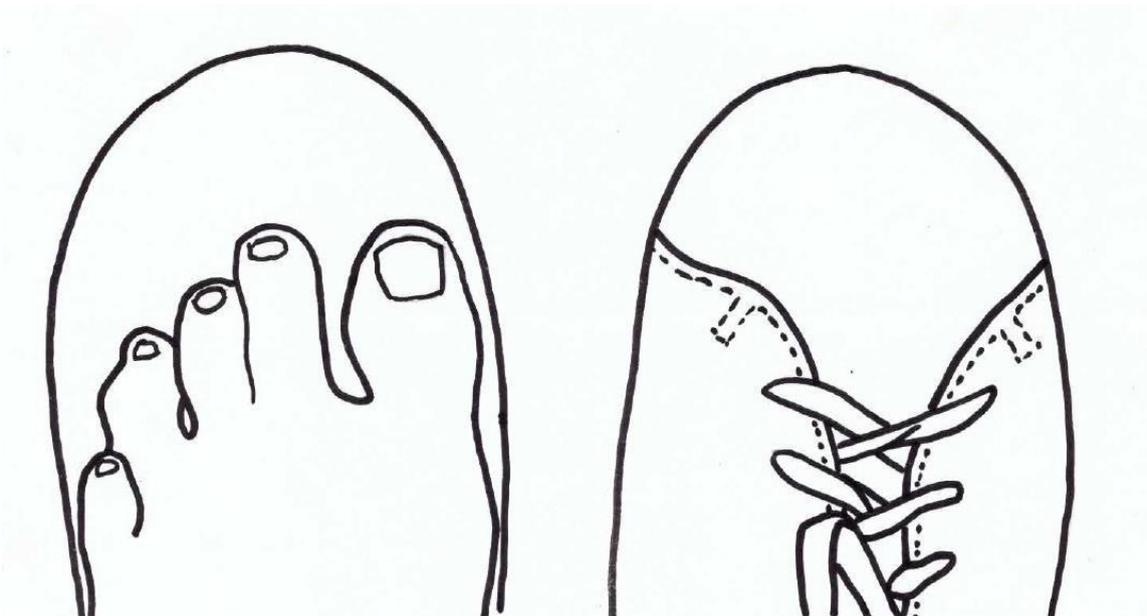
Por outro lado, se estes pontos forem inadequadamente pressionados, podem desequilibrar a energia vital: “uma grande maioria de nossas doenças pode ser rastreada a algum nervo mal colocado ou comprimido que contrai os músculos de alguma parte, mantendo-se sob essa tensão anormal” (INGHAM, 1981, p.61). Se isto perdura no tempo, por exemplo com o uso prolongado de calçados como interessa tratar neste estudo, os desequilíbrios podem se tornar crônicos. Aqui encontra-se uma propriedade importante dos calçados produzidos na pesquisa, com relação à atuação pela não-ação: eles não pressionam os pés em lugar nenhum, apenas adaptam-se à sua forma, deixando que estejam o mais livres possível. Pensar em maneiras de calçar mais alinhadas com as anatomias humanas é uma questão não apenas “lógica”, mas “reflexológica”.

### **Anatomias Humanas**

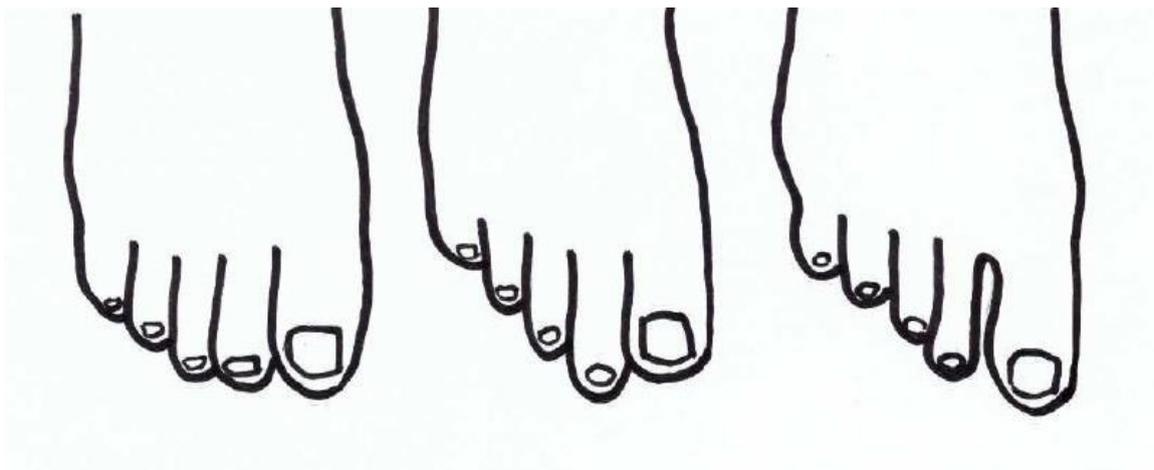
É importante ressaltar o plural: anatomias humanas. Os corpos humanos são repletos de variações anatômicas, que não tem, biologicamente, nenhuma hierarquia entre si: assim como varia a cor da pele e dos olhos, variam as formas dos ossos. As variações mais importantes nesta pesquisa concernem à forma dos dedos, à largura dos pés e à altura do arco, que influenciam diretamente na modelagem dos calçados, a fim de proporcionar o espaço e apoio adequados anatomicamente.



**Figura 8:** Variações quanto à largura em pés de mesmo comprimento.



**Figura 9:** Calçando número maior para compensar a largura. O que acontece com a maior parte das pessoas que tem pés largos é comprarem números maiores que o comprimento adequado para seus pés, para compensarem o uso de fôrmas estreitas.



**Figura 10:** Variações de tipos de dedos. A relação entre o comprimento dos dedos classifica os pés em diferentes tipos. O pé à esquerda seria o “quadrado”, em que o dedão e o segundo dedo têm o mesmo comprimento. O pé ao centro, seria um pé “grego”, em que o segundo dedo é maior que o dedão. O pé à direita seria o “egípcio”, cujos dedos decrescem de tamanho do dedão ao mindinho. (Mais à frente no texto será apresentada uma pesquisa que se refere a estas conformações anatômicas).

A fisioterapeuta Nereida Fontes Vilela, criadora da *Leitura Corporal*<sup>7</sup>, que é um trabalho ancorado, dentre outras fontes, nas concepções da MTC, e “concebe as manifestações corporais como traduções do desejo e da vontade e orientadoras do como agir e atuar” (LEITURA CORPORAL, 2022). Pode-se considerar que ao calçar os pés estamos movendo muito mais que estruturas físicas, mas também nossos sonhos, percurso e nossa postura diante da vida. O centramento e equilíbrio físico repercutem no equilíbrio emocional e no estado de presença; a relação com o chão que pisamos é a relação que mantemos com o organismo inteiro da Terra. Afetando a forma de nossos corpos, podemos mudar também a forma como vivemos a vida. Vilela (2010) ressalta a configuração de semente que o pé compartilha com outras estruturas corporais:

Vamos anotar estas observações: o feto, que é nosso primeiro estágio para estabelecer a forma; a planta do pé, que define o contato com o chão; o rim, centro de distribuição da energia de essência e área de registro dos códigos genéticos, potenciais,

---

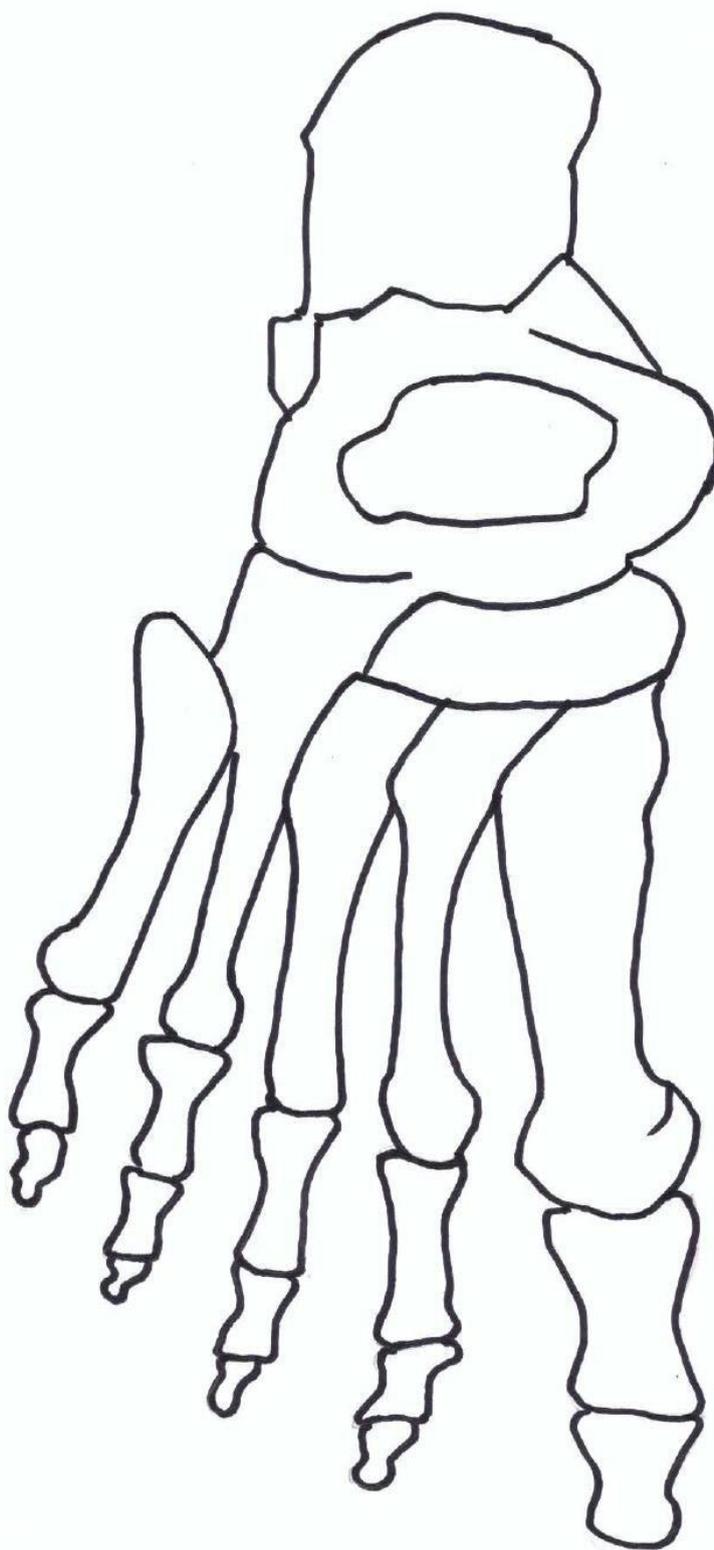
<sup>7</sup> “Sustentada na afirmação de que o corpo vive, registra, reage e revela a história individual, a *Leitura Corporal* relaciona as formas e a funcionalidade do corpo, os traços fisionômicos, as posturas, as sensações e os sintomas físicos aos conteúdos mentais e às particularidades comportamentais e estabelece um paralelo entre a linguagem do corpo, o estado de saúde, as disfunções orgânicas e o autoconhecimento” (LEITURA CORPORAL, 2022).

habilidades, capacidade e recursos pessoais; a orelha, que mantém relações com todo o organismo; a tireoide, glândula que desenvolve a linguagem e a habilidade da expressão; e os hemisférios cerebrais, que mantêm o controle sobre as funções do Corpo Físico. Todos têm a forma de germe, de semente, de ponto de partida. Expressam, também, a forma de um ponto de interrogação: ser imprevisível e em constante construção e mutação é uma característica humana. (VILELA, 2010)

Vilela (2010) aborda especialmente a ligação do hálux com o coração, no sentido de alinhar o caminhar com o que sentimos e intuímos, de forma a tornar nosso percurso mais seguro, para nós e para os outros. Trata-se de uma estrutura que regula relações de trocas com nós mesmos e com o mundo, afetando diversos ritmos biológicos:

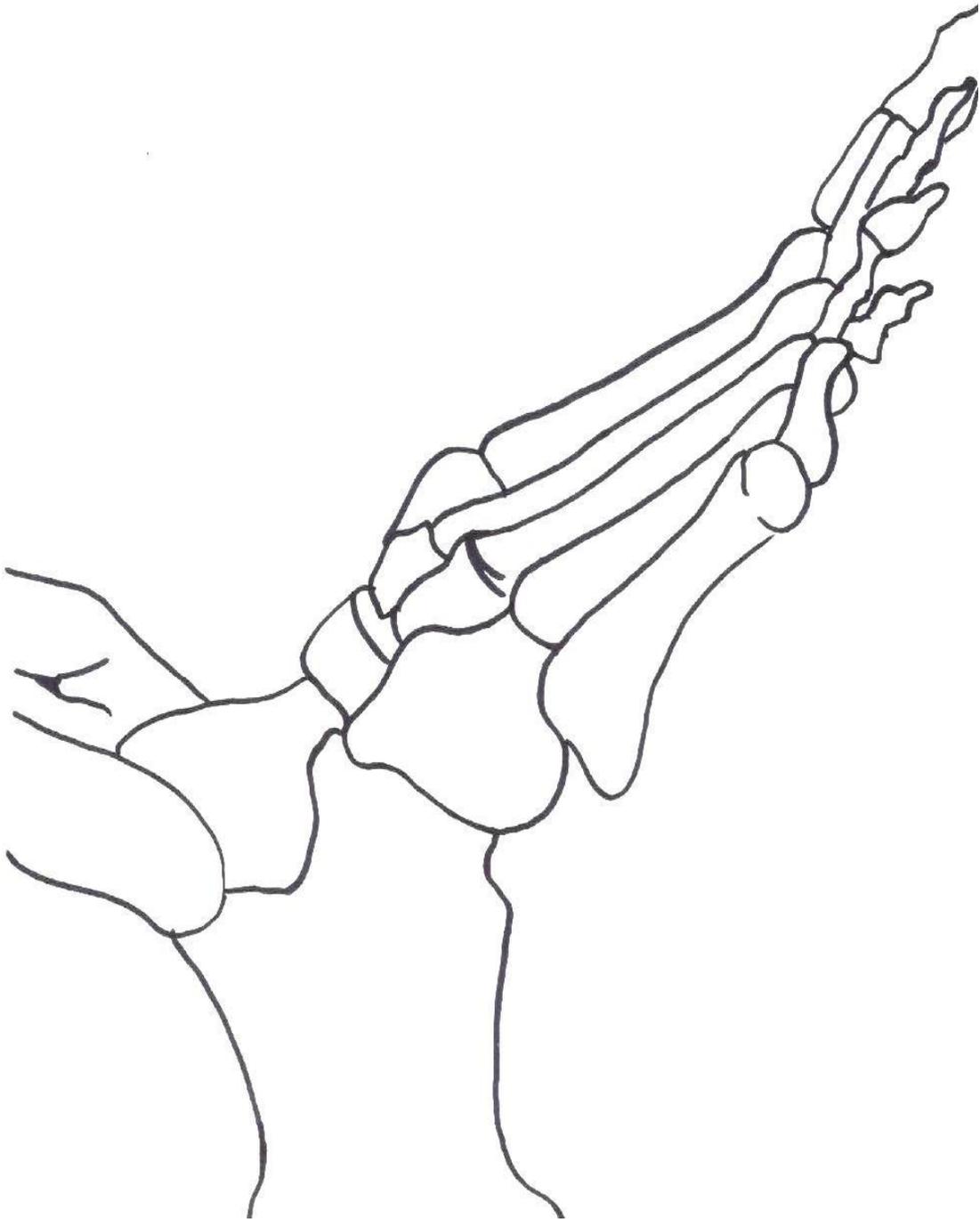
A relação com a crítica é processada pela metatarsofalangeana do hálux. O hálux organiza o como agir ou viver os afetos a partir dela. O hálux direito estimula o reconhecimento dos sentimentos nutridos em relação ao outro e incentiva que se reconheçam e aceitem os sentimentos do outro em relação a si. Este reconhecimento orienta e facilita a configuração da forma de estar. O hálux esquerdo incentiva a identificação e aceitação dos sentimentos vividos em relação a si mesmo. Estimula a percepção do que, em verdade, sustenta a construção da forma de ser. [...] O hálux tem importante papel no equilíbrio do ritmo da peristalse, do ritmo cardíaco e da circulação sanguínea, das funções metabólica, imunológica e hormonal e de controle hidroeletrólítico. (VILELA, 2010)

A atenção ao espaço para o livre movimento do hálux na modelagem dos calçados inclui a possibilidade de realizar o movimento de garra, assim como a elevação do hálux, contribuindo para a maleabilidade dos pés no interior do calçado e o fluxo mais livre de energia pelo corpo. Seguindo com a apresentação de algumas das variações anatômicas concernentes aos pés, veremos as imagens dos grupos de ossos que compõe os pés de diferentes ângulos e as variações quanto aos tipos de arcos e conseqüentemente tipos de marcha decorrentes de cada um deles.

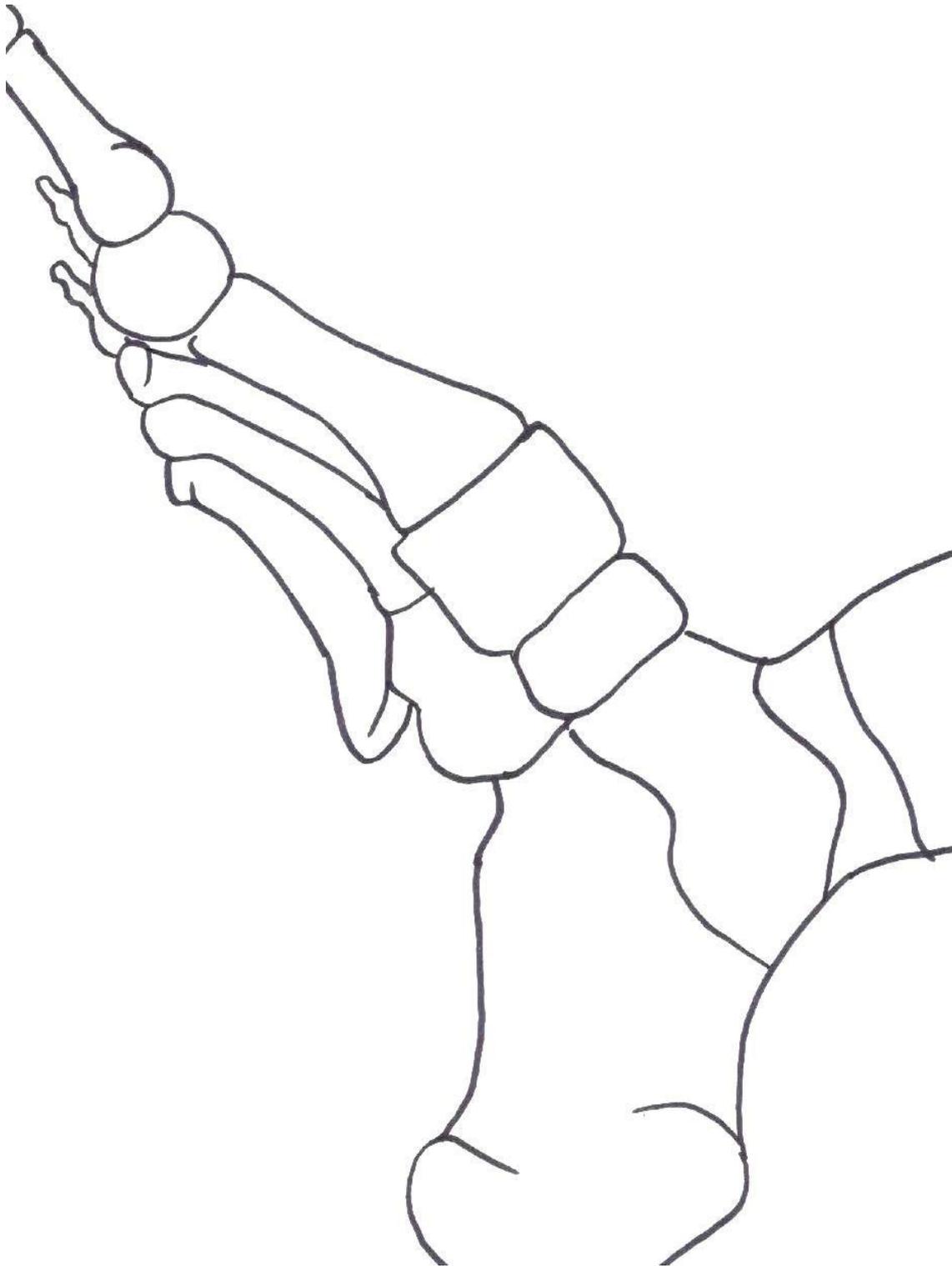


**Figura 11:** Visão superior dos ossos que compõem o pé humano. Os metatarsos são os ossos mais longos, no centro do pé. A região do antepé é a dos dedos, cujos ossos são as falanges. A articulação metatarsofalangeana, que pode inflamar-se na condição de *hálux valgus* é a região entre a segunda falange do dedão e o metatarso. Fonte: Xiao et al, 2013, p.6

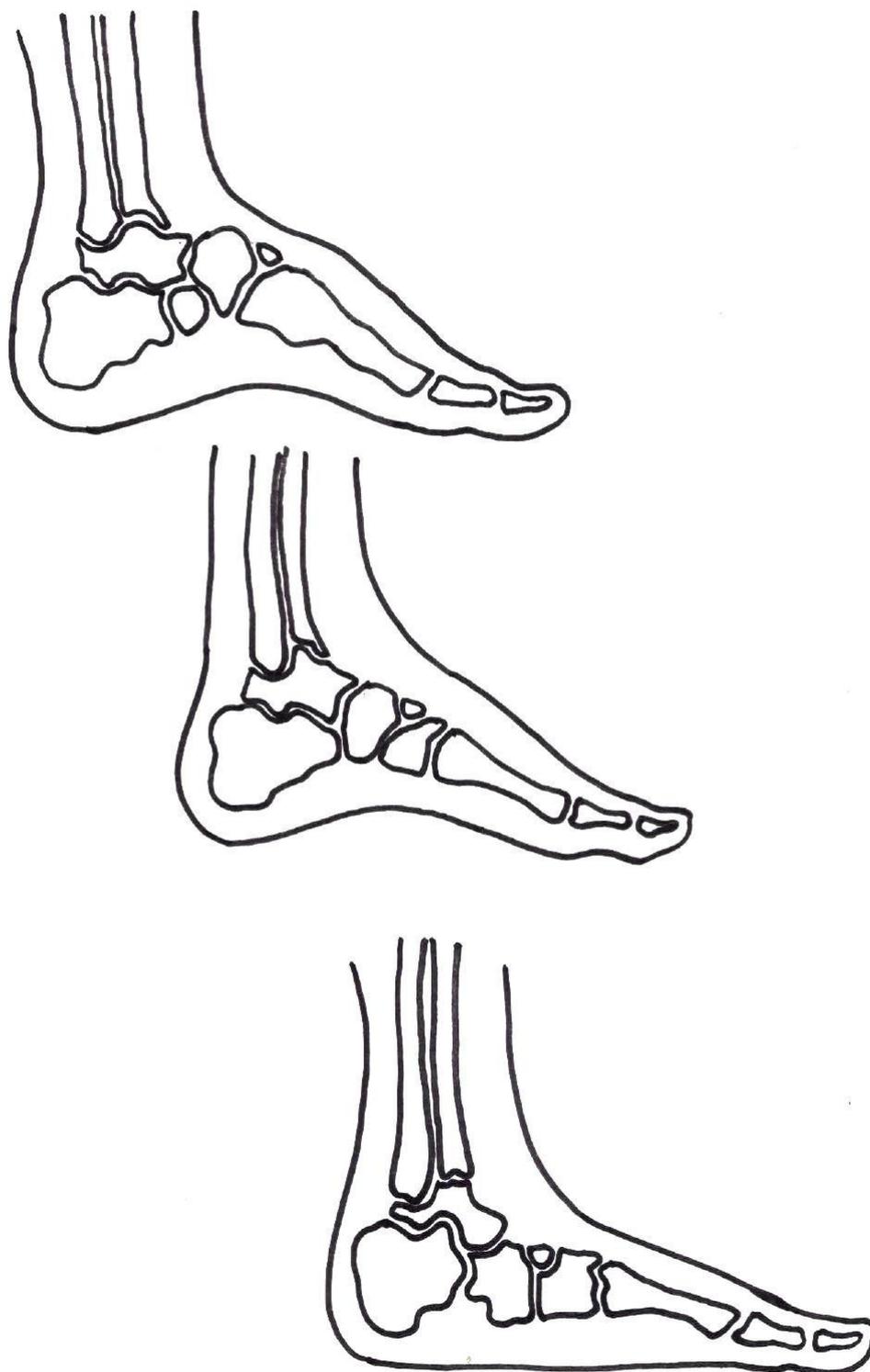




**Figura 13:** Visão lateral externa dos ossos do pé humano. Fonte: Xiao et al, 2013, p.6



**Figura 14:** Visão lateral interna dos ossos do pé humano, com o arco transversal. Fonte: Xiao et al, 2013, p.6



**Figura 15:** Variações quanto ao tipo de arco. Acima, um pé cavo, com arco alto, em cuja pegada não se imprime a ligação entre calcanhar e antepé; ao centro, um pé com arco médio, em cuja pegada é clara a cavidade do arco; e abaixo um pé chato, com o arco com uma cavidade mínima, que produz uma pegada com a forma da planta do pé quase toda preenchida. Fonte: Riberio, 2011, p. 1027.



**Figura 16:** Variações de Pisadas. Nesta figura temos uma “tabela visual” em que cada um dos tipos de arco mostrados na figura anterior é desdobrado nas imagens dispostas em linhas: 1ª linha: pé cavo; 2ª linha, arco médio; 3ª linha: pé chato. Quanto às colunas, a 1ª mostra as “pegadas” de cada tipo de pé; a 2ª mostra as variações de pisada, com o apoio se concentrando na parte externa do pé cavo, e na parte interna dos pés chatos; na 3ª coluna está representado o desgaste usualmente observado na região do calcanhar dos calçados, conforme cada tipo de pisada. Fonte: Lima, 2018.

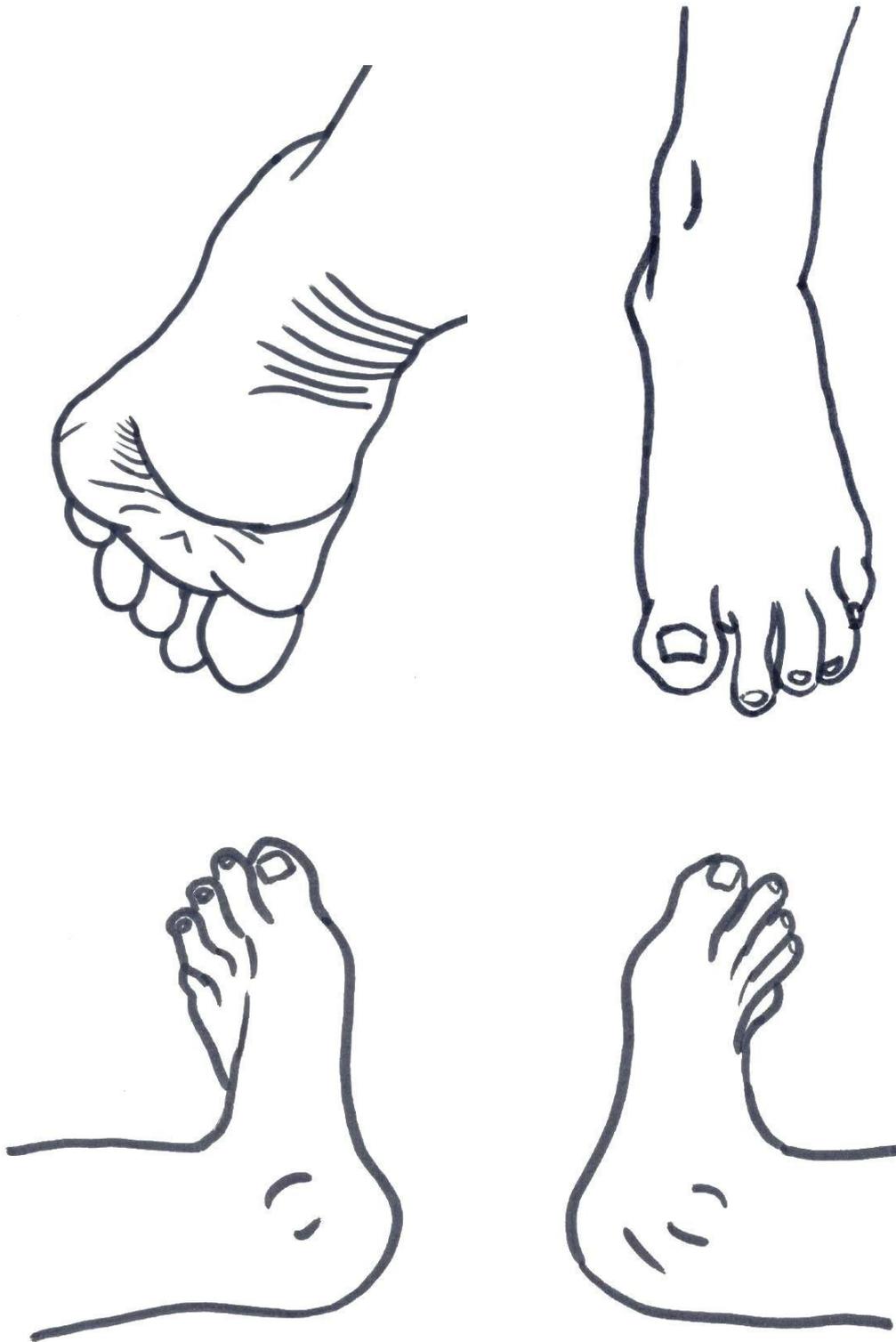
## Anatomia própria



**Figura 17:** Meus pés quando bebê



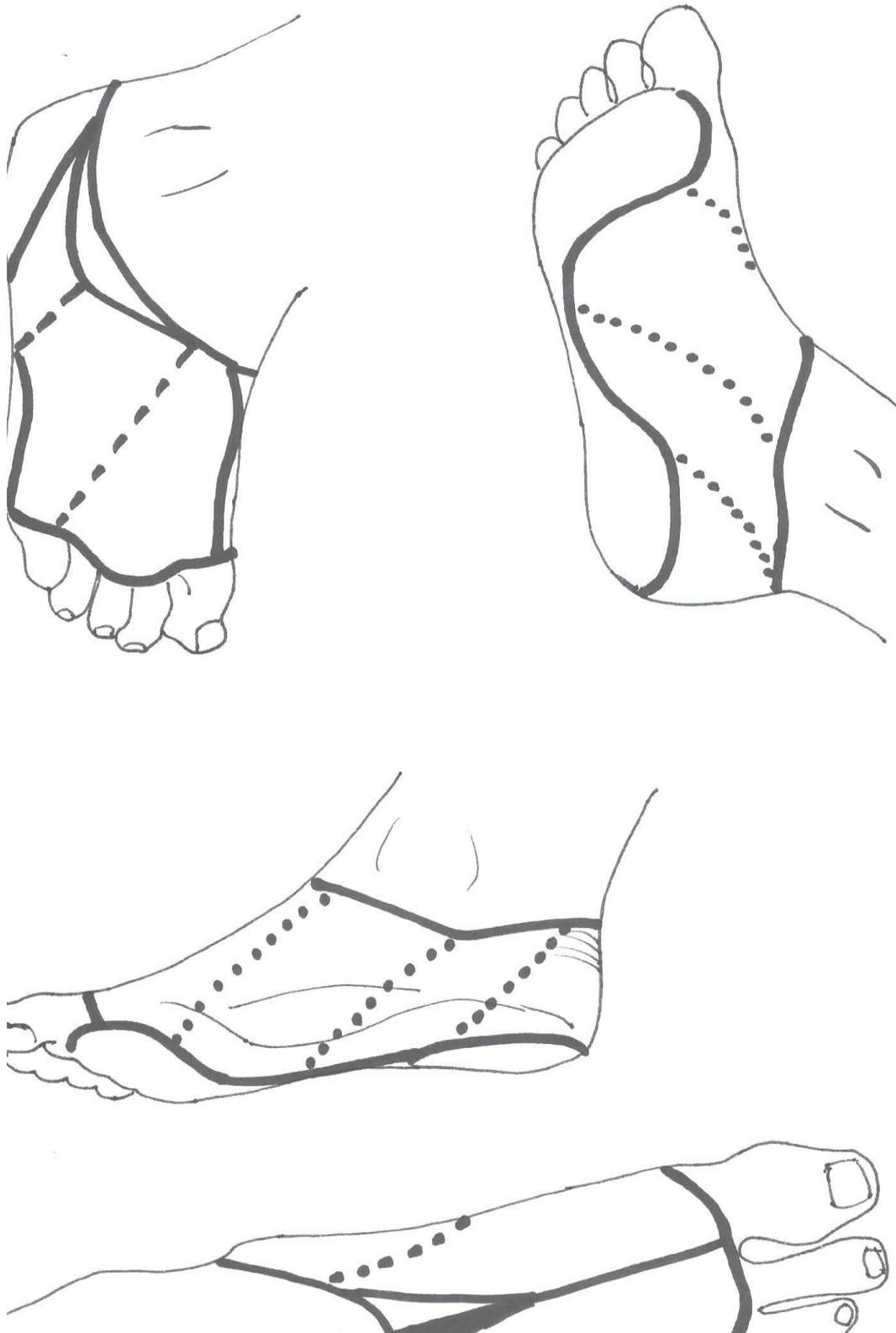
**Figura 18:** Meus pés aos quatro anos



**Figura 19:** Pés em posições diversas



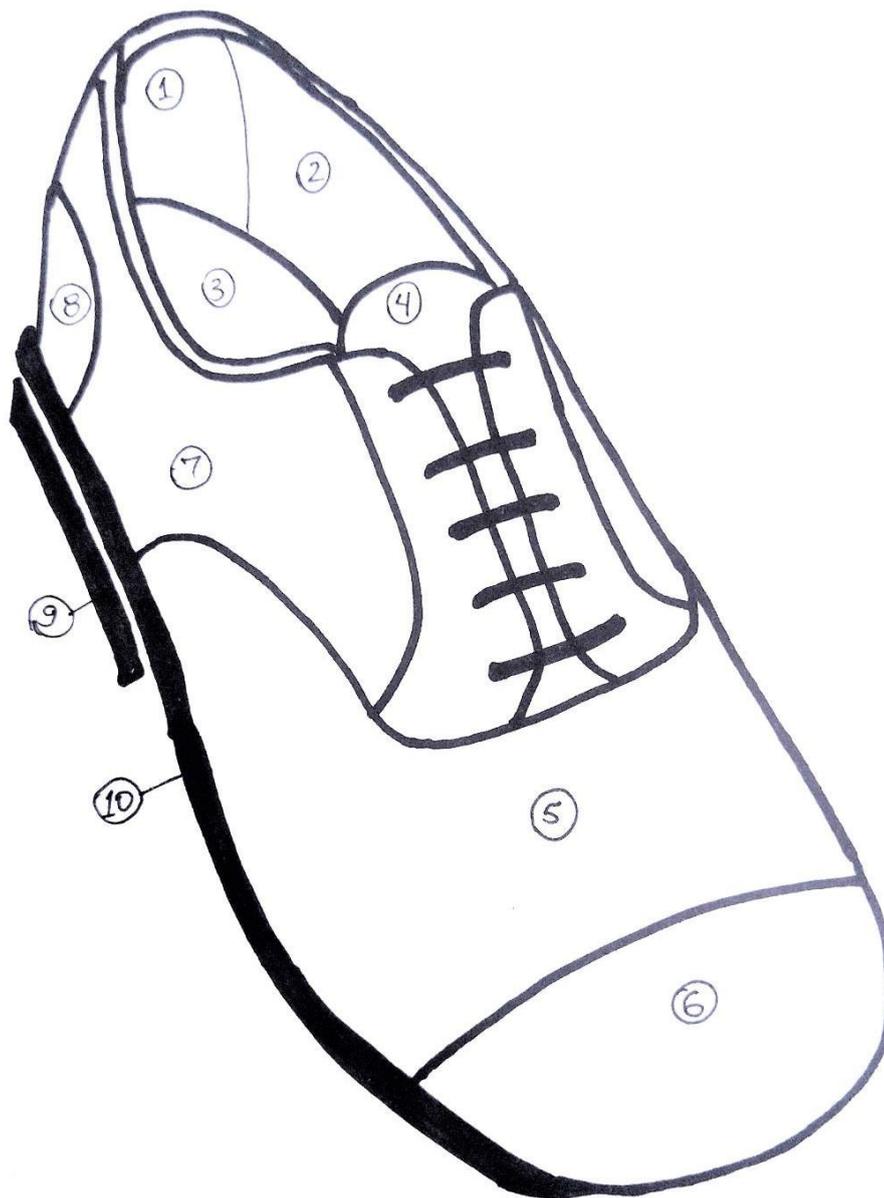
**Figura 20:** Meus pés com os pés do meu pai.



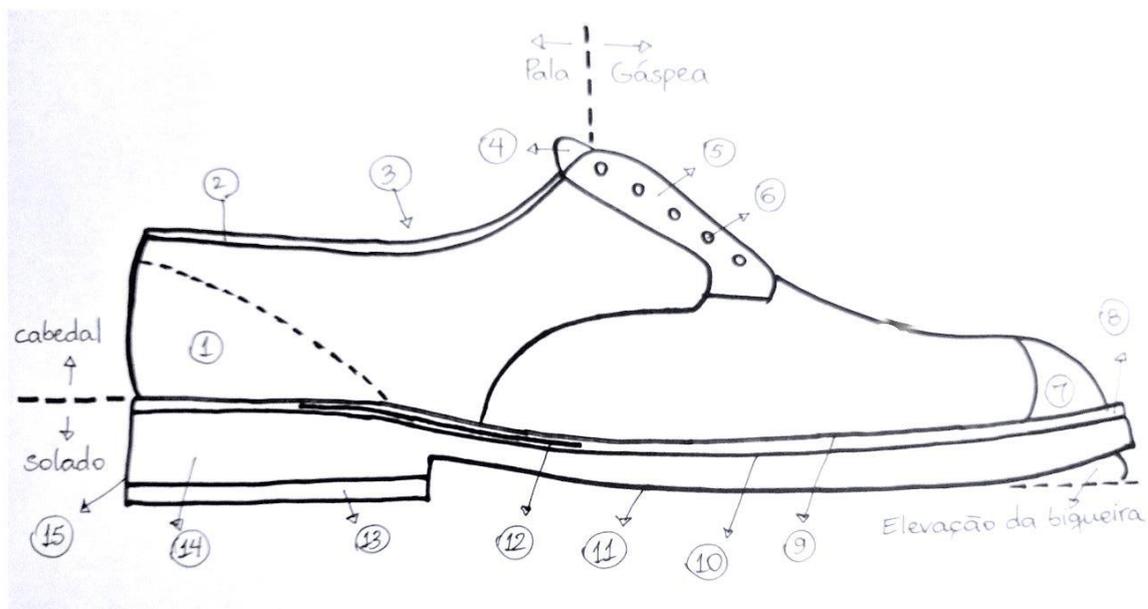
**Figura 21:** Estudo de desenho direto sobre o pé. Este tipo de desenho pode ser feito repetidas vezes sobre os pés para estudar possíveis modelagens.

### Anatomia dos calçados

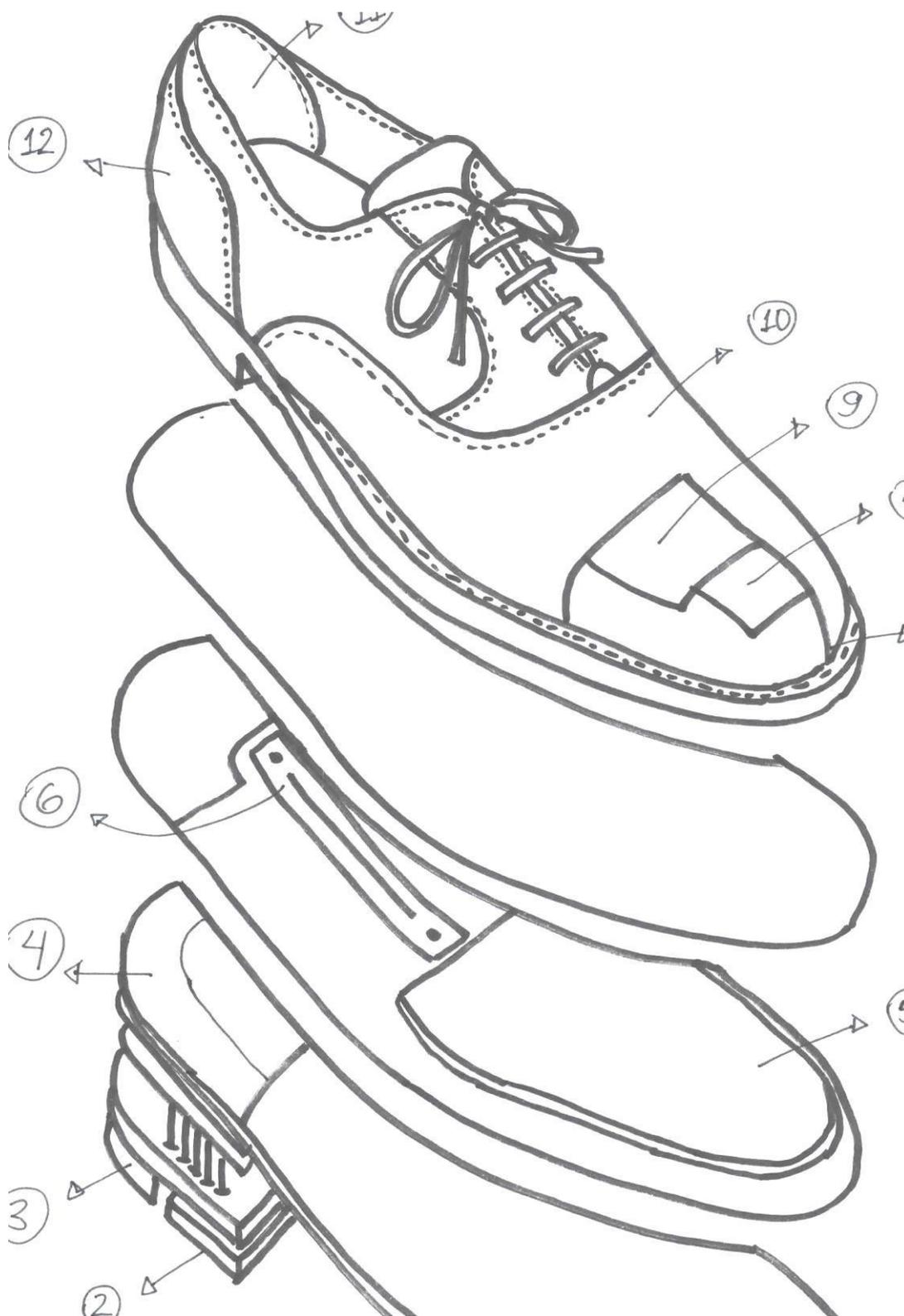
Para entender melhor a produção dos calçados é importante conhecer os nomes de seus componentes e também das fôrmas usadas para modelagem e montagem.



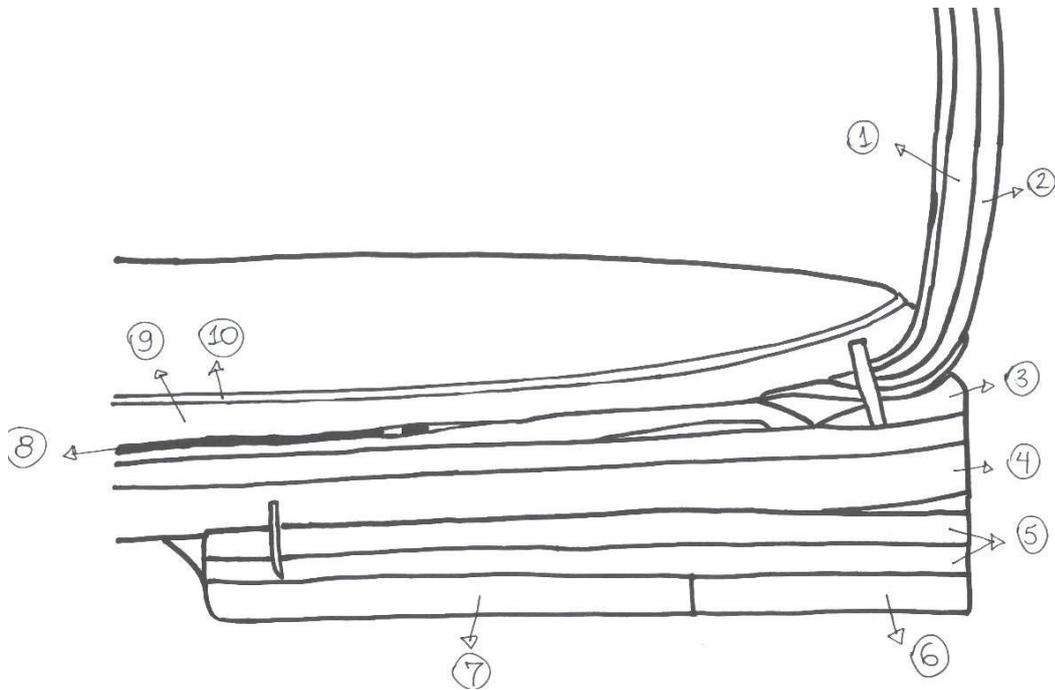
**Figura 22:** Componentes do Calçado. Na imagem estão assinaladas com números as partes do calçado: 1 - contraforte; 2 - forro; 3 - palmilha de acabamento; 4 - lingueta; 5 - gáspea; 6 - biqueira; 7 - lateral; 8 - traseiro; 9 - salto; 10 - solado.



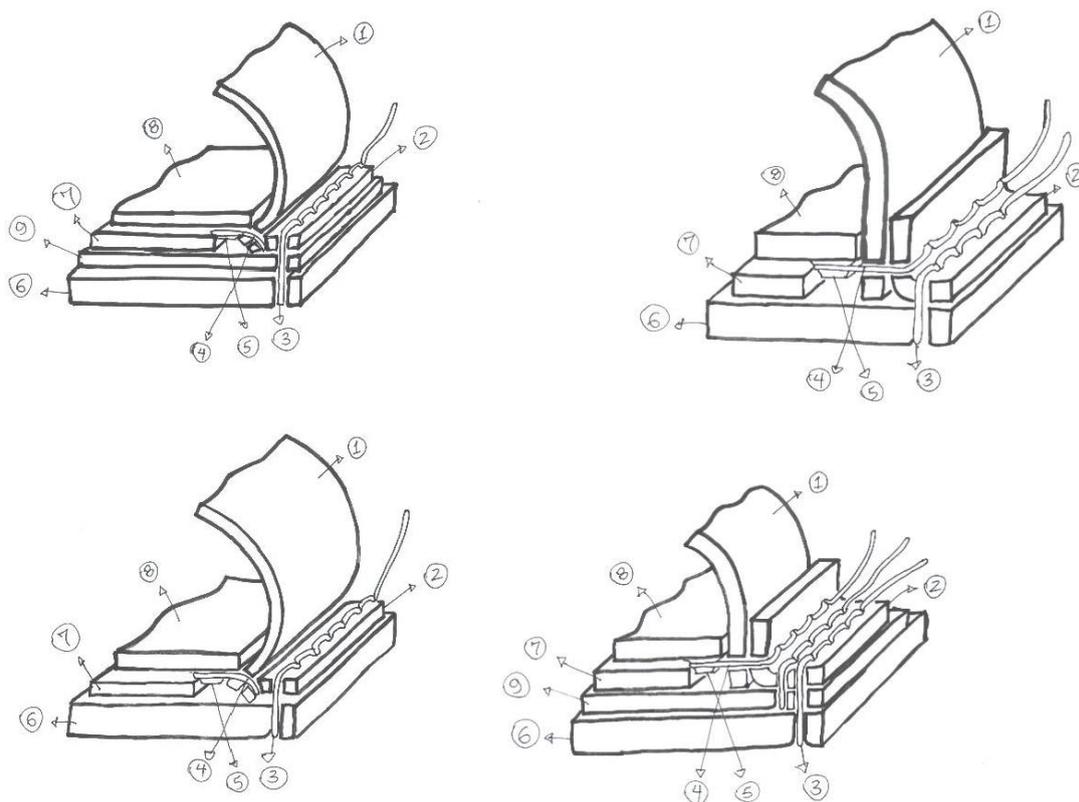
**Figura 23:** Componentes do calçado em visão lateral. Tudo o que está acima do solado, é chamado cabedal. A parte da frente, que cobre os dedos e o peito do pé é chamada de gáspea, e a que cobre calcanhar e tornozelo, de pala. As partes do calçado estão assinaladas com números: 1 - contraforte; 2 - forro; 3 - entrada do cano; 4 - lingueta; 5 - orelha; 6 - ilhós; 7 - biqueira; 8 - vira; 9 - palmilha de acabamento (interna); 10 - palmilha de montagem (interna); 11 - sola; 12 - alma; 13 - sola do salto; 14 - corpo do salto; 15 - salto. . Fonte: Vass & Molnar, 2006, p. 126.



**Figura 25:** Camadas na montagem de um sapato. Conforme assinaladas na imagem, as partes correspondentes aos números: 1 – sola; 2 – tacão; 3 – peça de borracha do solado; 4 – peça de borracha; 5 – camada de cortiça; 6 – alma; segunda peça de baixo para cima, sem assinalar: palmilha de montagem; 7 – vira; 8 – forro; 9 – biqueira; 10 – cabedal; 11 – contraforte interno; 12 – contraforte externo. Fonte: Vass & Molnar, 2006, p. 125.



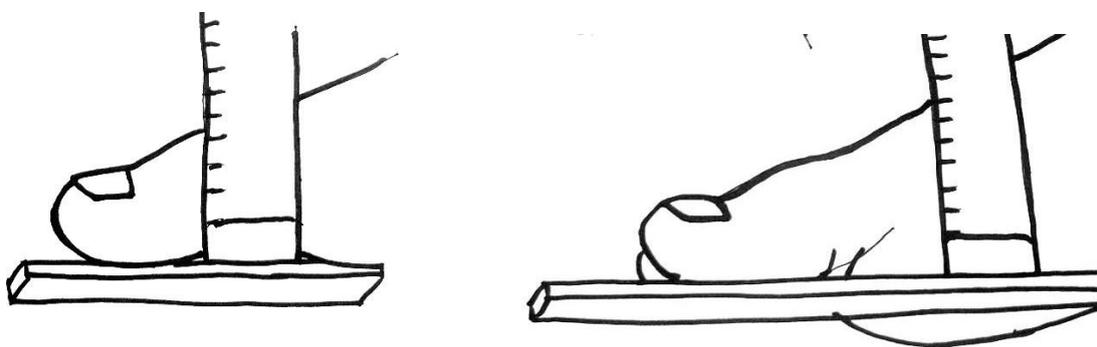
**Figura 26:** Camadas do solado de um calçado. As partes seguem enumeradas: 1 – contraforte interno; 2 – contraforte externo; 3 – primeira cunha de couro, para alinhar o nível das camadas do solado; entre o 3 e o 4, sem assinalar: a palmilha de montagem; 4 - sola ; Entre o 4 e o 5, sem assinalar: uma pequena cunha de couro; 6 – peça de borracha; 7 – última peça do solado; 8 – alma; 9 – Fonte: Vass & Molnar, 2006, p. 163.



**Figura 27:** A vira no solado. As imagens representam um corte transversal da costura de um calçado, onde há a peça chamada vira, usada como reforço estrutural e não como enfeite. No primeiro caso, nela estão costuradas camadas do solado; no segundo, apenas é colada sobre as peças, como enfeite. Os solados podem ser simples ou duplos, e a diferença entre os dois é a presença da entressola nos últimos. Cada parte do arranjo desenhado segue assinalada conforme os números: 1 – cabedal; 2 – vira; 3 – costura da sola; 4 – costura da vira; 5 – peça chanfrada (tornada mais fina); 6 – sola; 7 – camada de cortiça; 8 – palmilha de montagem; 9 – entressola. Fonte: Vass & Molnar, 2006, p. 128 e 129.

## O Processo de Modelagem

O processo de modelagem dos calçados pode acontecer com a fôrma ou apenas com os pés. É importante começar tirando suas medidas para escolher a fôrma que traga as dimensões de seus pés. Posicione seu pé apoiado sobre uma superfície plana e, ao contorná-lo, mantenha o lápis o mais perpendicular possível em relação à folha de papel. Devem ser medidos os perímetros da maior largura, do arco e do calcanhar, e também as alturas do dedão e do joanete, indicadas nas figuras seguintes:

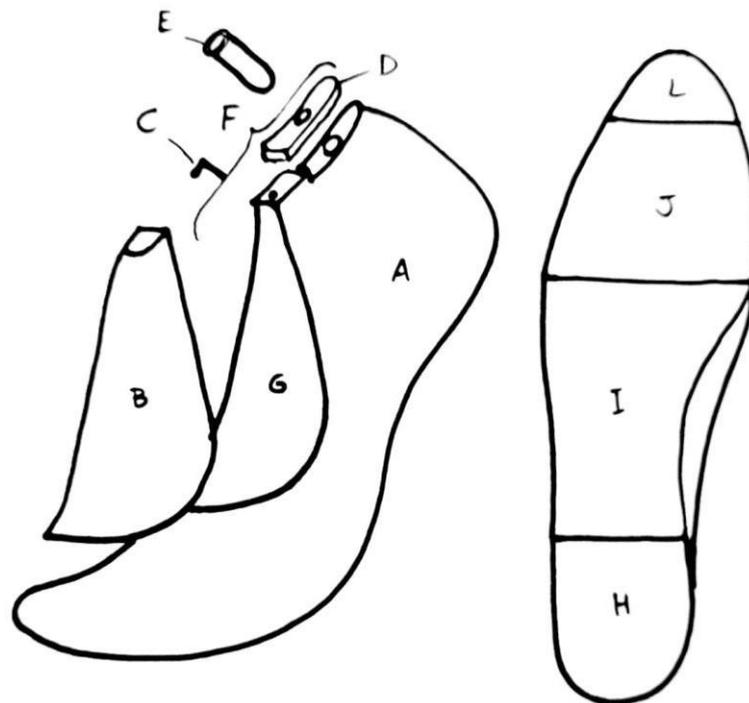


**Figura 28 :** Medidas do dedão. Altura do dedão (esquerda) e altura do joanete (direita).



**Figura 29:** Perímetros de medida. Os pontos pretos assinalam o local em que devem ser medidas as alturas do dedão e do joanete. À esquerda, a fita indica o perímetro de maior largura, à direita, os perímetros do arco e do calcanhar.

Com estas medidas em mãos, escolha a fôrma mais adequada à modelagem do calçado ou faça as adaptações necessárias com acréscimos de materiais para ajustar o tamanho.

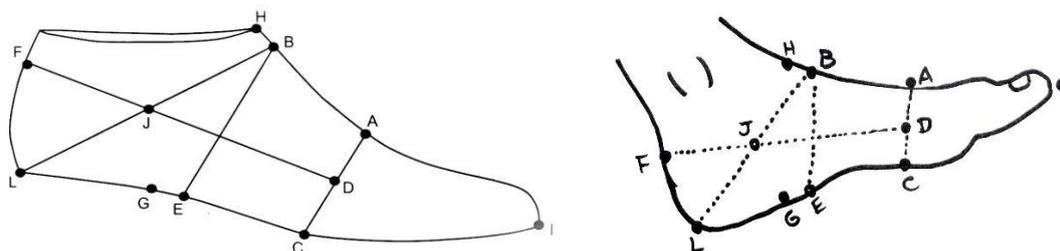


**Figura 30:** Partes da fôrma. À direita, as partes da fôrma vistas lateralmente. Segue indicação das partes correspondentes às letras assinaladas: A - Corpo: parte principal, onde são fixadas as demais. B - Cunha: facilita a desenformagem do calçado. C - Escápula: prende a cunha à fôrma. D - Couro: protege a fôrma contra impactos. Somente utilizado em fôrmas de madeira, o que significa que caiu em desuso. E - Tubo metálico: permite o encaixe da fôrma em máquinas e equipamentos. F - Chave: região da fôrma que serve de base para o apoio. É a região contrária à palmilha da fôrma, não importando seus componentes. G - Pino: prende a cunha à fôrma. H - Calcanhar: parte traseira da forma na região do salto. I - Enfranque: região entre a planta e o calcanhar (elevação do pé). J - Planta: área de apoio na região frontal da palmilha. L - Bico: parte frontal da fôrma que varia em função da moda. Fonte: Berwanger, 2008, p.34.

Para começar a fazer o molde, pode-se passar fita crepe ao redor da fôrma ou do pé. Com isso, será possível retirar este desenho e, em seguida, planificá-lo para transformar em molde. O processo de planificação consiste em transferir essa “pele” de fita crepe para o papel. Pode ser necessário fazer pequenos cortes em regiões mais curvas, como o arco ou o calcanhar, para que ela se ajuste ao papel. Durante a modelagem do calçado, é importante considerar algumas linhas para que ele seja confortável.

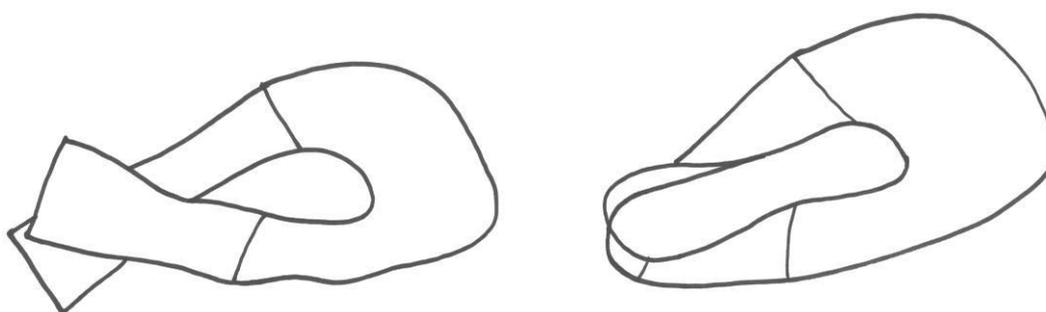
Não trataremos neste momento das regras para a marcação dos pontos indicados pelas letras mas, é importante ter em mente: (1) que o ponto F é a

altura máxima da parte do calcanhar, e pode-se encontra-lo inclinando o pé para baixo e para cima, a fim de encontrar a altura confortável para o calçar; (2) que o ponto J indica a altura máxima da lateral do calçado, abaixo dos maléolos; (3) a linha AC indica a região do decote do calçado e deve ser posicionada de modo que o pé possa se inclinar com conforto. A fim de melhor visualizar estas linhas, pode-se observá-las na figura 31 desenhadas sobre o pé.



**Figura 31** (a esquerda): Linhas principais da Modelagem. À esquerda (Fonte: Shidmt, 2005, p.138), as linhas sobre uma fôrma, e à direita, transpostas para o pé.

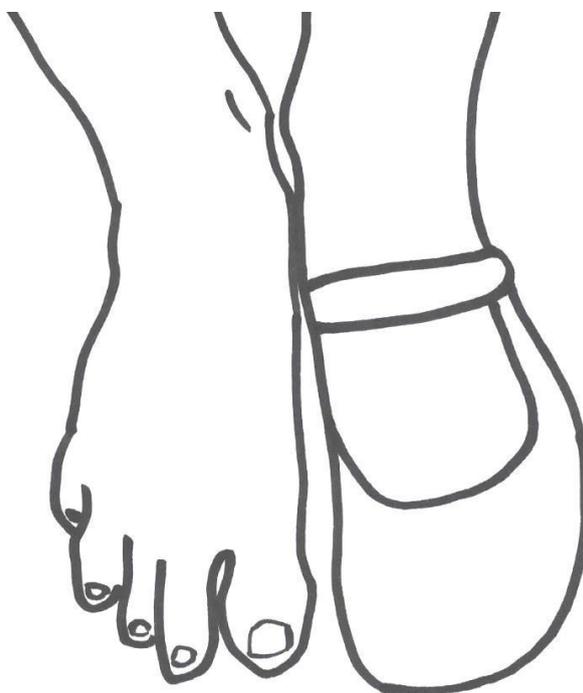
Com o molde destacado da forma e colado sobre o papel, é possível cortar o material desejado para fazer o cabedal. Depois de verificar se ele está bem ajustado à forma, pode-se colá-lo na palmilha de montagem, inserindo depois o solado.



**Figura 32:** Cabedal da sapatilha.



**Figura 33:** Cabedal sobre palmilha de montagem e sapatilha montada.



**Figura 34:** Sapatilha e pé descalço.

A fim de complementar os desenhos e as imagens, sugiro que sejam assistidos os vídeos disponibilizados em meu canal do Youtube (<http://www.youtube.com/channel/UCxnbptF13m7TAJBRzYiDbBg>), onde mostro o processo de montagem de uma bota e uma sandália.

## Afinação do Corpo

Da Música trago a percepção do corpo como um instrumento em si, tanto por sua possibilidade de atuação direta no canto, como pela interação com outros instrumentos. Esse corpo, para que possa produzir música, precisa estar afinado. É interessante evidenciar que, ao se proporem a receber os pés em sua forma plena, sem gerar tensões decorrentes de apertos ou sobras, os calçados guardam uma relação com a *luthieria*<sup>8</sup>, de forma a favorecer a afinação do corpo-instrumento. Esse corpo afinado tem tônus, que seria o equilíbrio entre o estado de tensão e o relaxamento. Da mesma forma, como mencionado no caso da sapatilha, um calçado precisa ter um adequado sistema de tensão para posicionar-se de forma cômoda nos pés.

Quando conheci o violoncelo em 2008, já havia tido contato com outras linguagens artísticas, como o teatro, a dança, as artes plásticas e, em minha vivência, integrava harmoniosamente todas elas, como já fazia com os mais variados saberes que me chegavam, procurando relacioná-los uns aos outros de forma a se nutrirem reciprocamente. No âmbito específico da música, eu já cantava, tocava um pouco de violão e pífano, estando mais ligada a manifestações de origem popular.

O contato com o violoncelo levou-me a me aproximar da tradição erudita de ensino de música, com a qual não me adaptei, passando a buscar ambientes de ensino mais abertos, como a Escola Livre de Artes, ou Arena da Cultura, que promove o ensino de diversas linguagens artísticas em Belo Horizonte. Em uma das reuniões com antigos alunos da escola, tive oportunidade de ouvir o mestre Gil Amâncio elaborar seu pensamento sobre as vivências artísticas de matriz

---

<sup>8</sup> *Luthieria* seria o ofício do *luthier*, o profissional especializado na construção e no reparo de instrumentos de cordas com caixa de ressonância, como o violão e violoncelo. Em determinado momento, diante da escolha entre comprar um violoncelo ou fazer uma formação como instrutora de yoga, optei pela segunda alternativa por entender que aquela prática poderia posteriormente favorecer a prática com o violoncelo, justamente pela “afinação” do corpo alcançada com ela. Na *luthieria*, como na sapataria, é possível fazer instrumentos sob medida, embora essa variação de tamanho seja limitada pelas possibilidades de criação de harmônicos e afinação das cordas.

afro-brasileira, tão distintas daquela tradição erudita em que fui iniciada no violoncelo, mas muito mais alinhadas com meu caminho nas artes:

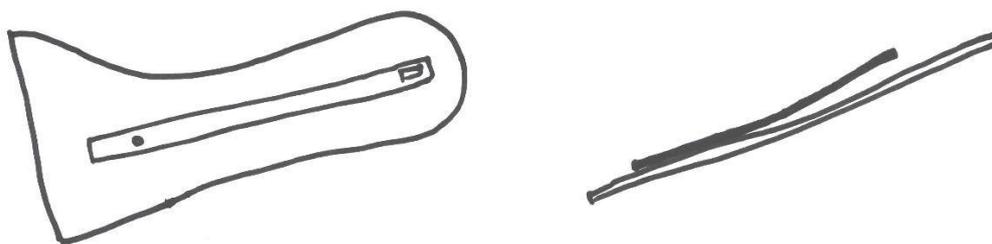
É sempre importante lembrar que estamos falando de culturas poli, como diz Nego Bispo, culturas onde tudo acontece junto e misturado. Nessas culturas polifônicas, falar de uma arte afrodiaspórica é falar de uma música que é polirrítmica, de uma dança que é policêntrica, de uma arte visual que é multidimensional e de uma palavra que é ao mesmo tempo texto, som, movimento e imagem. [...] A experiência dessa musicalidade de forma profunda passa pela vivência do corpo como uma força vital em expansão e em constante movimento.” (AMÂNCIO, 2021)

Tocar o violoncelo se situa, assim, como uma intencionalidade na criação dos calçados, como um processo de afinação do corpo, que antecede, permeia e transcende o contato com o instrumento, estendendo-se para outros âmbitos sensíveis da vida. O toque do violoncelo é um desdobramento da dança: enquanto não tinha nas mãos o instrumento, dançava o som dos arranjos que gostaria de fazer quando pudesse tocá-lo. Tocar tão bem quando danço é o que almejo na performance com o violoncelo.

Diante da impossibilidade de tê-lo imediatamente, fiz uma espécie de simpatia para atraí-lo: comprei um sapato muito elegante para futuramente me apresentar com ele. Três almas participavam da conjunção: o brilho de meus olhos<sup>9</sup>, a alma do violoncelo e alma do sapato. A alma, nos sapatos, consiste numa peça metálica longa e estreita, posicionada entre a palmilha de montagem e o solado, que dá estabilidade ao salto. No violoncelo, a alma é um cilindro maciço, fino e comprido de madeira, posicionada internamente na caixa de ressonância do instrumento, próxima ao cavalete, e está relacionada à sustentação da tensão das cordas.

---

<sup>9</sup> Segundo a antropóloga Cecília McCallum (1998), cujo trabalho será referido mais adiante, é no brilho dos olhos que está a alma das pessoas: “A alma verdadeira, diferentemente da alma do corpo, é um ser antropomórfico e destacável que reside no olho, sendo, por esta razão, chamada de alma do olho (*bedu yuxin*). A alma do olho é visível no brilho do olho que se extingue com a morte. Depois que a pessoa morre, esta alma voa na forma de um besouro ou pássaro para a terra dos mortos, onde assume forma humana. Um informante descreveu esta alma como o destino da pessoa.” (McCALLUM, 1998, p.229)



**Figura 35:** Visão frontal e lateral da alma de um sapato. A peça é inserida na região que vai do calcanhar ao meio do pé, entre a entressola e a palmilha de montagem.

A simpatia demorou, mas deu certo: sete anos depois um violoncelo seria meu. E dez anos depois, dois violoncelos. Mas, apenas três anos depois, aqueles belos sapatos já estariam furados, como todos os que o precederam.

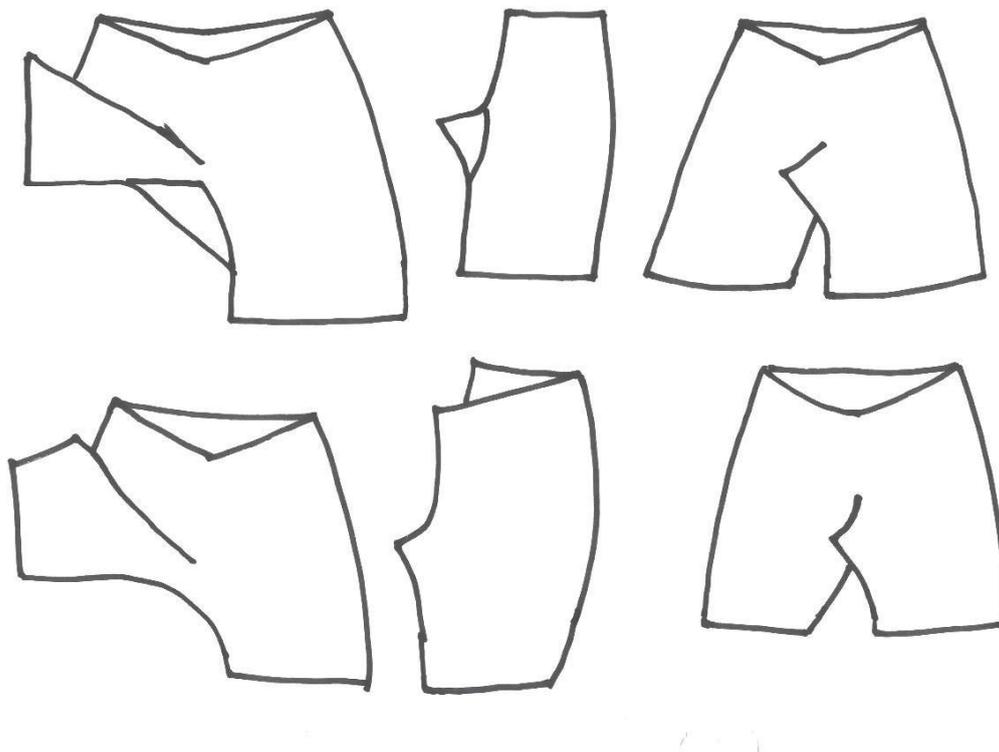
Em meio a este desejo, em 2011, tive a oportunidade de escolher entre a compra de um violoncelo e a realização de um curso para tornar-me instrutora de yoga, optando pelo segundo, sobretudo em decorrência das possibilidades profissionais imediatas que a escolha me traria. Ao longo dos últimos anos vinha me dedicando ao yoga e poderia começar a atuar como instrutora, esperando gerar transformações em mim e outros indivíduos cujos caminhos poderiam reverberar positivamente na sociedade.

Consciente de que o corpo seria meu instrumento para tocar o próprio violoncelo, sabia que o cuidado integral com o ser, advindo das práticas de yoga estaria beneficiando diretamente minha futura prática musical. O violoncelo poderia vir mais tarde.

O violoncelo inspirou também uma coleção de roupas para tocá-lo, ou por que não, figurinos? Essas roupas proviam maior possibilidade de amplitude de movimento para os braços e as pernas que as convencionais, através de pequenos losangos inseridos nas regiões das cinturas escapulares e pélvicas. Vi algo semelhante a esse losango em 2002 em uma calça de capoeira regional.

Feitas as roupas, abriu-se o caminho para o primeiro par de sapatos, completando o figurino. Se posso fazer roupas, posso costurar sapatos: roupas

para os pés. Resolver a demanda de movimento para os braços e pernas abriu possibilidades de criar também meus próprios sapatos, e dar a meus pés a forma ideal para que pudessem atuar livremente como nas práticas de yoga. E assim, criei meu primeiro par de sapatos.



**Figura 36:** Calça convencional e calça adaptada. Acima a calça adaptada, em que se vê o detalhe da peça em forma de losango inserida na região do gavião da calça. Abaixo, uma calça de modelagem convencional, com abertura mais restrita.

Certa vez em um salão de capoeira vi a representação de um homem e uma mulher através de um tambor, largo em cima e estreito embaixo, colocado em duas diferentes posições, indicando a variação do posicionamento do centro de força em ambos os sexos. Para os homens, o tambor estava em pé, com a parte larga para cima, destacando os ombros; para as mulheres, o tambor estava invertido, com a parte larga para baixo, destacando os quadris. A visão desta imagem ressoou com o que já vinha sentindo e pensando a respeito da mobilização do corpo em relação ao violoncelo, tradicionalmente tocado com a pessoa sentada em uma cadeira. Considerando que até por volta do século XIX

às mulheres não era sequer permitido tocar o instrumento, refleti sobre a predominância óbvia de um pensamento masculino sobre sua performance.

O pensamento de Graziela Rodrigues (1997), professora da Unicamp, pesquisadora das artes da cena, em seu livro *Bailarino-Pesquisador-Intérprete*, trouxe uma consideração importante sobre o movimento do sacro, a região mais baixa da coluna vertebral, a mesma que poderia ficar mais livre se o instrumento fosse tocado em pé. Em sua pesquisa ela estuda manifestações populares da cultura brasileira, buscando criar uma autêntica dança baseada em fundamentos de um corpo brasileiro, tendo contato com alguns terreiros de tradição afro-brasileira:

Alguns pais de santo revelaram que o sacro é a porta de entrada dos orixás (energia pura, divina) que, em contato com as energias da pessoa através dos orifícios do sacro, propiciam a incorporação. O mestre de artes marciais chinesas, mestre Líu Pai Lin, refere-se à região do sacro: 'Oito Santos mergulham no fundo do mar' (oito energias distintas relacionadas aos oito orifícios do sacro, penetram o interior do ventre). Esta descrição diz respeito ao treinamento do movimento interior, localizado nesta área do corpo. [...] campo sutil do movimento interior: nela [na bacia] está a geração, a concentração e a fluência de energia. [...] A bacia representa um vaso que recebe e nutre, interligando-se ao aspecto da vitalidade, sendo um gerador de energia para todo o corpo. Observamos a sensualidade e a sexualidade conjugando com o sentido mais genuíno de sacralidade implantada na bacia. (RODRIGUES, 1997, p.50)

Meu desejo era estar livre para andar, como sempre fiz com o pífano, e como podem fazer os violinistas. Apesar de pouco divulgado nas escolas tradicionais, muitos violoncelistas contemporâneos já fazem isso, e soube, através da consulta à tese de doutorado em Artes Musicais do violoncelista Bryan Holt (2018), que a prática de usar tiras de apoio para manter o instrumento junto ao corpo já se dá há muito tempo: "a prática de usar uma tira remonta a procissões da igreja de séculos atrás, e muitos violoncelos antigos tem furos no

alto de sua parte de trás que permitiriam ao músico tocar em pé”<sup>10</sup> (HOLT, 2018, p.44).

O violoncelista italiano Federico Puppi ministrou certa vez um workshop em Belo Horizonte em que me apresentou um violoncelo elétrico que também era tocado em pé e conversamos um pouco sobre o tema. Sua experiência era de que embora o violoncelo acústico em pé tenha lhe trazido maior liberdade cenográfica no palco, sendo esta uma das razões porque começou a apresentar-se assim, havia momentos e peças em que, necessitando um maior número de mudanças de posição, ele se sentia mais estável e confortável tocando sentado, mesmo com seu excelente domínio técnico do instrumento.

Além da questão de tocar em pé, um outro desdobramento da pesquisa com os calçados no âmbito da prática com o instrumento se referiu à escolha do seu tamanho específico. Desde o começo, uma das coisas que mais me pareceram incômodas na performance com o violoncelo era a dificuldade com a abertura dos dedos, que era preciso desenvolver juntamente com um exercício de certa força para apertar suas cordas para baixo. Cheguei a ter dor nas mãos tentando fazer isso e fiquei realmente apreensiva com a perspectiva de ser lesionada. Cogitei o início do estudo do instrumento pela 4ª posição<sup>11</sup>, localizada numa região do espelho<sup>12</sup> do violoncelo em que os dedos poderiam ficar menos abertos.

Embora haja uma metodologia estruturada no sentido de permitir o toque de mais regiões do instrumento<sup>13</sup>, não era aceita pela instituição em que eu estudava, nem era conhecida por outros instrutores que procurei. Há inúmeras

---

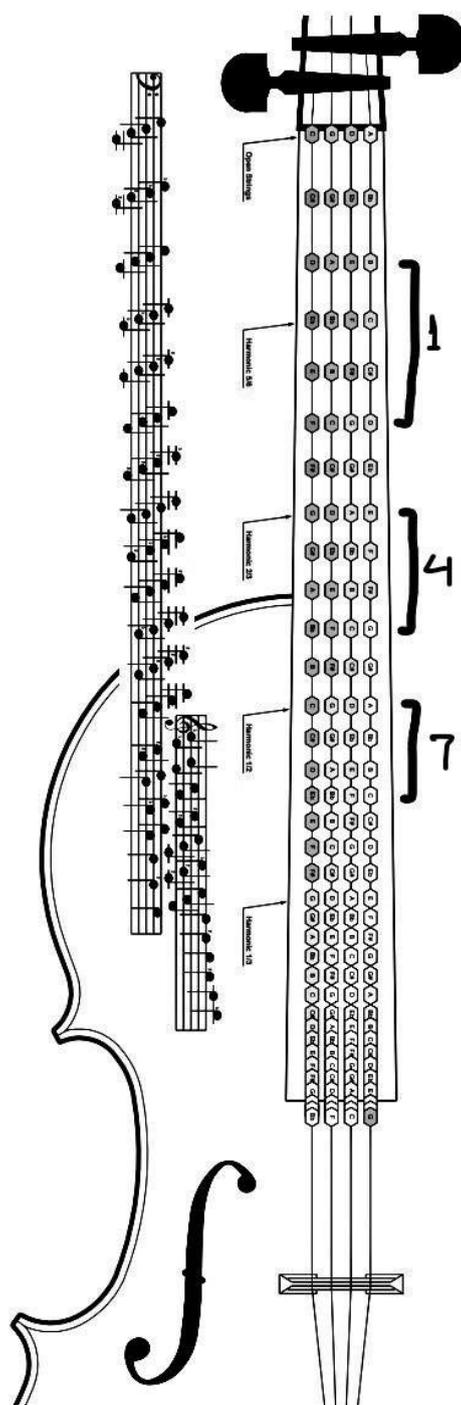
<sup>10</sup> (Tradução livre da autora.) No original: *The practice of using a strap dates back centuries to church processions, and many old cellos have holes in the upper back of the instrument that would have allowed the player to stand and play.* (HOLT, 2018, p.44)

<sup>11</sup> No violoncelo, o que se chama “posição” se refere a uma região específica do instrumento. A altura do som varia do grave ao agudo, que pode ser alcançado com as posições mais altas, como a 7ª. Para tocar, em geral se mantém os dedos levemente relaxados e distanciados, movendo-se a mão desta forma ao longo do instrumento.

<sup>12</sup> O espelho é a parte sobre a qual estão as cordas, análoga ao braço de violão.

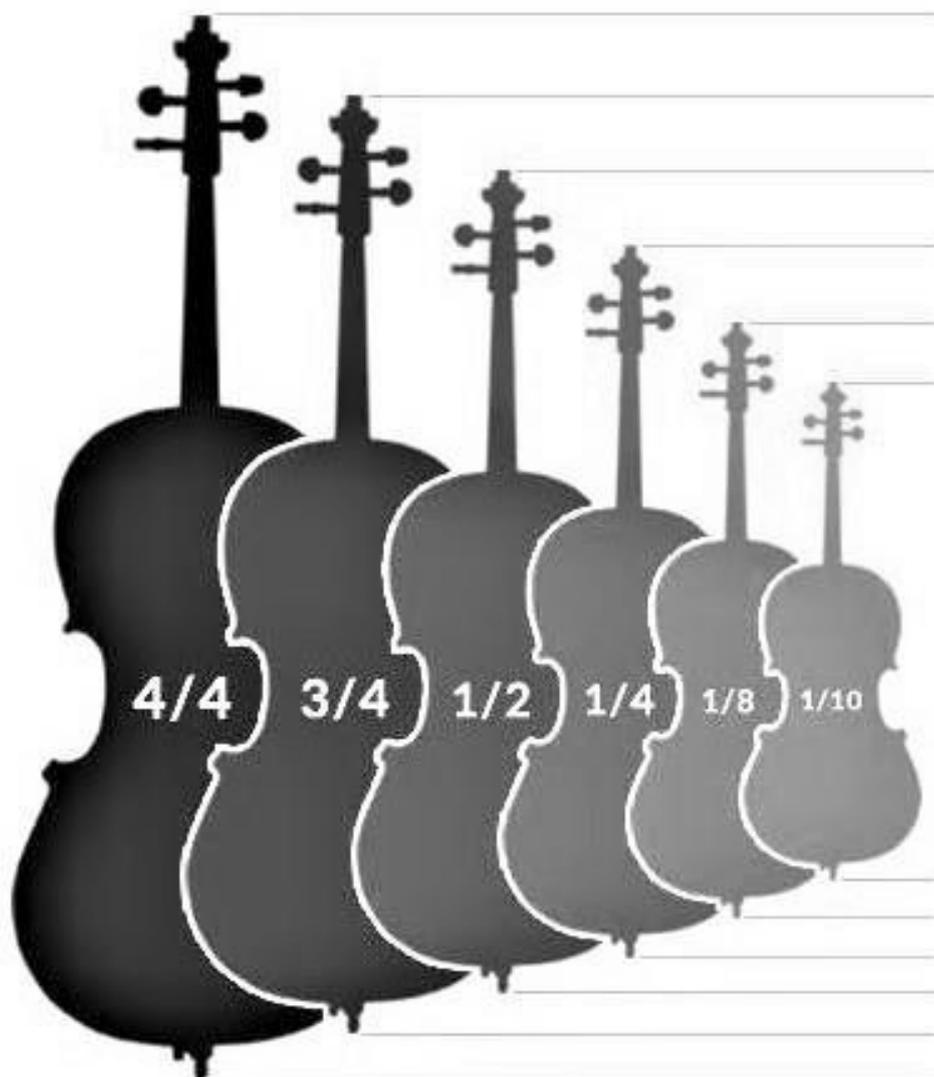
<sup>13</sup> Refiro-me à pesquisa do violoncelista Andrea Bocchi Menucci, cuja tese *O teclado contínuo do violoncelo: uma abordagem para a iniciação ao instrumento* apresenta uma metodologia que propõe o contato imediato dos iniciantes com toda a extensão do espelho do violoncelo. As abordagens mais tradicionais sugerem que o aprendiz comece pelo alto do espelho, na primeira posição, e vá aos poucos alcançando as notas mais altas, que localizam-se na parte mais baixa do espelho. Os objetivos da metodologia seriam prover fluência no dedilhado das notas ao longo de todo o espelho e maior consciência da sonoridade do instrumento.

peças com as mãos menores que as minhas que tocam muito bem o instrumento, e muitos colegas me diziam que minhas mãos com o tempo se abririam e tinha um tamanho suficiente. Mas eu seguia sentindo-me extenuada por além de precisar concentrar-me na afinação, precisar ainda concentrar-me no alongamento dos dedos.



**Figura 37:** Localização da 1ª, 4ª e 7ª posições no espelho do violoncelo. Fonte: Kuzara, 2007.

Diante da exigente concentração no estudo e na produção dos calçados, com toda a discussão sobre fôrmas, padrões, e medidas, ocorreu-me procurar um instrumento menor<sup>14</sup>.



**Figura 38:** Variações de tamanhos de violoncelos. (DJM Music, 2020)

---

<sup>14</sup> O violoncelo de tamanho mais difundido entre adultos é o maior, ou 4/4, na escala de tamanhos. Há sete tamanhos menores, que para acompanhar o crescimento das crianças que começam a tocá-lo pequenas e vão crescendo. A maior parte dos vendedores de instrumentos dizem que “adultos tocam 4/4”, como se houvesse um tamanho final comum a todos. O tamanho do instrumento maior faz com que seu som grave seja realmente mais potente que o som dos menores. Mas considerei que a diminuição relativa do grave valeria o prazer da facilidade de movimento dos dedos.

Desprezando esse pensamento por idades, comecei a pesquisar sobre os critérios para escolher o violoncelo adequado ao tamanho do corpo, e encontrei várias medidas que deveriam ser levadas em consideração: a distância de abertura relaxada dos dedos seria ser usada como uma referência máxima para a execução da primeira posição, deixando um espaço ainda confortável para eventuais extensões dos dedos; o comprimento do ombro ao punho deveria ser semelhante ao espelho; quando abraçamos o corpo do instrumento, o comprimento do antebraço deve corresponder à diagonal da parte superior do instrumento. Escolhi um violoncelo 1/2, o “caminho do meio”. Exatamente o médio disponível. Pareceu perfeito para mim, como um calçado sob medida.

Por fim, no processo de encontro com o violoncelo, passei a chamá-lo violoncela, em razão do desejo de desvencilhar-me da “masculinidade” da tradição erudita e aproximar-me de maneiras mais livres de aprender e executar o instrumento que ressoa como o feminino da rabeca<sup>15</sup>. Foi também por isso que, voltando ao âmbito dos sapatos, acabei por nomear às minhas produções “sapatas”, que optarei por grafar sem aspas, incorporando a nomenclatura com mais convicção e assertividade.

---

<sup>15</sup> A rabeca é um instrumento cuja forma lembra a do violino, mas não tem padrões fixos. As rabecas tem tamanhos e formas variadas e mesmo diferenças em suas afinações.

**De sapatos a sapatas**

**Figura 39:** Estudo de logo para futura marca. A ideia é que a imagem evoque, dentre outras coisas, dedos livres e expandidos, dança, sankofa, semente, germinação, espiralamento, mobilidade, equilíbrio, óvulos, serpente, vento, água, fogo, ar...

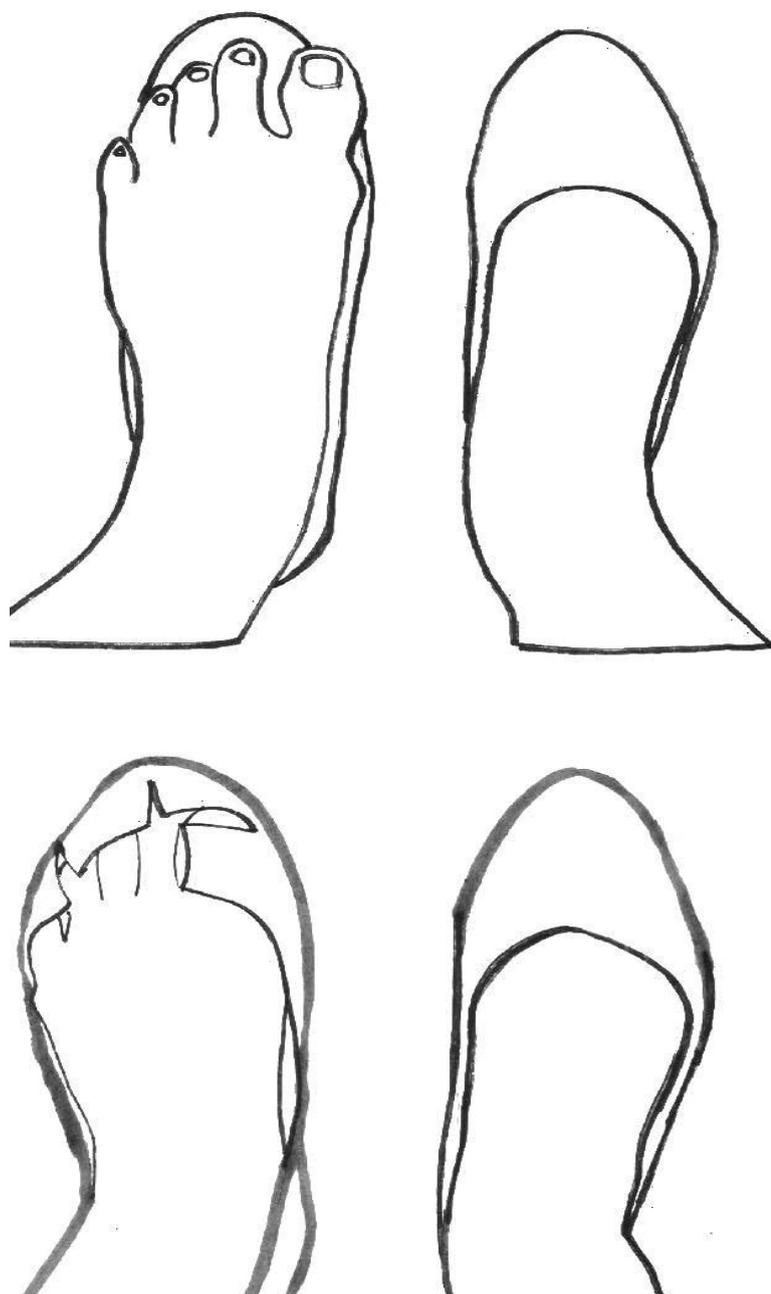
*Feeling good* (sentindo-se bem)<sup>16</sup>. Esta é a melhor definição para a sensação decorrente do calçamento das sapatas. Imprimindo uma variação de gênero em relação aos sapatos, as sapatas compartilham com eles a função básica de proteção dos pés. A escolha do termo no feminino marca diferenças fundamentais das peças que produzo em relação aos ditos sapatos. A diferença exterior fundante das sapatas é o espaço que existe na forma para apoiar o movimento natural do hálux. A proposta é cessar a pressão realizada pelos calçados sobre os ossos, mantendo livre sua tendência natural de expansão. Nesse sentido, sua atuação se dá não exatamente pelo que elas fazem, mas pelo que não fazem (a não ação mencionada antes).

Nesse outro gênero de sapatos, há também a diferença filosófica, ao propor um outro modo de produção e relação com o corpo, atento à sua singularidade e à ligação com a terra. Apesar do que está dito aqui ajudar a compreender certos aspectos em relação às sapatas, elas só podem ser de fato apreendidas quando calçadas e colocadas em movimento, junto com o corpo: a experiência sensível é imprescindível.

A fotoperformance *Cirurgia Plástica*, de 2016 (representada em desenho abaixo) apresenta uma situação em que a intervenção vem garantir, através de um corte, a “calçabilidade” diante do conflitante encontro entre as formas dos pés e dos calçados. Ao tomar conhecimento da prática de alguns cirurgiões plásticas que cortam dedos de suas pacientes para que possam calçar números menores, realizei o procedimento inverso, abrindo os calçados.

---

16 A letra da canção, conhecida pela interpretação de Nina Simone, está inserida como apêndice, e ela pode ser ouvida neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=duL1o-isHWY> O título *Feeling Good* pode ser traduzido como “sentindo-se bem”, e a canção trás uma série de situações em que a vida flui de forma harmoniosa.



**Figura 40:** Fotoperformance *Cirurgia Plástica* (2016).

O termo sapata já existe como parte do vocabulário técnico da engenharia. Refere-se a um tipo de fundação direta de uma construção de concreto armado e tem a função de transmitir os esforços gerados pela edificação para o solo, sendo a parte mais larga e inferior do alicerce. Da mesma

maneira, as sapatas se propõem a exceder ligeiramente a largura dos pés, nossos alicerces, a fim de protegerem sua integridade e proporcionarem excelente sustentação ao corpo, aos nossos movimentos e sensibilidade. Transpondo esta ideia para o mundo dos calçados, seria preciso inserir nas fôrmas tradicionais alguns acréscimos a fim de prover este espaço necessário ao movimento livre dos dedos.



**Figura 41:** Vista superior e inferior da fôrma modificada. A modificação a que me refiro consiste na colagem de camadas de EVA sobre a fôrma para aumentar sua largura como desejado, provendo espaço à mobilidade ao dedão. A aplicação de EVA aconteceu, na fôrma vista de cima, na biqueira (a parte em forma de meia lua), e na fôrma de com a parte do solado exposta, aparece nas laterais.

Em cena, (performances e/ou apresentações teatrais, de dança ou música) a sapata é figurino e aliada da afinação do corpo, que, por sua vez terá performances de qualquer natureza potencializadas.

Meu gosto pela dança já me fez descalçar-me para dançar melhor, e foi muito gratificante perceber que, com os calçados que produzi em muitos

momentos isso não foi necessário: prova para mim de sua excelência técnica e sensível.

A propriedade uterina de acolher um ser em crescimento e potencialização, moldando-se harmoniosamente a seu corpo à medida que ele cresce, está presente nas sapatas. Elas recebem um pé e permitem que ele cresça, que se expanda. Acolhem qualquer tipo de pé, assim como o útero de uma mulher pode gerar bebês diferentes.

As sapatas concebem o corpo como um lugar de prazer e afeto, cuja potencialização da força, do equilíbrio e da vitalidade é estimulada por elas. São uma instância de acolhimento e nutrição de nossas raízes.

Diante disso, a série de performances *Gravação de Raízes*, que será apresentada em maiores detalhes mais adiante, não poderia ter melhor nome. Trata-se justamente de reunir os contornos de diferentes pés, como desenhos de pegadas. A constituição dessa forma se propaga a partir do corpo de nossos ancestrais, sendo, ao mesmo tempo, transmitido e, rearranjado através da reprodução humana e de suas adaptações sucessivas. Embora tenham sua singularidade, as formas dos pés têm também esta continuidade entre gerações e através do espaço, à medida que as populações se dispersam e migram pelo globo.

### **Considerações sobre as histórias dos calçados e dos descalços**

Embora existam povos, como os indígenas brasileiros, que viviam e vivem ainda em alguns lugares tradicionalmente descalços, os calçados acompanham a humanidade há milênios, por tratar-se, em lugares com clima frio, de uma necessidade básica. Segundo os dados apresentados pela designer de calçados e antropóloga Catherine Willems (2015), a maior parte da evolução anatômica do pé humano se deu descalça e as estimativas dos arqueólogos são de que os sapatos tenham se originado entre 26000 a 30000 anos atrás segundo o antropólogo americano Erik Trinkaus (2005, apud WILLEMS, 2015, p.16), nas regiões mais frias da Eurásia. No norte do continente americano, segundo o antropólogo Zlatko Mileusnic (2006, p.133), o começo do uso dos calçados é estimado entre 9000 e 11000 anos, com calçados feitos da planta *Artemisia Tridentata*, que também era usada na confecção de cestos. Em outra área próxima de microclima seco, no Missouri, foram encontrados calçados feitos das folhas da planta *Erygium yuccifolium*, da família da salsa, que datam de 1070 a 8300 atrás, segundo Mileusnic (2006, p.133). Apesar do uso de fibras vegetais relatado, a maior parte dos calçados antigos era feita de peles de animais.

Como tantos outros artigos de nosso uso cotidiano, os calçados têm uma longa história de produção artesanal. Com o advento da revolução industrial, a profissão de sapateiro foi perdendo espaço: embora ainda existam sapateiros que se dediquem à produção completa dos calçados, a maior parte deles hoje em dia apenas realiza reparos, como mostrado no documentário *Sapateiros de BH: o passo a passo de uma tradição*, dirigido por Fred Carvalho em Belo Horizonte.

Para além dessa óbvia função de proteção dos pés, os calçados compõem nossa imagem, juntamente com as roupas; denotam ou não prestígio social e são um dos símbolos da vida civilizada. Na história da colonização do Brasil, com o estabelecimento de missões jesuítas, o esforço de vestir aos índios não veio sempre acompanhado de seu calçamento. Segundo a descrição do economista Miranda Neto (2012) sobre a vestimenta dos indígenas de uma

missão jesuíta do século XVIII, os calçados eram largamente desprezados, ou inacessíveis, à maior parte dos indígenas nelas cativos:

[...] mulheres usavam os cabelos soltos ou em duas tranças e seus vestidos de algodão de cor clara eram compridos e cobertos por uma túnica de tecido idêntico cingida sobre o vestido. Os homens, de cabelos curtos para se distinguirem dos infiéis, vestiam gibões e culotes semelhantes aos dos espanhóis, cobertos por leves ponchos de pano claro ou riscado. Todos andavam descalços e de cabeça descoberta.(NETO, 2012, p. 67)

Segundo as *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões do Padre Joseph de Anchieta*, o Brasil não era adequado ao uso de calçados fechados de couro em regiões de clima quente e muito úmido<sup>17</sup>. Devido também à escassez de calçados, alguns padres confeccionavam suas próprias alpargatas<sup>18</sup>, por isso muitos padres confeccionavam suas próprias alpargatas. Muito populares no Brasil nos anos 1950, com a expansão da produção industrial da Fábrica Brasileira de Alpargatas e Calçados, naquele tempo, as alpargatas

eram feitas de ‘certos cardos ou caragoatás bravos’<sup>19</sup> “que os jesuítas traziam dos campos e lançavam ‘na água por 15, ou 20 dias, até que apodreciam’. Tiravam depois ‘estirgas grandes como de linho, e mais rijas que linho e delas faziam as ditas alpargatas. (S. de Vasc., o. c., 1, n. 72)” (PAB, 1993, P. 65)

Quanto aos bandeirantes, sua alcunha “emboaba” é uma referência às suas botas (MOTTA, 2004), embora nem sempre, devido à mencionada escassez deste artigo na colônia, a oportunidade de estarem calçados. Ao longo

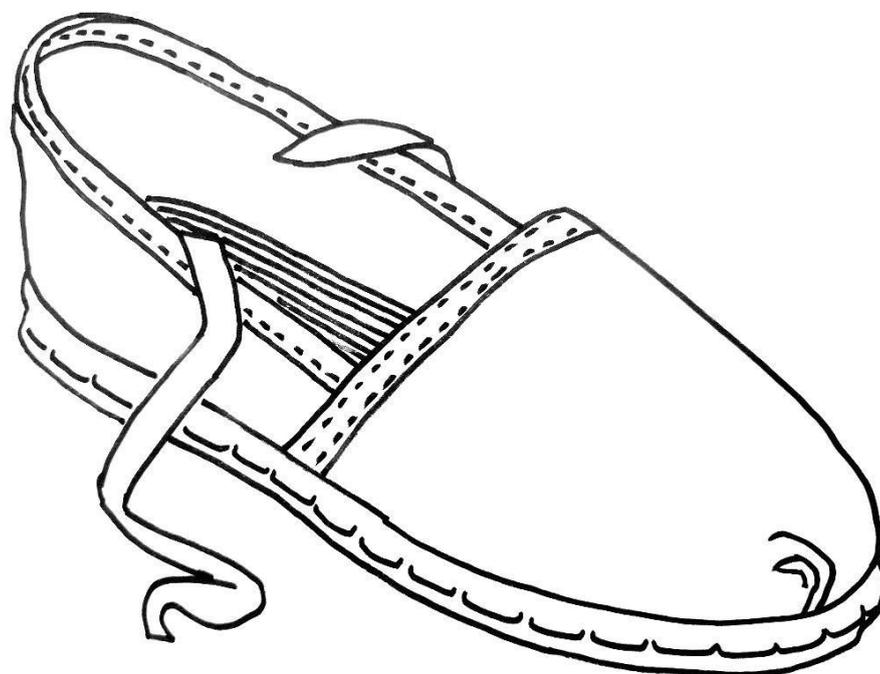
---

<sup>17</sup> Haviam muitas missões próximas ao litoral sudeste do país.

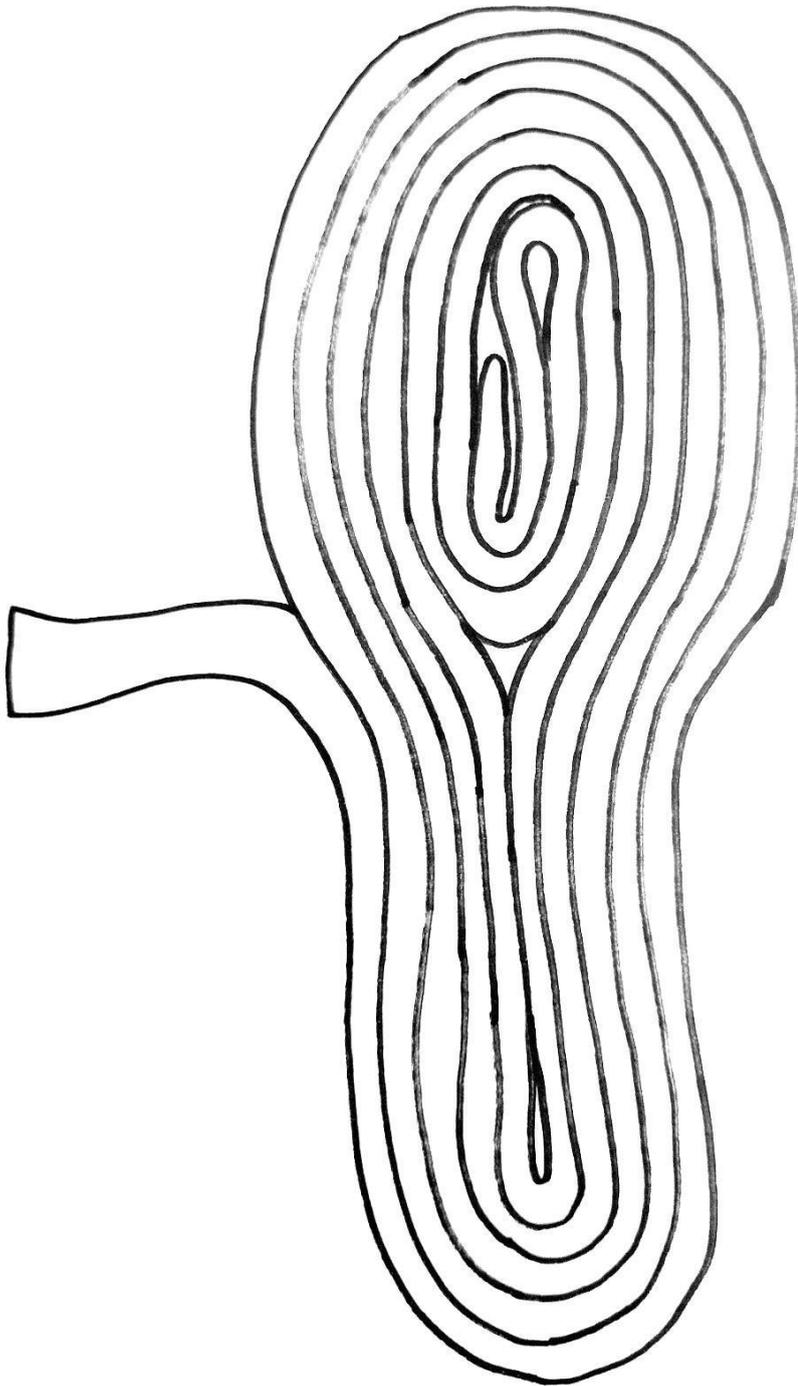
<sup>18</sup> “A alpargata é um calçado de origem árabe que foi levada para a Espanha e posteriormente para o sul da França. Os solados são confeccionados com fios de fibras vegetais trançada como a juta, sisal ou ráfia e a parte superior em tecido ou couro (FUNDACION CAJARIOJA, 2013; IVAN, 1987; ESPADRILLES, 2013)”. Esse tipo de calçado, confeccionado em lona e corda, tornou-se muito popular no Brasil nos anos 1950, com a expansão da produção industrial da Fábrica Brasileira de Alpargatas e Calçados, sendo muito utilizado por ribeirinhos e em regiões litorâneas, por pescadores e profissionais que trabalhavam em *piers* e cais de porto, devido à segurança e equilíbrio que possibilitava para caminhar sobre superfícies molhadas ou lodosas devido ao atrito das cordas que compunham seu solado. Nos anos 80, o modelo foi incorporado ao mercado da moda e ainda hoje é encontrado em lojas que se especializaram neste calçado, variando-se as cores da lona, inserindo estampas e bordados e incluindo solados de borracha ou plástico.

<sup>19</sup> O caraguatá (*Bromelia balansae*), também conhecido como gravatá, caravatá, caroá, caroatá, caruatá, caruatá-de-pau, coroá, coroatá, coroá-verdadeiro, craguatá, crauaçu, crauatá, crautá, cravatá, croá, curauá, curuá, curuatá, erva-do-gentio, erva-piteira e gragoatá, é uma planta da família *Bromeliaceae*.

do período colonial, a sapataria era um dos ofícios que integrava manufatura do couro, como a selaria e a chapelaria, conforme exposto no Museu de Artes e Ofícios de Belo Horizonte (MG). Sendo o couro um subproduto dos rebanhos do gado de corte, com o qual é confeccionado uma infinidade de produtos, sempre teve um mercado garantido, sobretudo nos tempos em que os materiais sintéticos ainda não estavam disponíveis. As botinas são um calçado de uso tradicional entre os habitantes do interior do Brasil, e sua modelagem, de origem francesa, é muito econômica no que toca ao aproveitamento de material, não deixando muitas sobras, além de proporcionar firmeza e estabilidade no calce.



**Figura 42:** Alpargatas em anúncio de 1951. Atenção ao detalhe do solado de fibra natural e à discreta prega na região da biqueira. Fonte: Proença, 1951, apud Santos, 2015, p.2048)

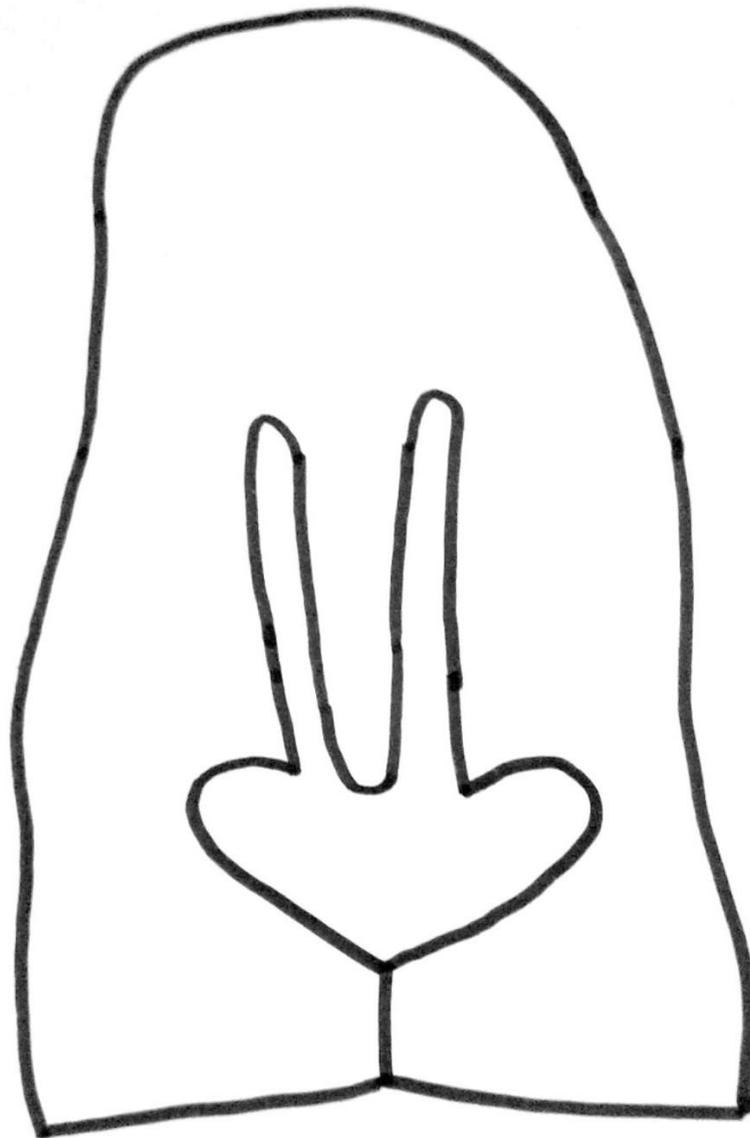


**Figura 43:** Solado de alpargata. Uma corda de formato achatado enrolada sucessivamente sobre si mesma.

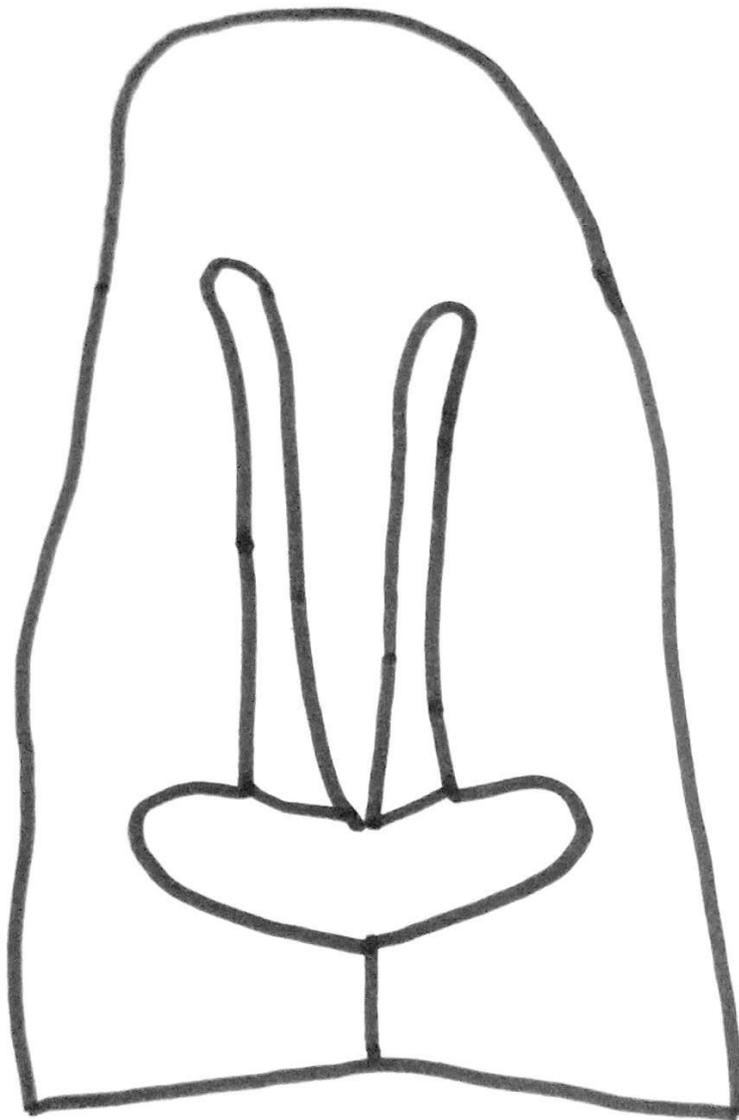


**Figura 44:** Botina com abertura lateral. O rompimento do material se deu pela pressão exercida por um pé cuja largura é maior que a da fôrma com a qual o calçado foi confeccionado.

A discussão sobre os materiais é da maior importância e me interessa prosseguir nela. Entretanto, devido às limitações de tempo da pesquisa, optei por concentrar-me no aspecto da modelagem. O apreço pelos calçados de tecido, particularmente de lona de algodão esteve sempre presente e o aproveitamento de materiais sintéticos oriundos do descarte das lojas de capotaria, abundante no ambiente urbano, foi largamente utilizado na confecção de moldes e protótipos. Quanto ao couro, embora esteja ciente dos impactos ambientais decorrentes da criação dos rebanhos bovinos, prevalece como um material de grande qualidade. Não me debrucei com a devida atenção sobre este tópico, mas me pergunto também sobre o impacto das opções de materiais disponíveis para substituição de sua resistência e maleabilidade, que em geral são decorrentes da indústria petrolífera. A pesquisa sobre os materiais seria um tópico de pesquisa de um possível doutorado, de modo que no mestrado, segui trabalhando com os materiais sintéticos de fácil acesso, tecidos e couro.



**Figura 45:** Modelagem de botina original (colocar no desenho o que está embaixo do papel azul).



**Figura 46:** Modelagem de Botina adaptada.

Em sua obra *Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*, o antropólogo escocês Tim Ingold menciona como o papel restritivo dos calçados na conformação anatômica do homem moderno, com a redução da capacidade preênsil de seu hálux em comparação com os indígenas que viviam descalços, estava inserido nas mudanças que chegavam com a Modernidade, “em modalidades de viagem e transportes, na educação da postura e do gesto, na avaliação dos sentidos, e na arquitetura do ambiente construído”. (INGOLD, 2015, p.76).

Na Europa a partir do século XVIII, enquanto as viagens das elites se davam por cavalos, carruagens e pelas locomotivas, andar era para o pobre, o criminoso ou o jovem, e apenas no século XIX surgiu o movimento que abordava o caminhar como um fim em si mesmo, “desde a perspectiva de uma sociedade completamente acostumada à cadeira”. Bota e cadeira fazem parte de um mesmo projeto de civilização que separa a mente do corpo:

Onde a bota, reduzindo a atividade de caminhar à atividade de uma máquina de pisar, priva os usuários da possibilidade de pensarem com os pés, a cadeira permite que os sedentários pensem sem absolutamente envolverem os pés. Entre elas, a bota e a cadeira estabelecem um fundamento tecnológico para a separação do pensamento da ação e da mente do corpo – isto é, para a fundamental *falta de fundamento* tão característica da moderna habitação metropolitana. É como se, para os habitantes da metrópole, o mundo de seus pensamentos, seus sonhos e suas relações com os outros flutuasse como uma miragem acima da estrada em que pisam acima de sua vida material real. (INGOLD, 2015, p.78)

Esse distanciamento do chão é abordado por Ingold (2015) através da falta de rastros dos calçados sobre as superfícies pavimentadas. Ao contrário das pegadas que podem ser observadas na terra, no mundo urbano não há registros da passagem dos pedestres. Mesmo que a experiência tátil dos pés seja muito restrita e a percepção do ambiente se dê predominante através da visão e da audição, Ingold ressalta que é através do contato de nossos pés com o chão que nos colocamos “em contato com o nosso entorno” (INGOLD, 2015, p.87). Para Ingold é preciso compreender a marcha humana em conjunto com a experiência ambiental e cultural, e o pesquisador destaca a artificialidade do

ambiente do laboratório em que são realizadas as pesquisas científicas a esse respeito:

A imagem corporal ocidental, que subscreve tanto do discurso sobre a evolução anatômica humana, baseia-se em um ideal praticamente inatingível de fora do ambiente altamente artificial do laboratório. [...] É como se, desnudando o corpo de todos os pertences e o chão de todas as características, a essência universal da marcha humana fosse revelada de uma forma livre das particularidades do ambiente e da cultura. Na verdade, porém, não existe essa essência. [...] Muitos dos primeiros sujeitos a serem atraídos para a pesquisa sobre locomoção eram de fato soldados, já treinados nas rotinas do exército. Não é de surpreender que, quando comandados a andarem eles marchassem como se estivessem em uma parada! Como Mary Flesher (1997) demonstrou, o estudo científico da locomoção humana tem suas raízes na disciplina militar.” (INGOLD, 2015, p. 93)

Ingold conclui o capítulo se perguntando “como poderia haver uma história cultural das técnicas corporais quando a tecnologia do calçado já está implicada nas nossas ideias mesmas do corpo, na sua evolução e no seu conhecimento” (INGOLD, 2015, p. 94). Na pesquisa de confecção dos calçados, atuo de maneira que a prática das técnicas corporais que ampliaram minha consciência do corpo possa alterar a modelagem dos calçados, de modo que a ideia da liberdade dos dedos literalmente seja materializada no espaço no calçado.

O sapato industrializado é mais que um sapato: é um modelo civilizacional, é um pensamento que se impõe, é um resquício colonial. As marcantes diferenças de mobilidade decorrentes do uso de calçados estão expressas no relato trazido pelo chefe indígena Tuiávii<sup>20</sup> aos seus conterrâneos. O trecho que se segue é como ele descreve para sua comunidade um dos costumes do homem branco europeu, que ele denomina “Papalagui” e conheceu antes da Primeira Guerra Mundial. Sua perspectiva provém de uma sociedade que vive em íntima relação com o mundo natural, como os povos originários do território brasileiro:

Por fim, os pés ganham uma pele macia e outra muito dura. A pele macia, na maior parte das vezes, pode-se esticar e ajustar bem ao

---

<sup>20</sup> Seu povo está na ilha Upolu, localizada no arquipélago de Samoa, Pacífico Sul, à direita da Oceania.

pé, ao passo que a outra quanto mais dura, menos se ajusta. É feita com a pele de um bicho forte que se mergulha, durante algum tempo, na água, se raspa com facas, se bate e se coloca ao sol até enrijecer de todo. Com isso o Papalagui fabrica uma espécie de canoa de bordas altas, justo o suficiente para nele caber um pé; uma canoa para o pé direito, uma canoa para o pé esquerdo. Estas canoas são amarradas, são atadas, ao tornozelo de maneira que os pés ficam dentro de um estojo rígido, tal qual o corpo de um caracol. O Papalagui usa-o do nascer ao pôr do sol, sai nele para viajar e com ele dança; mesmo que esteja quente como após a chuva tropical. Como isso é muito contrário à natureza – conforme até o Branco percebe –, como os pés ficam como se estivessem mortos e começam a cheirar mal, como, de fato, quase todos os pés europeus já não conseguem agarrar nem trepar numa palmeira, por tudo isso o Papalagui tenta esconder sua tolice, cobrindo com muita lama a pele do bicho, que é vermelha por natureza, dando-lhe, à custa de muita esfregação, um brilho tal que os olhos não suportam o ofuscamento e tem de desviar-se. Viveu, em certo tempo, na Europa, um Papalagui que ficou célebre e que muitos homens vinham procurar porque lhes dizia: 'Não é bom que useis peles tão estreitas e pesadas nos pés; andai descalços sob o céu enquanto o orvalho da noite cobre a relva, assim vos curareis de todas as doenças'. Muito sadio era esse homem, e ajuizado, mas riram-se dele e não tardaram a esquecê-lo. (SHUERMAN, 1997, p. 16-17, grifos meus)

Para além da proposta de modificação da modelagem já apresentada, surge a pergunta: de que forma a provocação sensível de experiências entre a arte e a artesanaria na produção de calçados pode trazer contribuições à crítica e às possíveis mudanças de hábitos em nossa cultura?

Nesse sentido, é importante mencionar que o campo da Arte possibilita adentrar no domínio da experimentação plástica assim como nas problematizações sobre o comportamento. Aproxima-se de forma direta com a escultura e a tridimensionalidade, com a linguagem da performance, assim como nas interações e colaborações com o público, em propostas que favorecem o contato profundo com outras sensibilidades, instaurando uma ideia de ateliê como processo metodológico de investigação, que acolhe o fazer e o pensar, simultaneamente.

No questionamento sobre comportamentos percebe-se a recorrência da fôrma de bico fino, presente na maior parte dos calçados contemporâneos, que

pressionam o primeiro artelho em direção ao segundo, uma estética tradicional europeia arraigada em nossa cultura. Por isso, a abertura das biqueiras para melhor acomodar os dedos causa estranhamento, e faz com que muitas pessoas considerem feios os calçados cuja forma está mais próxima da forma dos pés. Alterar sua fôrma, há tantos séculos consolidada, é adentrar um campo vasto de símbolos e significações, deslocando-os para novas possibilidades e sensibilidades.

Ao procurar compreender se existia alguma razão pela qual os bicos finos perduram há tanto tempo no mundo dos calçados, para além da evidente tradição estética, soube por alguns sapateiros e industriais que: é mais fácil montar e dar acabamento a sapatos de bico fino; além disso, como a fôrma precisa sair do calçado quando ele está pronto, o fato de a ponta ser estreita facilita este processo. Como alerta o fisioterapeuta Henning (1989, apud MANFIO, 1995), a “razão” de existência desta conformação de calçados tão discrepante da anatomia humana passa longe da preocupação com a saúde de quem os calça:

De acordo com HENNING (1989), a moda impõe características ao calçado, que o tornam incômodo e prejudicial ao pé, e as considerações econômicas, que visam abaixar os custos do calçado, têm determinado a fabricação e difusão do uso de calçados indefensáveis do ponto de vista sanitário.” (MANFIO, 1995, p.2)

Assim, propõe-se, em relação às questões plásticas e no que toca à dimensão prática desta pesquisa, reformular a confecção dos calçados baseando-se em observações empíricas, estudos anatômicos e de cunho cultural.

Há diversos calçados tradicionais que apresentam outras propostas de modelagem. A busca constante por inovação, que assola o mundo moderno, é suspensa: o exercício é de retorno à forma dos pés, com a retomada do sistema de produção de calçados sob medida. Para o caso de não ter disponível uma fôrma, os próprios pés podem ser usados para realização de estudo, como será mostrado mais adiante.

O documentário do cineasta Juan Carlos Rulfo (2019) mostra uma jovem indígena chamada Lorena Ramírez, da comunidade de Tarahumara, no estado de Chihuahua, no norte do México, calçada apenas com sandálias e ganhando maratonas em meio a uma multidão de corredores calçados com seus tênis esportivos. Perguntada se gostaria de usar os tênis oferecidos por patrocinadores, ela responde que não, pois observa que os que os usam estão sempre atrás dela. A denominação de seu povo, os Rarámuris, significa “aqueles com pés leves”.



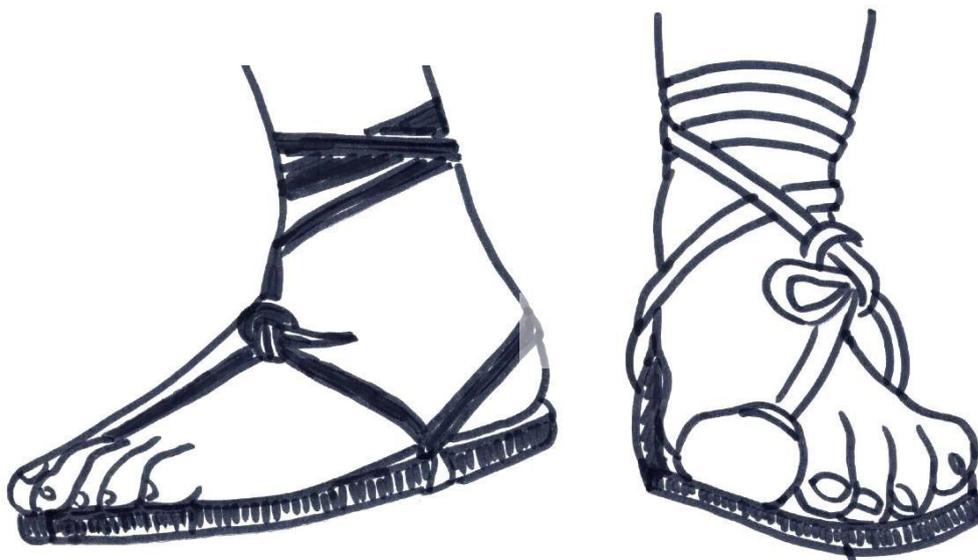
**Figura 47:** Lorena descansa com suas sandálias de correr

Lorena usa outras tecnologias além de suas sandálias para garantir seu sucesso nas maratonas: o documentário mostra como as canções tradicionais de seu povo, que ela mantém em mente enquanto corre, contém mensagens estimulantes aos corredores. Dentre seus outros hábitos divergentes da maior parte dos maratonistas, ela corre usando saias, usa um lenço no pescoço e hidrata-se com uma mistura de pó de milho e água<sup>21</sup>. As sandálias que Lorena usa na corrida, são diferentes das sandálias raramuri que vemos na próxima figura, um modelo conhecido por sua amarração sobre o tornozelo que coincide

---

<sup>21</sup> [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/18/internacional/1495129378\\_181922.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/18/internacional/1495129378_181922.html)

com o posicionamento de um ligamento cruzado, em forma de “x”: apesar de simples, a amarração garante estabilidade. Este tipo de amarração cruzada foi usada em um modelo de sandália que será apresentado mais adiante.



**Figura 48:** Sandálias Raramuri

## 2 A BELEZA DOS OSSOS

Por volta de 2008, durante minha graduação em Ciências Sociais, assisti a uma palestra da antropóloga Els Lagrou, em que pude ouvir – e me fascinar – pela cosmologia do povo *huni kuin*<sup>22</sup>. Em sua obra *A Fluidez da Forma*<sup>23</sup> são estudados os *kene* (desenhos) *huni-kuin*. Os *kene* são formas geométricas pintadas com jenipapo sobre o corpo humano e atuam na relação espiritual deste com o entorno.

Na concepção *huni-kuin*, o pensamento e o corpo estão juntos, e existe a consciência da interdependência dos seres vivos. Segundo a pesquisa da antropóloga Cecília McCallum (1998) esta concepção estende-se ao longo de toda a região das terras baixas sul americanas, estando presente entre outros povos além dos *huni-kuin*. Para este povo, a fim de fazer o corpo crescer saudável e ter uma vida longa, é preciso ter conhecimento de maneiras de viver e se relacionar consigo mesmo, com os outros e com o entorno:

[...] conhecimento e corpo coexistem tão intimamente que qualquer distúrbio sofrido por um pode ter consequências calamitosas sobre o outro. [...] os Kaxinawá tratam o corpo como uma entidade em contínuo estado de criação fora do ambiente e através da ação de outras pessoas; [...] na epistemologia kaxinawá o conhecimento se acumula e incorpora-se ao corpo e seus órgãos ao longo da vida, à medida que este entra em contato controlado com aspectos do ambiente e suas formas materiais, verbais, e às vezes espirituais. [...] O corpo é feito para crescer, e através desse processo a

---

<sup>22</sup> *Huni-kuin* é a autodenominação para o grupo indígena também conhecido por Kaxinawá, que vive no Rio Jordão, no Acre.

<sup>23</sup> A antropóloga Tânia Stolze Lima assim apresenta a obra *A Fluidez da Forma*, de Els Lagrou (2007): “Com excepcional habilidade etnográfica e insight teórico, Els Lagrou oferece a descrição de uma ontologia estética amazônica em que a arte humana e a arte dos *yuxin* [espíritos] se enfrentam e se comunicam segundo uma complexa relação de reversibilidade entre figura e fundo. O mundo dos sentidos, das formas transientes, das metamorfoses, isto é, o mundo do poder e da relacionalidade, em suma, o mundo da agência das imagens flutuantes geradas por *yuxin* que a isso se entregam sem cessar – é contra esse mundo que se destaca o corpo pensante ou a pessoa kaxinawá, dotada, ela sim, de uma forma estável e palpável. A arte feminina dos desenhos geométricos e a arte visionária dos homens são as mediações privilegiadas que permitem aos kaxinawá uma vitória relativa sobre os *yuxin*: ser um corpo pensante! O desenho da cobra (a jibóia-sucuri) contém o mundo, revelou um homem kaxinawá a Els Lagrou. O *yuxin* do olho, disse-lhe um outro, é o pensamento. O desenho é a fala dos *yuxin*, lhe contou uma mulher. Escrever uma etnografia em que reflexões como essas aparecem como pura verdade é prova de agência estética.” (LIMA, apud LAGROU, 2007)

posição social do indivíduo é modificada. (McCALLUM, 2007, p.217)

A criação do corpo se dá através de uma série de processos que procuraram fixar a forma do corpo humano, como o *kene* e os processos de cozimento dos alimentos. Através da aplicação do *kene* no corpo, o desenho “delineia e ordena a percepção, da mesma maneira que as paredes de uma casa grande delineiam o espaço interior de uma comunidade, separando-a do mundo envolvente” (LAGROU, 2007, p. 538). Como todo o mundo é repleto de desenho, e a fixidez da forma do desenho é oposta à fluidez da agência dos *yuxin*<sup>24</sup>, os humanos ficam protegidos das influências dos *yuxin* quando pintados com os *kene*.

Além dos desenhos, há outras práticas importantes na construção dos corpos, como o uso das plantas medicinais, e a prescrição de dietas e de atividades específicas. A construção do corpo se dá com o processo de acúmulo de experiências, de relações sensoriais, em que o conhecimento está presente por todo o corpo: “aqui [na conotação *kaxinawá*], ‘experiência’ não precisa passar por uma capacidade mental, sendo suficiente que o próprio corpo seja sujeito aos efeitos diretos do agente ou matéria externa” (McCALLUM, 2007, p. 224).

Segundo McCallum (1998), já que entre os *huni kuin* não há uma palavra específica pra conhecimento, o termo mais próximo na língua deste povo seria *unaya*, algo como “sabedoria/aprendizado”. O conhecimento existe de forma integrada ao corpo, como um processo vivo e em expansão, que vai se acumulando progressivamente. A transmissão do conhecimento, se passa com o mínimo uso da palavra, depende da capacidade de escuta do ouvinte, e se dando através da demonstração: as pessoas aprendem pela observação e pela experiência, aprimorando sua prática: “experiência, que torna-se parte integrante do corpo, permite que este seja social no momento em que se expressa em ações produtivas e reprodutivas apropriadas” (McCALLUM, 1998, p. 228).

---

<sup>24</sup> Os *yuxin* são espíritos, “seres sem corpo, porém desejosos dos corpos, seres sem forma fixa que desejam transformar e mutilar as formas sólidas dos corpos humanos.” (LAGROU, 2007, p.28)

Em minha atuação como massagista e instrutora de yoga, experiência posterior ao contato com o pensamento *huni kuin* de construção do corpo, eu sabia estar imersa em processos que também traziam perspectivas próprias sobre essa edificação do corpo. A persistência na realização das posturas psicofísicas, chamadas em sânscrito de *asanas*, poderia contribuir com a melhora da saúde do corpo, ao torná-lo mais forte e flexível, favorecendo a circulação de energia por todos os órgãos internos. À medida que passa o tempo, o corpo do *yogue* – aquele que se dedica à prática do Yoga – vai também acumulando experiência, percebem-se alterações em sua forma, que se torna mais alinhada e saudável.

Passei a perceber também as manobras que fazia no corpo dos clientes durante os atendimentos com massagem, como parte de um processo de escultura do corpo: através do toque na superfície do corpo, é possível, tocar e mover memórias, dissolver entraves ao movimento livre, trazer mais consciência ao corpo que é tocado. Embora em meus cursos de formação profissional houvesse recebido boas instruções sobre a manipulação das cadeias musculares, a prática da massagem me mostrou que conduzir os movimentos a partir dos ossos é um caminho seguro para promover o alinhamento e relaxamento das cadeias musculares e do corpo inteiro, gerando repercussão em seus aspectos mais sutis. De acordo com Padilla (2008), que foi uma de minhas fontes de estudo como massagista, a prática da massagem propõe mover o sopro vital do ser:

Nos pés aflora a energia que sustenta a atividade do cérebro, que corresponde ao Reino Mutante da Água<sup>25</sup>. Por isso a massagem dos pés nos permite despertar a atividade cerebral. Vocês acreditavam que o cérebro estava somente na cabeça? [...] O pé tem que ter uma memória de por onde e como transcorreu sua vida [...]. Os pés são um cérebro: 'o cérebro andante'. [...] Se modificamos o caminhar, também modificamos a informação que chega ao nosso cérebro. Se modificamos a forma do que está embaixo, o 'cérebro de baixo', posto que aí está a 'Fonte Emergente da Água' de onde se desenvolverá o cérebro,

---

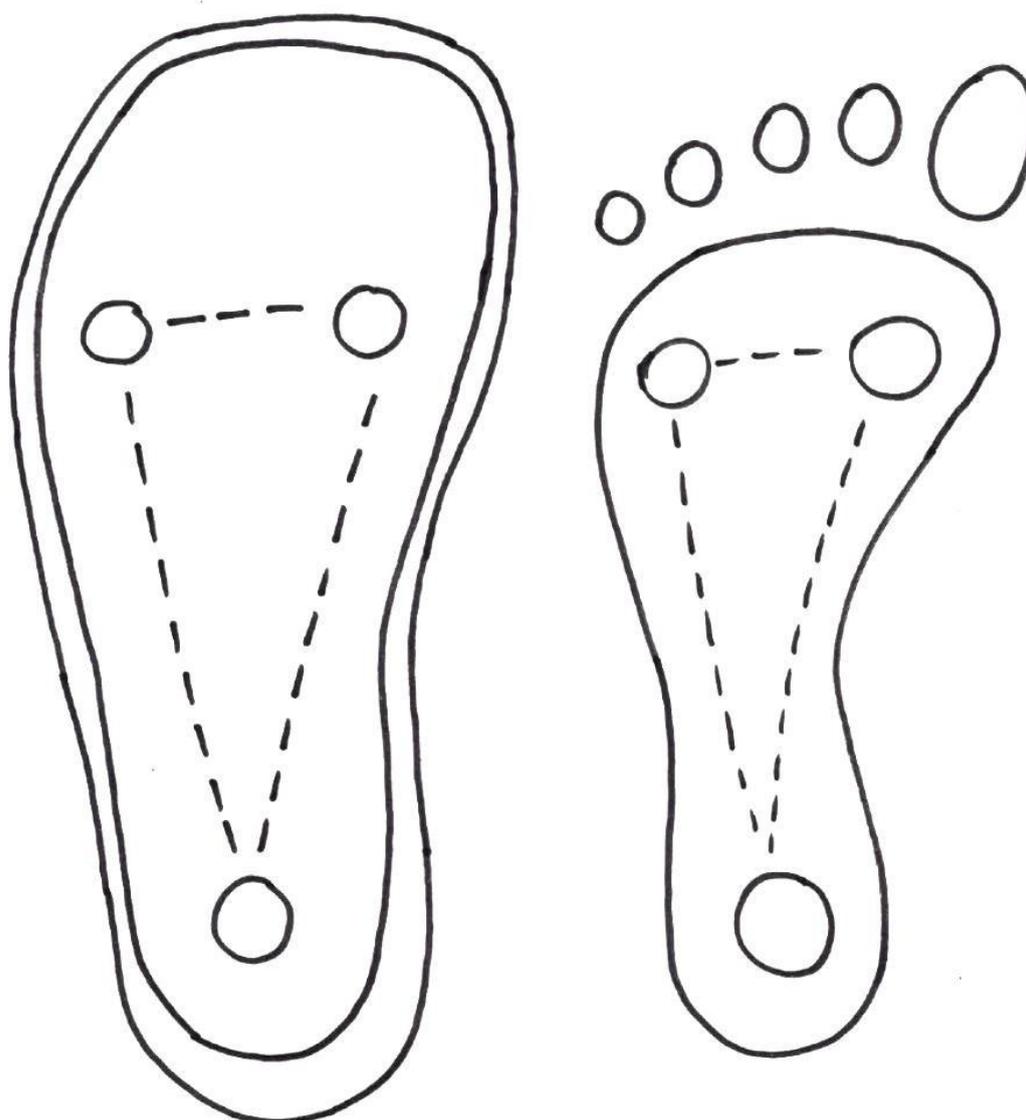
<sup>25</sup> A Medicina Tradicional Chinesa concebe tudo o que existe como combinações de cinco elementos, a saber o Metal, a Água, a Madeira, o Fogo e a Terra. Estes elementos podem ser predominantes em certos órgãos, e o texto aborda a ação de um canal de energia sob forte influência do elemento Água. No caso do Yoga e do Ayurveda, os elementos constituintes do universo seriam o Ar, a Água, a Terra, o Fogo e o Éter.

mandaremos informações muito precisas ao “cérebro de cima”, para que se modifique ‘o estar’ ali de baixo. (PADILLA, 2008, p.27)<sup>26</sup>

A seguir trago as instruções preliminares para a execução de uma postura do Yoga chamada *Tadāsana*, termo sânscrito traduzido como “Postura da Montanha”. Sugiro que primeiro leiam as instruções, visualizando os movimentos, e em seguida os executem. A prática constante da postura pode favorecer a abertura dos dedos dos pés e gerar mais estabilidade física e emocional. Sobre essa postura, o mestre de Yoga Iyengar, afirma que “ninguém pode chegar ao céu a menos que tenha uma base firme” (PACKER, 2009, p.147) e esta base está nos pés. Depois de contemplar e acionar os pontos de apoio nos pés mostrados na figura abaixo, vamos à prática.

---

<sup>26</sup> (Tradução livre da autora.) No original: *En los pies aflora la energía que sustenta la actividad del cerebro, que se corresponde con el Reino Mutante del Agua. Por eso, el masaje de los pies nos permite despertar la actividad cerebral. ¿Ustedes creían que el cerebro sólo estaba en la cabeza? [...] En el pie tiene que haber una memoria de por dónde y cómo ha transcurrido tu vida [...]. Los pies son un cerebro: ‘el cerebro andante’. [...] Si modificamos el caminar, también modificamos la información que llega a nuestro cerebro. Si modificamos la forma de abajo, ‘el cerebro de abajo’, puesto que ahí está la ‘Fuente Emergente del Agua’ de donde va a desarrollarse el cerebro, vamos a mandar informaciones muy precisas al ‘cerebro de arriba’, para que se modifique ‘el estar’ de allí abajo.* (PADILLA, 2008, p.27)



**Figura 49:** Pontos de apoio na planta dos pés. As áreas assinaladas com os círculos indicam os locais nos quais o peso deve ser distribuído simultaneamente para prover um bom apoio para realização da postura: atrás do dedão, atrás do mindinho e no calcanhar.

### **Aterramento**

*Escolha um lugar onde você se sinta confortável para estar descalço.*

*Vá para a terra, ou caso não seja possível, escolha um bom tapete ou prepare de outra forma uma superfície firme para apoiar-se.*

*Ponha-se de pé. Respire fundo e deixe sair pela boca, lentamente, o ar de seus pulmões. É possível que você boceje. Alongue seu tronco, mantenha o peito aberto.*

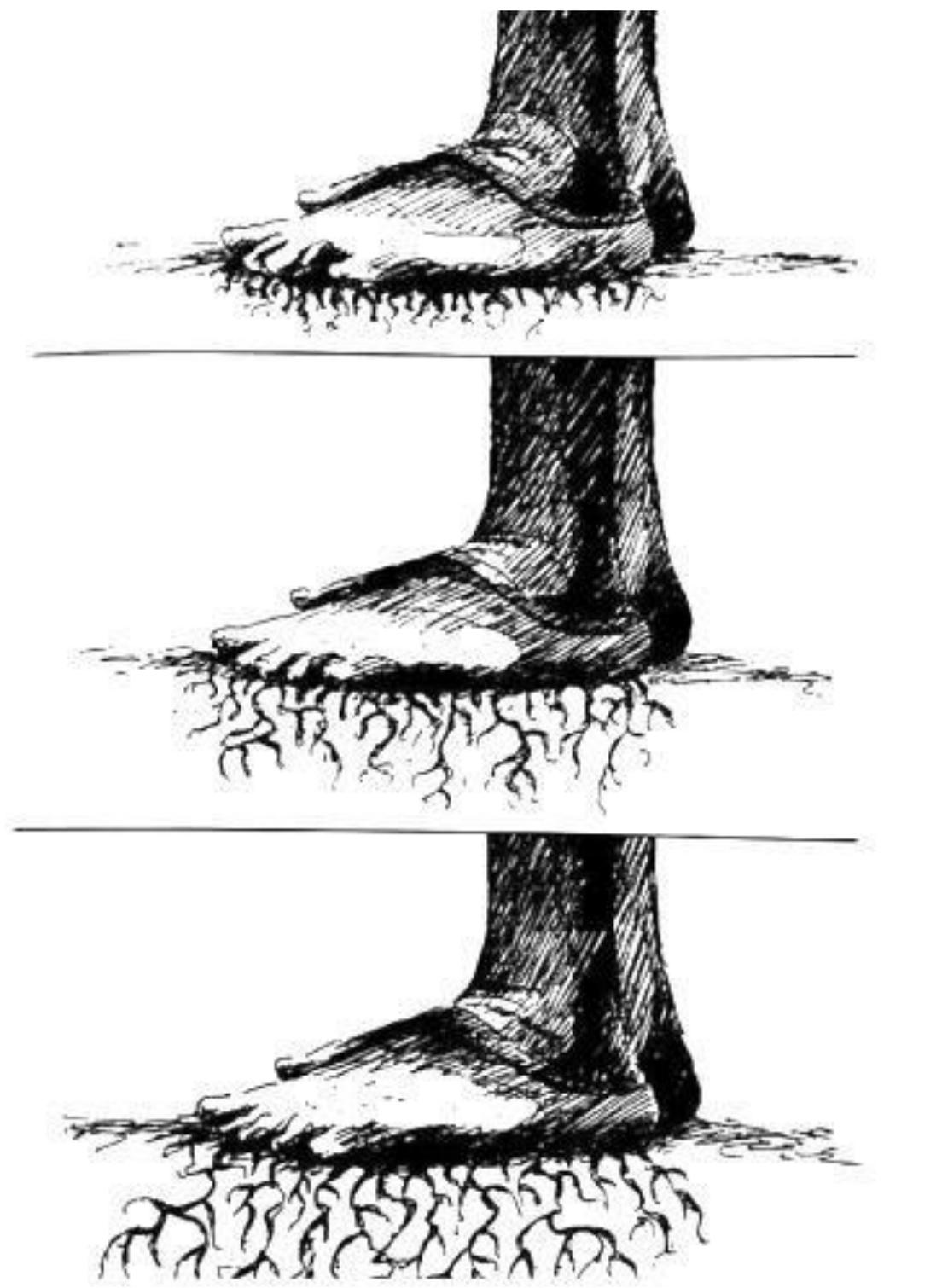
*Observe pelo tato onde se concentra o apoio de seus pés. Você se firma no calcanhar? Tende para a parte externa ou interna do pé?*

*Procure distribuir seu apoio entre os três pontos que formam um triângulo imaginário na planta de seus pés: no meio do calcanhar, logo atrás do dedão e logo atrás do dedinho, como na figura acima. Ao mesmo tempo, empurre o calcanhar para baixo e estique os dedos para frente.*

*Mantendo esse apoio da planta dos pés no chão, tente elevar apenas os dedos, mantendo seu equilíbrio.*

*Examine a sequência de articulações dos tornozelos, joelhos, quadris, as vértebras de sua coluna, o esterno, os ombros, e perceba se sua cabeça está bem apoiada sobre o pescoço. Se estiver, será fácil mover a cabeça de um lado para outro. Procure realizar pequenos e suaves movimentos pendulares, a fim de encontrar o “arranjo articular” mais favorável a você nesse momento, como por exemplo soltar um pouco os joelhos e girar o osso púbico para frente.*

*Agora se calce e observe: você consegue manter os mesmos apoios de quando estava descalço? Consegue mover os dedos?*



**Figura 50:** Enraizamento pelo apoio dos pés<sup>27</sup>. Fonte: Rodrigues, 1997, p. 43.

---

<sup>27</sup> A partir de uma intensa relação com a terra o corpo se organiza para a dança (ou para qualquer outro movimento). A capacidade de penetração dos pés em relação ao solo, num profundo

O apoio da planta dos pés explorado na prática proposta desempenha importante papel no sentido da propriocepção, que concerne à sensibilidade do indivíduo sobre seu próprio movimento em relação ao ambiente e ao equilíbrio de seu corpo. A base firme da postura da montanha se sustenta com os dedos abertos e bem apoiados sobre o solo, com os pés descalços, contribuindo para a organização da postura de todo o corpo. Este estar descalço faz parte da prática do yoga e de outros trabalhos corporais, aos quais recorrem alguns bailarinos e performers para sua preparação corporal.

A terapeuta francesa Thérèse Bertherat, criadora da antiginástica, trás algumas reflexões sobre os padrões dos calçados. No método da antiginástica são realizados movimentos específicos para fortalecer determinadas partes do corpo, muitas vezes trabalhadas de forma isolada. Existe a compreensão de que por vezes é justamente o excesso de tônus em uma das partes, e não a fraqueza dela, como por exemplo na musculatura das costas, que afeta de forma negativa o desempenho de outras, causando desequilíbrio no corpo como um todo. O trabalho da antiginástica é focado na dissolução deste tipo de tensão e de uma reeducação do corpo, por vezes com movimentos muito lentos. A terapeuta ressalta como este trabalho de reeducação corporal não costuma ser favorecido pela maior parte dos calçados, e apresenta condições que deveriam ser consideradas na sua confecção:

Françoise Mézières<sup>28</sup> fala desses 'horríveis pilões que são os pés dos ocidentais'. Segundo ela, 'não é possível conservar a morfologia perfeita do pé, se usamos sapatos que o apertam ao invés de protegê-lo. Os sapatos deveriam respeitar o formato do pé e *deixar aos dedos ampla liberdade de movimentos* (mas a estética moderna não o permite; no entanto seria inconcebível uma estátua grega cujo pés fossem pontudos!).

---

contato, permite que toda a estrutura física se edifique a partir de sua base. A imagem que temos do alinhamento é essa de que a estrutura possui raízes. (RODRIGUES, 1997, p.43)

<sup>28</sup> Françoise Mézières é uma fisioterapeuta que criou o método Mézières, elaborando uma visão da anatomia que enxerga o corpo como uma totalidade, em que cada elemento depende do outro. Essa visão é o oposto da perspectiva de tratamento ocidental que segmenta o cuidado das partes do corpo entre diferentes especialistas. Thérèse Bertherat formou-se no método Mézières, e o desenvolvimento de sua própria pesquisa levou à criação da antiginástica.

Por outro lado, como as arcadas são verdadeiras molas, *o interior da sola deveria ser absolutamente reto*, pois é o pé que se adapta ao chão e não o chão ao pé; o sapato se adapta à forma do pé. [...] Ora, não há um único modelo de calçado que corresponda a tais exigências. (BERTHERAT & BERNSTEIN, 2003, p.92)

De acordo com Françoise Mézières, as tensões nas cadeias musculares podem repuxar os ossos e configurar deformações que, se não trabalhadas apropriadamente, podem se prolongar no tempo. Ela chega a afirmar que “o corpo não é feito só de músculos, mas são os músculos que determinam a forma do corpo.” (BERTHERAT & BERNSTEIN, 2003, p.88).

No caso dos sapatos, existe uma pressão direta exercida sobre os ossos que não vem dos músculos, mas do sapato. Mas, no caso das sapatas, ao contrário, é a forma dos ossos que determina sua forma, tratando-se, portanto, de um trabalho com forte viés escultural, tanto pela atenção à correspondência das formas de pés e sapatas, como pela atuação a longo prazo destas na forma dos ossos. Ou melhor dizendo, na sua não atuação: elas apenas deixam os ossos livres, de forma que os músculos terão a chance de manter-se onde devem estar, e não exercer pressões indevidas sobre os ossos, como alertado por Françoise Mézières.

Nomeei o conceito que guia a produção das sapatas como *beleza dos ossos*. A beleza dos ossos também precisa ser cultivada com os alimentos, movimentos e com o respeito à genealogia de seu crescimento, até que fique pronta, e então siga sendo cuidada. Parte deste cuidado, que é tema desta pesquisa, consiste na eleição de calçados apropriados. A beleza dos ossos é o ideal estético que guia a composição da forma das sapatas, e, ao mesmo tempo o que se espera cultivar ao longo do tempo com a relação entre os pés e as sapatas.

O fato de pouco referirem-se às suas propriedades visuais faz valorizar mais o campo da sinestesia, caro ao âmbito da sapataria e também à arte, especialmente na dança e na performance. As sapatas seriam identificadas visualmente por sua forma exterior, mas também com os olhos fechados, pois o contato entre o espaço livre – e não visível exteriormente – seria onde a dimensão do tato se constitui como o ponto central de sua fruição. Com a

produção das sapatas, embora o aspecto exterior das mesmas também seja objeto de cuidado e elaboração estética, é sobretudo este sentido de conforto e bem estar, auferido através de seu uso, que importa experimentar. Toda a firmeza do apoio e a liberdade de movimentos que podemos ter, ainda que calçados, é sentida literalmente de dentro, dos ossos. Para além do conforto imediato no calce, é importante provar o movimento. Como dito antes, a fluidez na dança seria a instância de verificação da excelência técnica e sensível de uma sapata.

O caráter utilitário das peças produzidas com a sapataria aproxima-a dos artefatos produzidos por povos indígenas em que o fato de serem usados para finalidades específicas no cotidiano coexiste com outras esferas de ação:

A obra de arte, portanto, não serve somente para ser contemplada na pura beleza e harmonia das suas formas, ela age sobre as pessoas, produzindo reações cognitivas diversas. Se fossemos comparar as artes produzidas pelos indígenas com as obras conceituais dos artistas contemporâneos, encontraríamos muito mais semelhanças do que à primeira vista suspeitaríamos. Pois muitos artefatos e grafismos que marcam o estilo de diferentes grupos indígenas são [...] objetos que condensam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo. (LAGROU, 2009, p.12-13)

O âmbito íntimo de interação entre os pés e sapatas aproxima-as também da perspectiva dos objetos relacionais desenvolvida pela artista contemporânea Lygia Clark, que realizou vários trabalhos em que a experiência corporal do receptor ou espectador é condição de realização da obra. Na etapa final de sua vida a artista já se afastava do campo da arte para dedicar-se à terapia, e entre 1976 e 1988, em um quarto de seu apartamento em Copacabana, ela constituiu um espaço preparado, como uma espécie de consultório, para oferecer sessões denominadas *Estruturação do Self*. Nessas sessões, a artista, aos poucos, colocava o corpo do cliente em contato com os objetos relacionais compostos de variados materiais: um almofadão de plástico transparente preenchido com bolinhas de isopor e coberto com um lençol solto; um plástico preenchido com ar; um saco plástico cheio de areia; dentre outros. A partir desta experiência, o

cliente ia elaborando significações como parte de um processo de autoconhecimento.

Nesta pesquisa percebo que os calçados criados se aproximam, conceitual e experimentalmente, dos objetos relacionais de Lygia Clark, pois se propõem como parte importante no processo de construção do corpo, integrando-se ao cotidiano, tornando-os inerentes à vida. Assim como os objetos relacionais, as sapatas podem suscitar elaborações sensíveis decorrentes do contato com elas, e da potencialização do movimento, mas ao contrário da proposta de Lygia, onde sua presença como terapeuta se impõe condução e interação dos clientes com os objetos relacionais, aqui se destaca a experiência direta na relação dos pés com os calçados<sup>29</sup>.

No *Breviário sobre o corpo*, Lygia Clark traz um verbete sobre os pés, que ela concebe como “raízes que se ramificam pelas pernas, tronco, cabeça, e são revertidas numa volta e revolta dentro do corpo”, “asas do corpo” e “base da coluna” (CLARK, 2015). Os pés são instâncias de percepção, contato, trânsito, significados, memória e apreensões múltiplas sobre a existência, tudo isso que também será movido na interação que se propõe através do uso das sapatas.

Suely Rolnik apresenta, na citação abaixo, o trabalho da *Estruturação do Self* de Lygia Clark, em que a artista experimenta os diversos objetos criados por ela no corpo de seus clientes:

Primeira sequência: Lygia Clark apresenta uma série de objetos inusitados que ela batiza de *Relacionais*, equipamento básico da *Estruturação do Self*, sua última obra. Ficamos sabendo que essa obra consiste numa série de sessões regulares, ao longo das quais a artista aplica os *Objetos Relacionais* no corpo do “cliente”, nome que ela dá à pessoa com quem desenvolve essa prática. Ela descreve tais objetos pelas sensações que provocam e pouco refere-se a suas qualidades visuais. Para torná-los vivos diante das câmeras, Lygia faz uma demonstração de usos possíveis de alguns deles, aplicando-os em seu próprio corpo.” (ROLNIK, 2002)

---

<sup>29</sup> O desenvolvimento da pesquisa prevê tanto a realização de oficinas para compartilhar o processo de produção das sapatas como a abertura do processo de produção ao público, no sentido de receber encomendas. Esse processo será abordado mais adiante no texto.

Nomear àqueles que se submetem ao trabalho da Estruturação do Self como clientes refere-se a um exercício de conceituação sobre o tipo de participação que Clark estabelece com o outro e traz para esta pesquisa, motivação para também reformular o tratamento aos potenciais interessados na confecção das sapatas. Criou-se assim a categoria *crientes*, em que se conjugam as ideias de *cliente* e de *criador*, denotando alguém que não apenas demanda um serviço ou produto, mas que se engaja em um processo criativo. Poderia fazer uma paráfrase deste trecho trazendo os elementos de minha própria obra:

*Primeira sequência: Juliana Alecrim apresenta uma série de calçados largos que ela nomeia sapatas, dispositivo básico da Estruturação do Corpo, sua obra mais recente. Fiquem sabendo que essas obras pretendem se desdobrar em uma série de encomendas regulares ao longo das quais a artista molda as sapatas nos pés do “criente”. Os crientes descreverão suas experiências com as sensações provocadas pelas sapatas e sua performance durante seus movimentos. Antes que tenham chegado a ser ofertados em público, seus métodos de construção já terão sido testados no corpo da própria artista.*

Rolnik prossegue explicando como a ação de Lygia Clark transcorria no apartamento da artista em Copacabana, explicando que, após despir-se, o cliente deitava-se em um “grande colchão”, onde passaria a receber o toque dos objetos relacionais, por cerca de quarenta minutos, ao fim dos quais a artista pede ao cliente para “espichar seu corpo feito um bicho” ROLNIK (2002).

Da mesma forma, feitas as sapatas sob medida, caberá ao criente mais que experimentá-las: experimentar o mundo e a si mesmo com elas. Seu corpo será abraçado por esse calçado, feito de acordo com suas medidas através de uma fôrma prévia. Pronta a sapata, pedirei ao cliente para agarrar o chão com os dedos dos pés, expandi-los completamente e movê-los de diferentes formas para checar se será necessário algum ajuste antes da versão final.

O cineasta e tarólogo Alejandro Jodorowski, depois de ter estudado e memorizado os 78 arcanos do Tarô de Marselha, firmou consigo mesmo o compromisso de ir semanalmente a alguma cafeteria popular para oferecer

gratuitamente leituras do Tarô para outras pessoas. Ele relata que era comum, durante as leituras, que as pessoas lhe pedissem conselhos ou previsões do futuro. Quanto aos conselhos, lhe soavam como permissões para que a pessoa desejava obter para realizar algo que não se atrevia lograr por si mesma. Quanto às previsões, fogem à finalidade essencial da astrologia, que consistiria em “interrogar ao consultante sobre seu passado para ajuda-lo a solucionar problemas do presente” (JODOROWSKI, 2010, p.2). Para Jodorowski, o tarô pode ajudar a acessar o inconsciente, revelando traumas, que se não liberados, seguem trazendo sofrimento no momento presente. Diante da impossibilidade de dissolução de alguns desses traumas: apenas por saber da existência deles; por pensar sobre eles, ou por dedicar-se à realização de atividades artísticas, Alejandro Jodorowski criou uma outra maneira de lidar com os traumas e liberá-los a que chamou Psicomagia:

Quando emerge um impulso do inconsciente, só é possível libertar-se dele realizando-o. Para isso a psicomagia se propõe a agir, e não apenas falar. O orientador da psicomagia, seguindo um caminho inverso ao da psicanálise, em vez de ensinar o inconsciente a falar a linguagem racional, ensina à razão a manejar a linguagem do inconsciente, composto não só de palavras mas também de atos, imagens, sons, cheiros, sabores e sensações táteis. O inconsciente aceita a realização simbólica, metafórica.<sup>30</sup>

Enquanto a psicanálise se propor curar através da palavra, a Psicomagia de Jodorowski (2010, p.3) propõe, além de falar, atuar, considerando que só é possível liberta-se de um impulso do inconsciente quando o realizamos. É preciso que a pessoa se situe em seu lugar de adulto, no tempo presente, deixando ir o ponto de vista infantil que está atrelado a certas lembranças traumáticas e mudando sua percepção acerca de si mesmo. Os atos psicomágicos propostos por Jodorowski àqueles que o consultavam eram criados de acordo com o caráter e a história de cada pessoa. Ele solicitava às

---

<sup>30</sup> (Tradução livre da autora.) No original: *Cuando emerge un impulso del inconsciente, sólo nos podemos liberar de él realizándolo. Para lo cual la psicomagia propone actuar, no sólo hablar. El consultante, siguiendo un camino inverso al del psicoanálisis, en lugar de enseñar al inconsciente a hablar el lenguaje racional enseña a la razón a manejar el lenguaje del inconsciente, compuesto no sólo de palabras sino también de actos, imágenes, sonidos, olores, sabores o sensaciones táctiles. El inconsciente acepta la realización simbólica, metafórica.* (JODOROWSKI, 2010, p.3).

peças que, após a realização dos atos psicomágicos, enviassem relatos sobre os resultados. Baseando-se naqueles atos bem-sucedidos, Jodorowski começou a criar conselhos de psicomagia que pudessem ser empregados por um maior número de pessoas. Alguns atos psicomágicos incluem passagens violentas como “colocar sobre um melão a uma fotografia da irmã menor [que lhe despertava ciúmes quando criança] e despedaçar o fruto a marteladas”<sup>31</sup> (JODOROWSKI, 2010, p.3). O que acontece é que, embora a integridade física da irmã menor esteja intacta, o inconsciente é mobilizado pela metáfora do assassinato e dá o crime por realizado, de modo que o ato tem um efeito curador. Jodorowski considera que as enfermidades se originam ou da proibição de fazermos algo que desejamos, ou da obrigação de fazer algo que não desejamos. O efeito curador do ato consiste na possibilidade de realização simbólica do desejo ou na libertação da obrigação indesejada, de modo que os atos psicomágicos sejam transformadores, e o sofrimento dá lugar ao amor (Jodorowski, 2010, p.6).

Há outros atos, porém, cujas situações são mais amenas, como a que Jodorowski (2010, p.20) aconselha para filhos de pais desunidos: “tatuado na planta do pé direito um sol (símbolo do pai cósmico) e na planta do pé esquerdo uma lua (símbolo da mãe cósmica)”<sup>32</sup>. Com estes símbolos sob os pés, o filho poderia sentir o suporte dos pais em seu percurso.

Dado o simbolismo em torno dos calçados e dos pés, seria possível pensar no potencial psicomágico dos calçados sob medida, que inclusive são mencionados em uma das receitas psicomágicas:

Uma mulher pergunta como pode fazer com que seu pai deixe de depender dela. Ele a obriga a executar todas as tarefas que envolvem o mundo exterior enquanto a espera em casa, limpando e cozinhando. Explico-lhe que está vivendo não como filha, mas como esposa de seu pai, um casal em que cabe a ela o papel de homem e a seu pai o papel de mulher. Aconselho-a a dizer a seu pai que vai presentear-lhe com um sapato feito a mão. Para isso deve tirar suas medidas. Pedirá a ele que pise sobre uma folha de

---

<sup>31</sup> (Tradução livre da autora.) No original: *pega una fotografía de la pequeña en un melón y revienta el fruto a martillazos* (JODOROWSKI, 2010, p.3)

<sup>32</sup> (Tradução livre da autora.) No original: *Tatuado en la planta del pie derecho un sol (símbolo del padre cósmico) y en la planta del pie izquierdo una luna (símbolo de la madre cósmica)*. (JODOROWSKI, 2010, p.20)

papel e fará o contorno com um lápis. Dará aos desenhos a um sapateiro para que confeccione um par de sapatos de mulher, com salto alto. Assim que terminados, ela os entregará a seu pai dizendo-lhe: 'Continuarei ocupando-me de você somente se usar estes sapatos, aqui em casa e também quando vá às compras ou visite algum amigo. Se eu sou seu homem, você deve assumir o papel de minha mulher'. (JODOROWSKI, 2010, p.118)<sup>33</sup>.

Seria possível pensar em calçados que evoquem características que desejamos assumir ou lugares em que desejamos estar, como no caso da simpatia para atrair o violoncelo que descrevi. O importante é que embora eu possa fazer uma sapata, não posso caminhar com ela por ninguém. Para realizar os desejos profundos da alma e do coração, é preciso que a pessoa caminhe por si mesma, com sua sapata, e que se perceba simultaneamente caminhando com a terra, com seu ritmo e em sua dança infinita de corpos em constante transformação.

---

<sup>33</sup> (Tradução livre da autora.) No original: *Una mujer pregunta cómo puede hacer que su padre deje de depender de ella. La obliga a ocuparse de todas las gestiones con el mundo exterior mientras él la espera en casa, limpiando y cocinando. Le explico que está viviendo no como hija sino como esposa de su padre, una pareja en la que ella tiene el rol de hombre y él, el rol de mujer. Le aconsejo que diga a su padre que va a regalarle un par de zapatos hechos a mano. Para ello debe tomarle las medidas. Le hará poner los pies en una hoja de papel y dibujará su contorno con un lápiz. Le dará esos dibujos a un maestro zapatero para que confeccione un par de zapatos de mujer, con tacón alto. Una vez terminados se los entregará a su padre diciéndole: «Continuaré ocupándome de ti sólo si usas estos zapatos, aquí en la casa y también cuando salgas de compras o visites algún amigo. Si yo soy tu hombre, tú debes asumir el rol de mi mujer»* (JODOROWSKI, 2010, p. 118)

### 3 A DANÇA DA ARTE, DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA

Quando estava começando a produção de calçados, e mesmo antes, ao longo de toda a vida, a constante advertência de algumas pessoas, inclusive médicos, sobre os perigos de usar calçados retos, sem salto, deixou-me um pouco apreensiva. Cresci ouvindo que os sapatos precisavam ter “pelo menos um saltinho” de 2 cm. Sabendo que os indígenas brasileiros e tantos outros povos originários de territórios cujos climas são quentes, não apenas viviam descalços, mas não apresentavam problemas ósseos em decorrência disso, tendo aliás, perfeita saúde, desconfiei da advertência, e busquei mais informações acerca disso.

O contato com o documentário *Pés Descalços* (2017), que apresenta depoimentos de profissionais da área da saúde e praticantes da corrida descalça, proveu-me mais tranquilidade para seguir com minhas produções de calçados sem salto. Com ele, eventuais dúvidas que eu pudesse ter sobre a ausência ou pertinência dos “saltinhos” – os quais meus mais velhos diziam que seus médicos orientavam não serem só recomendados, mas necessários nos calçados –, foram dissipadas. Nesse documentário diversos profissionais problematizam o uso compulsório de calçados e ressaltam as vantagens de estar descalço, advertindo para a possibilidade de um encurtamento prévio causado pelo uso frequente de salto, demandaria uma etapa de transição para os pés descalços, para algumas pessoas. Os depoimentos destes profissionais no documentário ressaltam diversas questões relevantes à pesquisa que mencionarei a seguir.

O educador físico Vitor Carrara afirma que apesar de sermos corredores naturais, *não estamos* corredores naturais, devido a barreiras como os tênis, cujo bico fino interfere na angulação natural do dedão, evidenciando como em algum momento perdemos a conexão com nossa raiz ao sobrepôr a cultura à biologia no âmbito dos calçados.

Ao mencionar os povos indígenas que tradicionalmente usavam calçados, ele lembra que estes serviam como proteção, de forma que a conformação biomecânica dos pés era preservada. Para ele, a corrida descalça nos ajuda a olhar para nossa ancestralidade e enxergar o que temos em comum.

Segundo o ortopedista José Luís Zabeu, nascemos para nos deslocar longas distâncias, e ao contrário do que poderia se pensar, as inovações tecnológicas em calçados não reduziram as lesões decorrentes da prática esportiva.

O professor Miguel Arruda, da Faculdade de Educação Física da Unicamp, recomenda que as crianças cresçam fazendo atividades descalças até completar a maturação de seus ossos. Do ponto de vista da psicologia, da fisiologia e da biomecânica, o contato dos pés com o solo tem efeitos muito positivos na redução do stress.

A neurocientista Valéria Duarte Garcia cita a pesquisa de Lieberman (2010) que chegou à conclusão de que a corrida natural (descalça) gasta 17% menos energia em relação à corrida com tênis, devido à utilização da energia elástica do arco plantar.

Ela relata como deixou de sentir dores nos joelhos e no quadril ao aderir à corrida natural, mas enfatiza que no caso de pessoas acostumadas a calçados tradicionais, é necessário fazer uma transição segura para os minimalistas, para fortalecer os pés e conseguir usar plenamente o sistema natural de amortecimento de impacto que são as articulações.

O fisioterapeuta Pablo Saturbano, autor do livro *Evolução e movimentação humana* afirma que não há qualquer evidência científica de que o uso do tênis previna lesões ou traga qualquer tipo de vantagem para o corredor, sendo apenas uma imposição mercadológica. Ele ressalta um importante aspecto disso: a impossibilidade de democratização da corrida, já que muitas pessoas deixam de praticá-la por falta de recursos para a compra de tênis. Os tênis teriam um efeito similar ao que acontece com o engessamento para cicatrização de ossos quebrados, diminuindo a massa muscular dos pés, que são estruturas tão sensíveis quanto as mãos. Na ciência, segundo o fisioterapeuta, a corrida descalça é o que se chama “hipótese nula”, o que significa que ela é extremamente embasada, e de modo que o tênis é que deveria provar que traz alguma vantagem, e não o pé humano. O fisioterapeuta alerta para o perigo de tentar padronizar um movimento natural, e para a importância de se respeitar as condições específicas de cada um.

Embora a investigação mais densa das propriedades biomecânicas dos calçados que produziu estivesse inicialmente prevista em meus horizontes de pesquisa, ao tomar conhecimento do trabalho de Catherine Willems (2015), desenvolvido nesse âmbito de investigação, decidi conduzir a pesquisa para outras questões mais sensíveis e autorais, com as performances e a investigação prática sobre a confecção das sapatas, reconhecendo aí uma possibilidade de contribuição.

A pesquisa de Willems (2015) mostra os problemas causados aos pés por calçados constritores, e ao meio ambiente pelo desperdício devido ao consumo em massa de calçados de baixa vida útil decorrente da industrialização. Suas questões de pesquisa giram em torno de como produzir calçados que, ao mesmo tempo, respeitem a anatomia humana e protejam os pés, não gerando degradação ambiental. Ela selecionou três tipos de calçados indígenas, cujos processos produtivos foram acompanhados *in loco*: dois com uso em climas quentes, que são as sandálias *Kolhapuri* do sul da Índia, os calçados *Jutti*, do norte da Índia, feitos com couro de búfalo; e outro para o inverno, *Nuvttohat*, as botas feitas de couro de renas pelo povo Saami, que habita o norte da Europa.

A metodologia da pesquisa de Willems (2015) inclui uma combinação de métodos qualitativos e quantitativos. Foram realizadas entrevistas junto aos artesãos e pesquisa-ação, para o estudo e aprendizagem dos métodos de produção dos calçados. Para análise dos aspectos biomecânicos foram usados métodos qualitativos e técnicas semelhantes às usadas nos laboratórios de análise da marcha humana. Segundo as conclusões, os calçados indígenas pesquisados e testados não são restritivos para o pé humano, de forma que não causam deformidades, e podem ser categorizados pelo termo moderno “calçados minimalistas”.

Ao final de seu trabalho, Willems (2015) mostra as recriações de uma sandália e uma bota inspirados nos calçados pesquisados, feitas para comercialização. A produção dos novos modelos é semiartesanal e recorre a impressões 3D, sendo diversos da maneira artesanal tradicional, mas acontece em associação com os produtores locais, que compartilham dos lucros da produção.

Os métodos tradicionais de produção dos calçados Nuvttohat, as botas de couro de rena, fazem com que eles sejam capazes de manter os pés aquecidos em temperaturas extremamente baixas no inverno rigoroso do norte da Europa; enquanto os calçados de couro de búfalo tratados com extratos vegetais são capazes de manter os pés frescos mesmo em climas com temperaturas muito altas, sendo muito eficientes em seus respectivos propósitos. A produção tradicional dos calçados acontece em ritmo lento, assim como as eventuais mudanças no design.

A autora enfatiza que os “sapatos do futuro” WILLEMS (2015), como ela nomeia os calçados cuja produção almeja realizar, se situam entre o passado e o futuro, no sentido de dialogarem com avanços tecnológicos como a impressão 3D e ao mesmo tempo com métodos tradicionais de design e produção. Para ela, este movimento que oscila entre passado e futuro é uma fonte de criatividade e imaginação. Por fim, apresenta uma reflexão sobre o importante lugar do “fazer”, em sua pesquisa:

Os mundos da indústria, dos negócios e (possivelmente) da academia podem não estar interessados nessa abordagem de longo prazo do “fazer”. Meu trabalho mostra, contudo, que os designers podem se beneficiar de modelos que combinem a produção artesanal tradicional e a produção industrial de alta tecnologia, e sugiro que eles façam isso em vistas do crescente desperdício de calçados e do aumento dos aterros sanitários, do aquecimento global, e da escassez dos recursos naturais. Para alcançar uma economia sustentável para todos, precisamos explorar economias híbridas que combinem os mercados convencionais com aspectos colaborativos das novas tecnologias e materiais.<sup>34</sup> (WILLEMS, 2015, p.157)

Cheguei a experimentar o escaneamento 3D de meu pé, no entanto, o alto custo desta tecnologia não combina com a perspectiva de popularização da

---

<sup>34</sup> (Tradução livre da autora.) No original: *The industrial – business –, and (perhaps) the academic world may not be interested in this long-term approach to making. My work shows, however, that designers can benefit from models that combine traditional craftsmanship and industrial and high-tech production, and I suggest that they should do so in view of increased footwear waste and landfill, global warming, and shortage of natural resources. To achieve a sustainable economy for all, we must further explore hybrid economies that combine conventional market places with collaborative aspects of new technologies and materials.* (WILLEMS, 2015, p.157)

produção de calçados sob medida, que desejo para meu trabalho. Decidi investir na tecnologia da modelagem tradicional, mais acessível e igualmente eficiente.

Shiner (2001) explica que no processo de estabelecimento da categoria de fazeres que passou a se chamar “Belas Artes”, a sapataria ficou de fora, como uma “arte menor”.

A palavra inglesa “*art*” é derivada do latim *ars* e do grego *techne*, que significa qualquer habilidade humana como doma de cavalos, escrita de versos, sapataria, pintura de vasos, ou governar. O oposto de arte nesse antigo sistema de pensamento não era o artesanato, mas a natureza. Algo deste antigo senso de “arte” reverbera no nosso uso da expressão “uma arte” para coisas como a medicina ou a culinária. Mas no século dezoito uma divisão fatal ocorreu no conceito tradicional de arte. Após mais de dois mil anos significando qualquer atividade humana realizada com habilidade e graça, o conceito de arte foi dividido, gerando a categoria de belas artes (poesia, pintura, escultura, arquitetura, música) como oposta à do artesanato e da arte popular (sapataria, bordado, contação de histórias, canções populares, etc.) (SHINER, 2001, p.3)<sup>35</sup>

Em seu texto *O artesanato, o uso e a contemplação*, Octávio Paz anuncia que a beleza de um pote de argila cozida, artesanal, “está relacionada ao líquido que ele contém e à sede que deve saciar” (PAZ, 1996) e cita ainda outros objetos, aos quais se poderiam incluir as sapatas, pois sua beleza se encontra na utilidade em si. Não há distinção entre o útil e o belo. Quanto ao objeto de arte, independente do que se possa fazer com ele, é tradicionalmente feito para ser visto, e não tocado<sup>36</sup>, e é através da contemplação que se espera apreender seu significado. Na obra de arte a beleza está ligada ao significado, especialmente no caso das representações de divindades; com o surrealismo,

---

<sup>35</sup> (Tradução livre da autora.) No original: *The English word “art” is derived from the Latin ars and Greek techne, which meant any human skill whether horse breaking, verse writing, shoemaking, vase painting, or governing. The opposite of human art in that older way of thinking was not craft but nature. Some of the older sense of “art” lingers on in our use of the phrase “an art” for things such as medicine and cooking. But in the eighteenth century a fateful division occurred in the traditional concept of art. After over two thousand years signifying any human activity performed with skill and grace, the concept of art was split apart, generating the new category fine arts (poetry, painting, sculpture, architecture, music) as opposed to crafts and popular arts (shoemaking, embroidery, storytelling, popular songs, etc.)* (SHINER, 2001, p. 3)

<sup>36</sup>O trabalho de Lygia Clark, artista apresentada anteriormente, diverge desta perspectiva, propondo a participação direta do público, do qual depende a realização da obra de arte.

além do significado manifesto de uma obra passou-se a abordar também o seu significado latente. A abordagem de Marcel Duchamp, em que o sentido da obra de arte está além dela mesma, sendo um leque de significados que se movem, poderia levar a obra de arte à equivalência de um conceito, perdendo-se a primazia do objeto. Mas Octávio Paz frisa que “a arte é um objeto dos sentidos” (PAZ, 1996, p.6), e um objeto único, diferente das produções em massa advindas da revolução industrial, em cujos primórdios, aliás, nem precisavam ser bonitos: “as considerações estéticas representavam papel quase insignificante na produção de objetos úteis”. (PAZ, 1996, p.7). No design moderno, que ele designa como arte funcional, a produção é afeita ao campo da matemática, e sua fórmula consiste em atingir a maior eficiência com um mínimo de presença material do objeto: sua beleza aumenta com sua invisibilidade. Quando perdem sua utilidade, os objetos industriais podem tornarem-se emblemas (de si mesmos) e assim, tornarem-se “uma presença de valor artístico” (PAZ, 1996, p.8)

O artesanato vive em contato íntimo com nossos sentidos e serve à “necessidade que temos de nos encantar com as coisas que vemos e tocamos, quaisquer que sejam seus usos diários” (PAZ, 1996, p.9). Essa necessidade não pode ser satisfeita nem pelos objetos industriais e nem pelos objetos de arte destinados à contemplação.

Quando Octávio Paz (1996, p.10) afirma que “nossa relação com o objeto industrializado é funcional; com a obra de arte, semirreligiosa; e com o artesanato, corpórea” é preciso situar sua noção de religiosidade no cristianismo, pois de acordo com outras perspectivas cosmológicas, como as ameríndias e afrodiáspóricas, a espiritualidade e a corporeidade não aparecem separadas. O hábito de artistas de tradição ocidental buscarem elementos em tradições de outros povos para trazerem “novidades” a seus meios artísticos (PAZ, 1996, p.2) também é apontado pelo artista indígena Denilson Baniwa (2021) em uma palestra intitulada *A Arte Moderna já nasceu antiga*. Ele cita o movimento da Semana de Arte Moderna, onde muitos dos trabalhos e inspirações foram baseados em ou trazidos de culturas tradicionais, indígenas ou não. Para além deste evento, para Baniwa (2021), ao esmiuçar a arte moderna encontramos

muito mais referências às artes tradicionais indígenas do que às construções modernas<sup>37</sup>.

Se a tecnologia “impõe uniformidade sem promover unidade” (PAZ, 1996, p.13), o artesanato guarda uma relação íntima com o local em que é produzido, e com os guardiões dos saberes. Ao manter a diversidade, os artesãos mantêm a fertilidade da história e trazem também uma proposta de organização social diversa da observada no meio industrial:

Sua oficina é um microcosmo social governado por suas próprias leis especiais. Seu dia de trabalho não é ditado rigidamente por um relógio de ponto, mas por um ritmo que tem mais a ver com o corpo e sua sensibilidade do que com as necessidades abstratas de produção. Enquanto ele trabalha pode conversar com outras pessoas e até desatar a cantar. Seu chefe não é um executivo invisível, mas um homem de muita idade que ele tomou como mestre, quase sempre um parente, ou pelo menos um vizinho. [...] Devido ao seu tamanho físico e ao número de pessoas que as constituem, uma comunidade de artesãos privilegia as formas democráticas de vida em conjunto; sua organização é hierárquica, mas não autoritária, tal hierarquia sendo baseada não em poderes, mas em níveis de habilidade: mestres de ofício, artesãos, aprendizes; e o trabalho final dá espaço para o divertimento, e para a criatividade. (PAZ, 1996, p.14-15)

A professora Joice Saturnino, docente da EBA/UFMG<sup>38</sup>, apresenta em sua tese o exemplo de um artesão/artista, o senhor Miguel Oliveira, do interior de São Paulo, que produz com a fibra de bananeira peças artesanais diversas, como luminárias, bolsas, potes e tapetes: “seu trabalho reside na integração da atividade manual, obra produzida e seu autor, como podemos identificar em suas peças, exemplificando a fragilidade dos limites entre arte e artesanato.” (OLIVEIRA, 2008, p.81). A empresa Agroarte foi criada pelo senhor Miguel para

---

<sup>37</sup> Baniwa (2021) aponta também o uso da arte como suporte de um território ficcional no processo de colonização do Brasil, por exemplo no caso da pintura de Victor Meirelles, *Primeira Missa no Brasil* (1861). Aprendemos que a missa existiu e o artista estava presente, mas a obra foi em verdade encomendada, muito tempo após o descobrimento, e pintada em Paris com modelos franceses. Sem sentir-se representado pelas instituições do Estado o artista considera importante entender como funcionam os mecanismos, e entendendo as falhas, mexer em parafusos e desmornar paredes.

<sup>38</sup> Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

expandir a produção da fibra de bananeira, e atua de forma que o domínio da matéria se desenvolve com o pensamento e o sensível.

Els Lagrou conclui seu livro *Arte indígena no Brasil*, apontando para um caminho de compreensão da arte ameríndia referindo-se a ela como uma arte criadora de mundos, e não através da diferenciação do artesanato:

Nada na forma nem no sentido ou contexto das coisas as predispõe a uma classificação como arte ou não. Deste modo podem ser obras de arte corpos humanos esculpidos pela intervenção ritual, cuja forma é esculpida tanto pelo canto, quanto pelo banho medicinal, a dieta e a modelagem mais propriamente física (que pode consistir em diferentes técnicas de produção de um corpo/pessoa considerado belo; ética e esteticamente correto). O resultado é que o corpo se torna artefato conceitual e o artefato um quase corpo e que os caminhos seguidos por corpos e artefatos nas sociedades vão se assemelhando cada vez mais. Outro resultado é que funcionalidade e contemplação se tornam inseparáveis, resultando a eficácia estética da capacidade de uma imagem agir sobre e, deste modo, criar e transformar o mundo. Se a arte, a nossa e a dos outros, fascina é porque não podemos nunca parar de sonhar a possibilidade de criar novos mundos. Esta possibilidade da coexistência e sobreposição de diferentes mundos que não se excluem mutuamente é a lição ainda a ser aprendida com a arte dos ameríndios.” (LAGROU, 2009 p.104)

A divisão entre arte e artesanato remete à separação entre ciência e tecnologia, tema também abordado por Ailton Krenak na conferência *A Negação da Ciência*<sup>39</sup> (2020), realizada virtualmente pela UFMG. Nela, Krenak apresenta o “progressismo” como uma “tendência de negar a ciência – que significa estar ciente, ter consciência, através do contato e da imersão – e afirma a capacidade de intervenção técnica/tecnológica do homem no mundo” (KRENAK, 2020). Em vez de associar ciência e tecnologia, nossa sociedade sabota a ciência e superestima a tecnologia, tornando a ciência um instrumento do capital e

---

<sup>39</sup> *A Negação da Ciência* faz parte do ciclo de conferências *Tempos Presentes*, foi realizada virtualmente pela UFMG, e sua contribuição pretende “trazer o aporte de conhecimento, de reflexão, de questionamento, que se fazem indispensáveis para a reconstrução da noção de História como tradução da vontade humana de orientar sua existência pela utopia de um futuro digno de ser sonhado” (Tempos Presentes, 2020, disponível em <https://www.ufmg.br/tempospresentes/tempos-presentes/>)

negando evidências científicas claras. Em vez de nos dedicarmos à produção de um mundo que promove a vida, o que se vê é uma cultura que gera muitas guerras e destruição. Ele faz a importante distinção entre ciência e tecnologia:

Elas são quase simultâneas. Ciência não é exatamente tecnologia. Ciência e tecnologia andam juntas, mas não são a mesma coisa. Com o advento da industrialização, a tecnologia disparou na frente da ciência e começou a governar o mundo que habitamos. [...] “Na virada do tempo, esse conhecimento passou a ser tratado quase como exclusividade dos cientistas. Um corpo de saberes e de pessoas selecionados tomou para si a voz da ciência e fez o trabalho de nos trazer a esse lugar que nós chamamos de modernidade. (KRENAK, 2020; apud LISBOA, 2020)

O capitalismo, segundo ele, é mais que um sistema econômico, é uma manipulação de ideias e recursos que promove desejos de consumo insaciáveis e fascínio pela mercadoria, transformando o planeta terra em uma plataforma extrativista, e instituindo uma “economia do desastre” que se fundamenta na banalização da vida. É preciso que a ciência tenha a capacidade de ser permeável e dialogar com outros saberes para além do paradigma da ciência. Ailton Krenak não se considera “uma pessoa no sentido singular, mas plural” (KRENAK, 2020; apud LISBOA, 2020), já que sua vida acontece em relação com os outros seres e com a terra. Ele lembra a especialização dos indígenas em viver coletivamente, ressaltando a diferença em relação ao individualismo da sociedade moderna. Nas comunidades tradicionais a vida é importante desde que se nasce. A ideia de que seremos algo quando crescermos nos distancia do fato de que já somos alguém legítimo desde que nascemos.

Da mesma forma, penso que é preciso lembrar, em honra ao rigor científico, a obviedade de que os pés vieram antes dos calçados. Na pesquisa de Kizawa (2020), afirma-se que “alguns tipos de pé são ideais para o trabalho com a sapatilha de ponta no balé” (KISAWA, 2020, p.35), em uma revista dedicada à análise de problemas médicos de artistas performáticos. Segundo o artigo, é a primeira vez que um estudo avalia quantitativamente o efeito do tipo de pé na estabilidade postural (KIZAWA, 2020, p. 38). Apesar de reconhecer o mérito do estudo que ele se propõe a fazer, é preciso atentar para o fato de que considerar certos tipos de pé inadequados para o trabalho com a sapatilha de

ponta, pode vir a servir como fundamento para descartar bailarinas “inadequadas” em processos seletivos, favorecendo aquelas cuja forma dos pés as faria menos propensas a “problemas de saúde”. Se queremos potencializar a performance de todas as bailarinas, sua saúde e bem-estar, talvez fosse mais importante pesquisar possíveis alterações para produzir outros tipos de sapatilhas para melhor se adequarem à forma de seus pés.

Atender às individualidades parece uma vocação mais cara à arte e ao artesanato que à ciência e à indústria. Quem sabe essa seja uma “pesquisa de base” no mundo da arte, que possa, ao gosto de Stengers (2016, apud PINHEIRO, 2016), conduzir a uma “ciência que dança”:

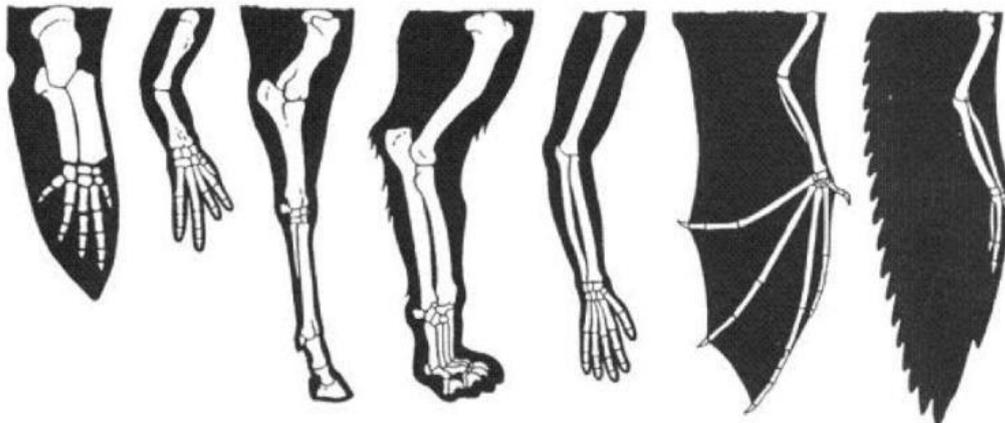
Que efeitos produzirá a ciência que se sente e dança antes da que se faz e dorme? Dança de sujeitos e objetos que trocam de posição e compõem-se mutuamente, nunca estando prontos de partida, mas abertos a surpresas, criações e descobertas. Se são construídos, trata-se sempre de coconstruções. (STENGERS, 2016, apud PINHEIRO, 2016, p.157)

Do ponto de vista artístico, não faria sentido – sentido tomado no âmbito da experiência trazida na epígrafe de Larrosa na introdução, seguir calçando algo não cabe nos pés. É preciso reconhecer que a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem ‘pré-ver’ nem ‘pré-dizer’” (LARROSA, 2002, p. 28).

Na história da dança chegou-se a questionar, como no caso de Isadora Duncan, a necessidade mesma das sapatilhas, abrindo mais espaço para outros tipos de dança. No caso dos calçados, em vez de se pensar apenas em tratar de pés enfermos, pode-se pensar em manter sua vitalidade, adaptando os calçados às suas características específicas.

Na observação das pegadas de diversas espécies de mamíferos do cerrado, percebe-se uma mesma tendência de expansão e abertura dos dedos presente na espécie humana. Mesmo os dedos de animais que tem cascos,

como os veados, se afastam. São outros corpos com estruturas ósseas semelhantes<sup>40</sup>, em que os dedos se abrem, como nos humanos.



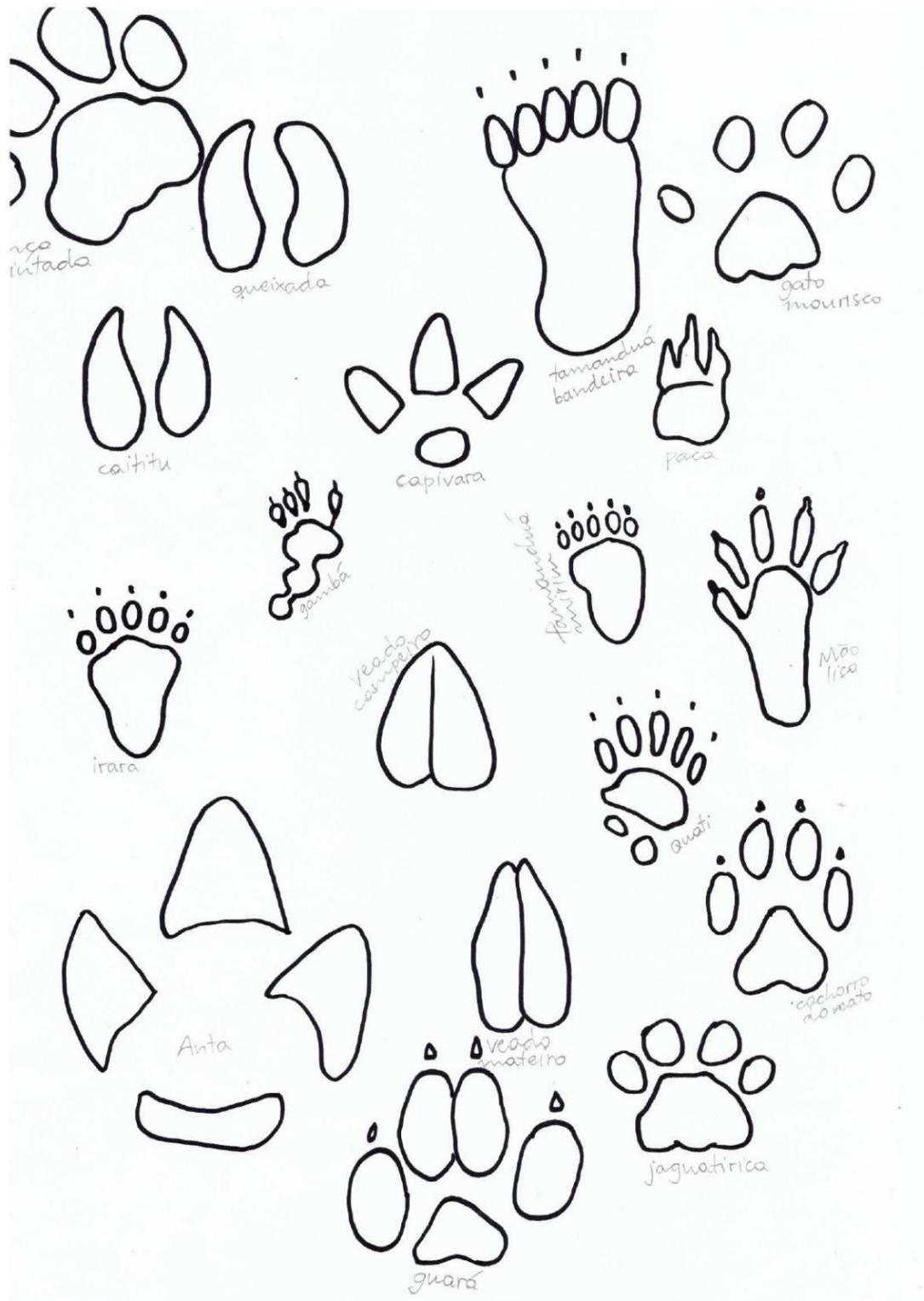
**Figura 51:** Estruturas ósseas homólogas. Da esquerda para a direita, os membros superiores da baleia, da rã, do cavalo, do leão, do humano, do morcego e da ave. Fonte: Dembski & Weels, 2014.

Não parece cientificamente correto confeccionar calçados que se oponham a uma lei natural do movimento. É preciso considerar essa correspondência com todos os corpos que se movem sobre a terra, em sua circunstância de expansão manifesta pelo crescimento ósseo dos pés, assim como do corpo inteiro, que regenera e perece, continuamente renovando-se ao longo da vida.

Basta observar os pés de bebês humanos para compreender que a conformação de pés de certos adultos, com o dedão inclinando-se em direção a outros dedos, só é possível através do uso de uma ferramenta que pressione durante anos o hálux contra os outros dedos, e essa ferramenta é o sapato.

---

<sup>40</sup> Segundo DEMBSKI e Weels (2014) o termo Homologia é usado em biologia para se referir a estruturas ósseas em animais que, mesmo pertencendo a espécies diferentes, têm um ancestral comum.



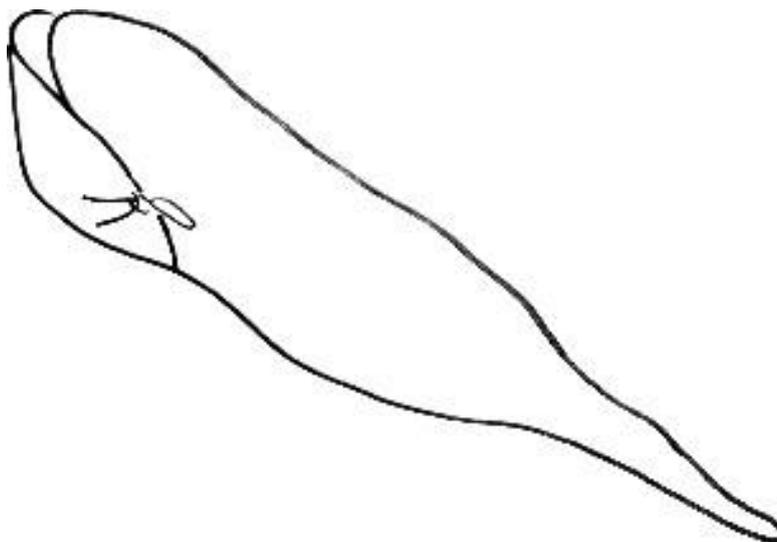
**Figura 52:** Pegadas de mamíferos do cerrado. Os nomes dos animais estão grafados a lápis ao lado de cada pegada. Fonte: EDUC (2018, p.6).

A marca de calçados *Noeh*, criada pela designer mineira Ana Paula Lage, produz e comercializa calçados que foram pensados para não interferir no desenvolvimento motor normal do pé do bebê. Lage (2014) explica que seus calçados têm o propósito de não interferir no desenvolvimento natural da marcha e a apresenta uma revisão de literatura que explica a plasticidade dos pés e a sua histórica evolução em interação com as superfícies da terra:

O pé é uma estrutura tridimensional maleável, complexa, composta por ossos, músculos, ligamentos e articulações, que nos permite ficar de pé e caminhar. Foi adaptado ao longo de milhares de anos para se caminhar facilmente e rapidamente em terreno acidentado, irregular. O arranjo dos ossos e músculos evoluíram de tal forma que vários arcos foram desenvolvidos para reduzir a um mínimo o contato entre o pé e a superfície. Isto permite ficarem pé e andar sobre seixos e pedras, galhos e torrões ou rochas com pouco desconforto. (LAGE, 2014,p.14)

A pesquisadora lembra sobre o bom desenvolvimento dos pés dos povos primitivos, que aprendem a andar em superfícies irregulares. Mencionando o estudo de Herzmark (1953, apud LAGE, 2014, p.23) sobre a correlação entre o uso de calçados e o desenvolvimento de pés planos, em que os bebês aprenderam a andar sobre um tapete que buscava reproduzir as condições irregulares do solo. Os bebês em contato com este tapete desenvolveram os músculos intrínsecos dos pés e pernas, diferentemente dos que aprendem a andar em superfícies lisas. Outros estudos apresentados levam-na a concluir que “qualquer calçado utilizado pelo bebê nesta fase [de maturação da marcha], deve ser cuidadosamente projetado para não causar danos visíveis (presentes) e/ou invisíveis (futuros).” (LAGE, 2014, p.9)

Embora seu foco de pesquisa não sejam os calçados para adultos, seu estudo me leva à conclusão de que meus pés tiveram um bom desenvolvimento e estimula-me a seguir na produção de calçados que não afetem sua forma, proporcionando a maior aproximação possível com a liberdade de movimento que acompanha os pés descalços. Diante da excelência dos calçados produzidos, seria muito desejável que esta marca ampliasse seu público, para quando os pés das crianças crescessem.



**Figura 53:** Calçado do século XIV. Fonte: Maglica, 2006, p. 139.

Talvez decorra justamente da transgressão desta lei natural parte do fascínio que exercem os sapatos sobre os humanos: é como se ao calçá-los fosse possível transcender de alguma forma a humanidade e animalidade que nos compõe, tornando-nos seres de outra ordem, quase divinos, ou pelo menos de uma condição mais prestigiada.

Foi no século XIV que os calçados de bico fino começaram a difundir-se na Europa, e com eles a condição do *hálux valgus*, popularmente conhecida como joanete.

Calçados constritores causam esta condição [*hallux valgus*] ao exercerem uma força lateralmente direcionada contra o eixo medial do *hallux* (Menz, 2008; Menz et al., 2016). O *hallux* tem um papel importante na manutenção da estabilidade da parte superior do corpo (Hughes et al., 1990) e o desvio lateral do *halux* pode impactar a transferência do peso do corpo, que leva ao comprometimento do equilíbrio e a um padrão de marcha instável (Glasoe et al., 2010; Mickle et al., 2011). [...] Devido ao impacto negativo que o *hallux valgus* tem na marcha do indivíduo, a condição é uma causa independente para o risco de quedas (Dolinis and Harrison, 1997; Mickle et al., 2009). (DITTMAR et al., 2021, p.)<sup>41</sup>

---

41 Constrictive shoes cause this condition [*hallux valgus*] by exerting a laterally directed force against the medial aspect of the *hallux* (Menz, 2008; Menz et al., 2016). The *hallux* plays an important role in maintaining upper body stability (Hughes et al., 1990) and the lateral deviation of the *hallux* can impair the transfer of bodyweight which leads to impaired balance and an unstable gait pattern (Glasoe et al., 2010; Mickle et al., 2011). [...] Due to the detrimental impact that *hallux valgus* has on an

O estudo de Dittmar (2021), arqueóloga da Universidade de Cambridge comparou a prevalência desta condição em grupos populacionais da Idade Média em Cambridge, Inglaterra, através da análise de esqueletos, analisando o impacto do *halux valgus* na estabilidade, através da análise das fraturas encontradas nos ossos. A pesquisadora salienta que embora haja uma série de fatores que possam contribuir com o surgimento do *hallux valgus*, a causa mais comum seria o uso de calçados constritores, com biqueiras pontudas e apertadas, que poderiam comprometer a manutenção de um bom equilíbrio.

#### **4 SAPATARIA: TRAJETÓRIA DE UMA PRÁTICA EMPÍRICA**

Neste capítulo abro espaço para a prática empírica que mobilizou e mobiliza toda esta pesquisa aqui apresentada. Desejando adentrar um campo de longa tradição como a produção calçadista e modificar um item de tamanha importância como a fôrma, procurei capacitar-me tecnicamente. Usando inicialmente da intuição, aliei minha experiência na costura de roupas à necessidade de calçar-me, comecei a fazer sapatas de tecido, modelados diretamente sobre meus pés. Apesar do processo demorado e do acabamento que poderia ser mais refinado, o problema com o conforto foi resolvido, e com eles pude dançar, ficar na ponta dos pés, correr, andar longas distâncias, agachar, manter uma base firme de apoio enquanto parada ou em pé, e pular.

## Sapata de Pano

O primeiro par de calçados, foi confeccionado em 2012 após a série de roupas feitas para tocar violoncelo. Com o desejo de movimento e espaço e a pulsão da costura viva e recente dentro de mim, pensei: e se eu fizer uma “roupa para os pés?”. E fiz. Através desse desdobramento de habilidades me iniciei muito feliz na sapataria. Alegria imensa de sorrir dos pés à cabeça. Diante de todas as frustrações com sapatos, a vida inteira, o triunfo: calçada! Deliciosamente calçada. Como não fiz isso antes?

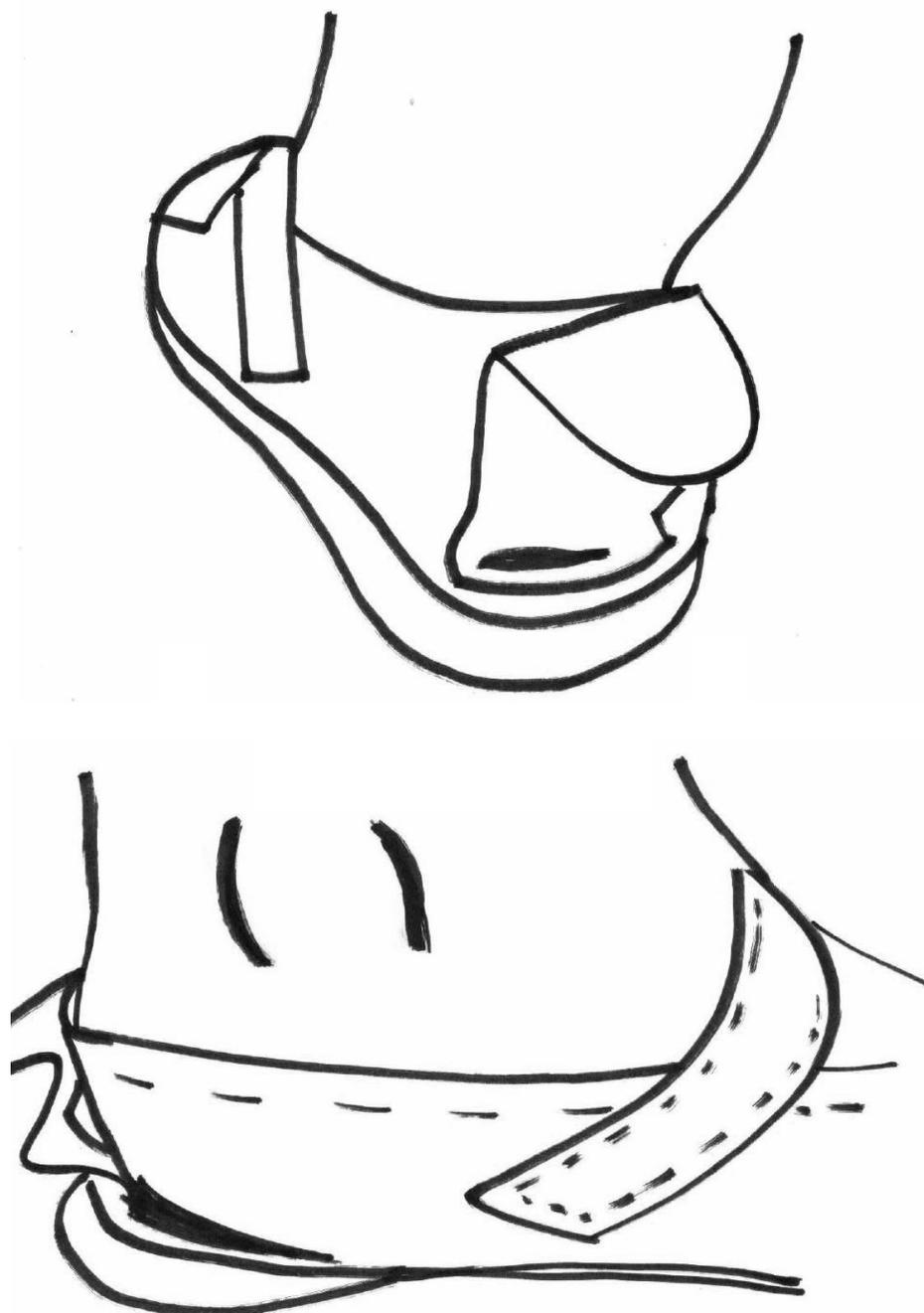


**Figura 54:** Sapata de Pano de 2012.

Para confeccionar esse primeiro para aproveitei alguns retalhos, compondo com os tons de verde que achei bonitos. Com a barra de uma calça fiz a parte inferior do cabedal. Esta peça já tinha uma boa costura embaixo e só precisei fazer o acabamento em cima. Para as costuras, usei linhas simples de algodão para as partes de tecido do cabedal, em que a tensão sobre as linhas seria menor, como na tira do dorso do pé, e os arremates da parte de cima do

cabedal. Para fixar o cabedal ao solado, usei uma linha encerada, de material sintético, já que nesta parte era necessária maior resistência.

Senti que ele poderia ficar saindo do pé e costurei uma tira fixa, para manter o ajuste. Era fácil descalçá-lo. Para calçar, deixei na parte de trás do calcanhar uma lingueta para puxá-lo.



**Figura 55:** Detalhes do desgaste do calcanhar.

Sem contraforte (o componente interno dos calçados inserido na região do calcanhar para dar-lhe firmeza), a parte de trás acabou rasgando-se pela constante fricção, e encontrei uma primeira instância de pesquisa para melhorar no próximo.

Apesar disso era muito confortável para caminhadas tranquilas, mas tinha o inconveniente de molhar pelo solado devido aos furinhos da costura. Essa costura no solado passava por um sulco que a protegia a linha do contato direto com o chão, mas mesmo que eu evitasse as poças de água, a umidade do solo subia por capilaridade.

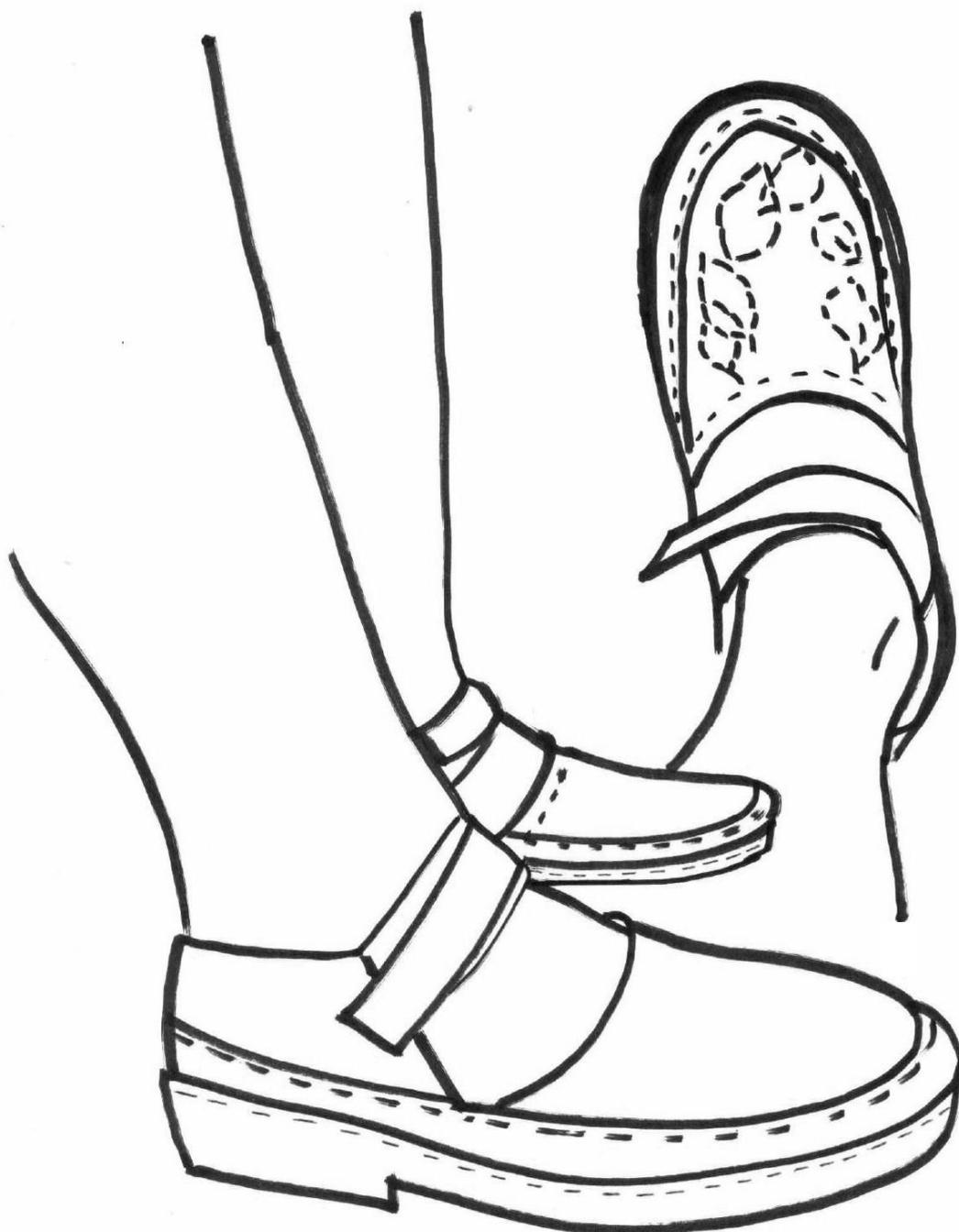
Em 2015 conheci as alpargatas das Havaianas, e vi que sua costura não apresentava esse tipo de problema.

O processo total de confecção durou cerca de 8 horas. Mesmo que demorado, fazer essa sapata foi tão fácil que eu pensava que era algo banal e qualquer um teria essa ideia, até que um amigo me disse que eu era a única pessoa que ele já tinha visto fazer uma coisa dessas. Guardei até hoje a peça, cujo uso cotidiano abandonei em 2014.

---

### Sapatos Híbridos

Voltando a Belo Horizonte em 2014 e descobrindo os solados prontos, resolvi, apesar de desconfiada da biqueira, comprar o famoso número maior para fazer um teste, pela possibilidade de maior resistência em relação ao material anterior.

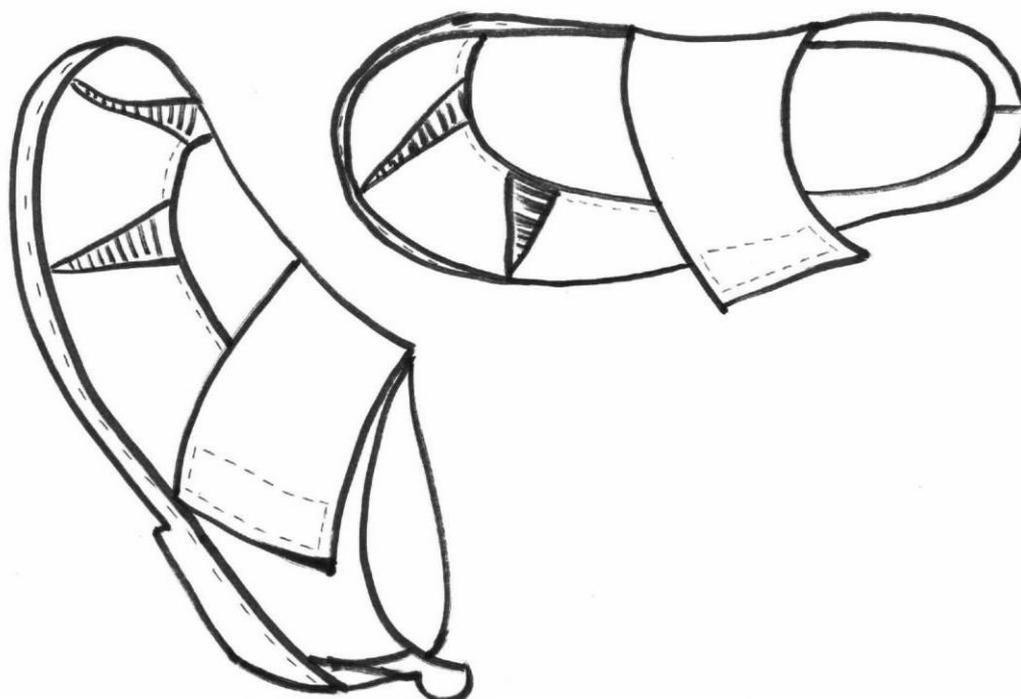


**Figura 56:** Detalhes do bordado no cabedal e fecho de velcro no alto do pé.

Mantive a técnica de costura de um cabedal de tecido sobre o solado, acrescentando o bordado. Dessa vez a tira de ajuste era de velcro, mas estava melhor localizada na posição anterior, do modelo de 2012. O tecido tinha um pouco de elasticidade, e isso atrapalhava a firmeza.

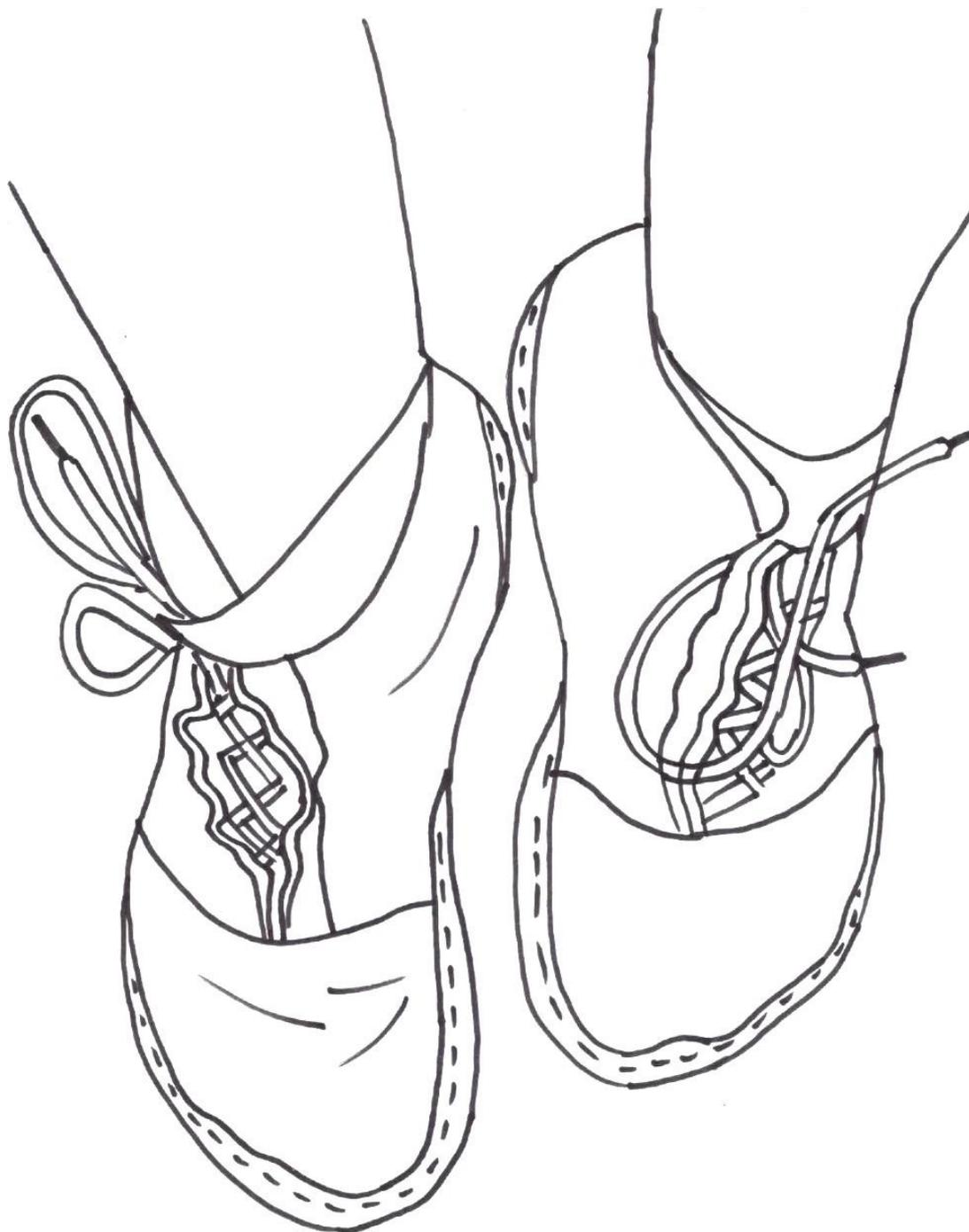
Com o uso, logo ficou claro que apesar de serem melhores que sapatos comprados, não bastava apenas modelar a parte de cima: também o solado deveria acompanhar o formato dos pés.

Quando o cabedal branco precisou ser substituído em 2015, estava no Vale do Capão resolvi tentar um novo arranjo na parte superior, com um tecido mais forte, melhor ajuste na parte da frente e um pince no calcanhar, além de uma tira com um velcro mais grossa sobre o peito do pé. De toda forma, achei melhor presentear uma amiga de pés mais estreitos que os meus com o modelo, em vez de usá-lo:



**Figura 57:** Reformulação do calçado sobre o mesmo solado.

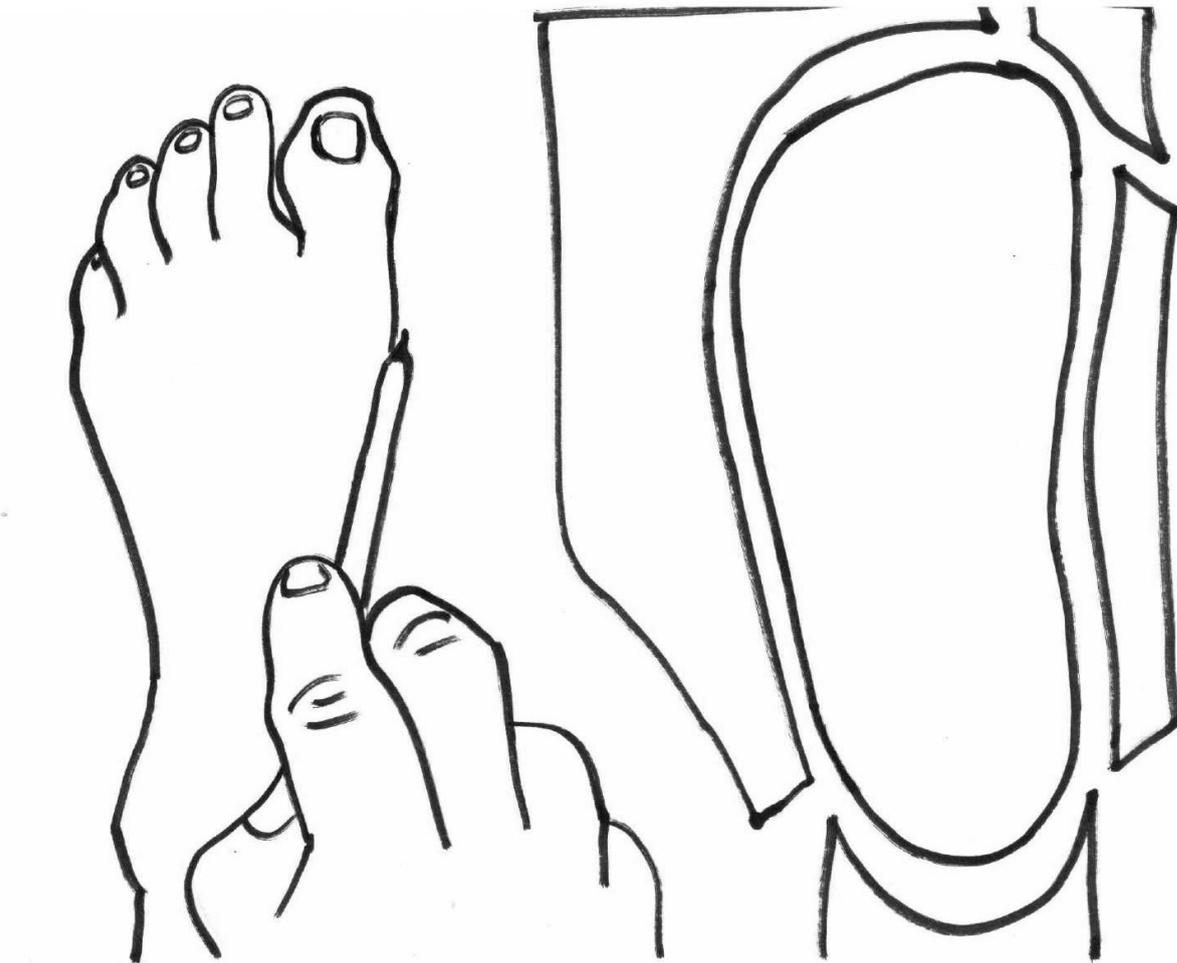
---

**Botinha preta de 2017**

**Figura 58:** Botinha de lona preta.

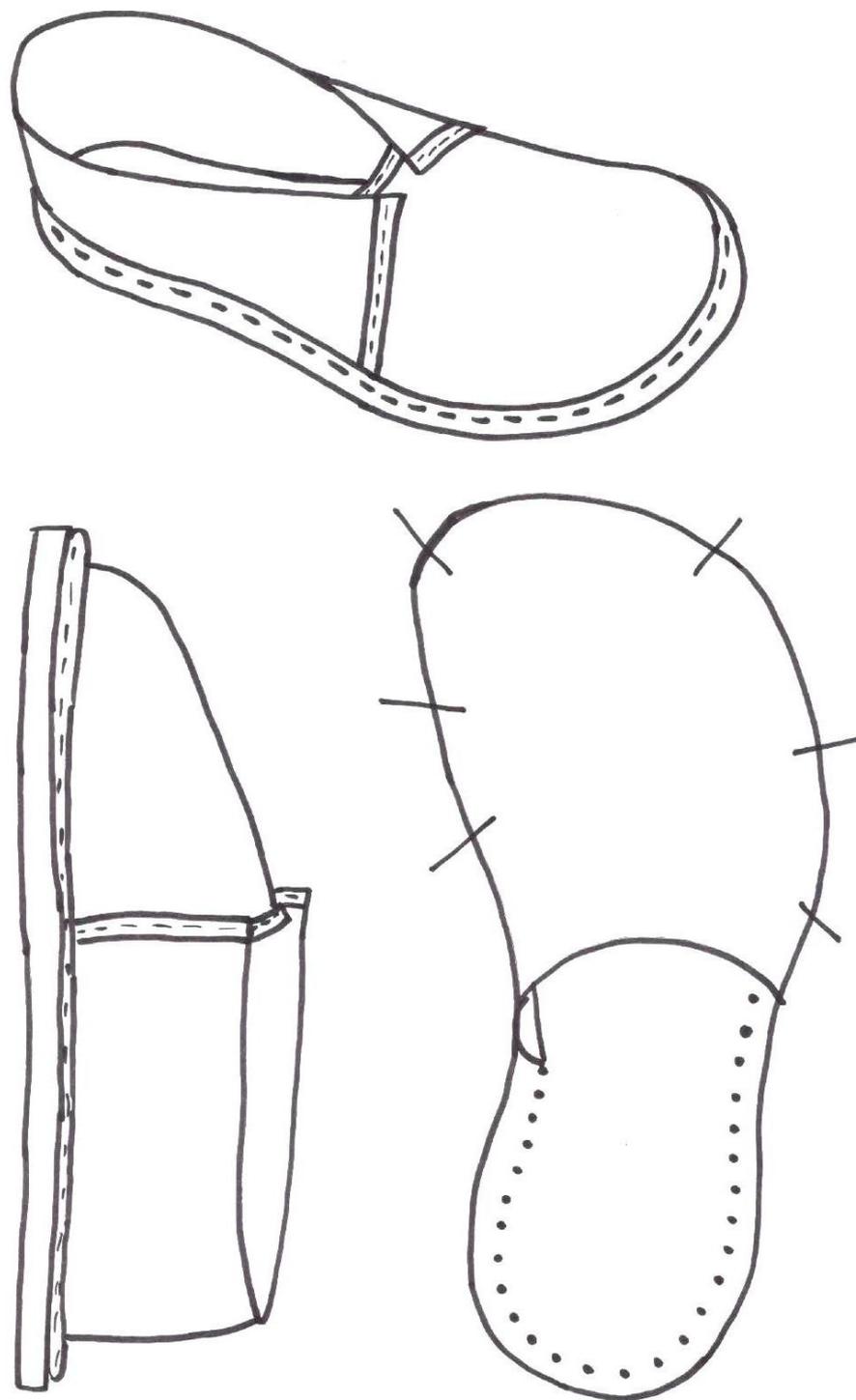
A descoberta das placas de EVA e de borracha, facilmente encontradas nas lojas de artigos para sapataria da Rua dos Guaranis, em Belo Horizonte, permitiu incluir o contorno da planta dos pés no processo de confecção, como

faziam os velhos sapateiros de Vass & Molnár (1999). A botinha de lona foi o primeiro calçado que produzi com este tipo de solado.

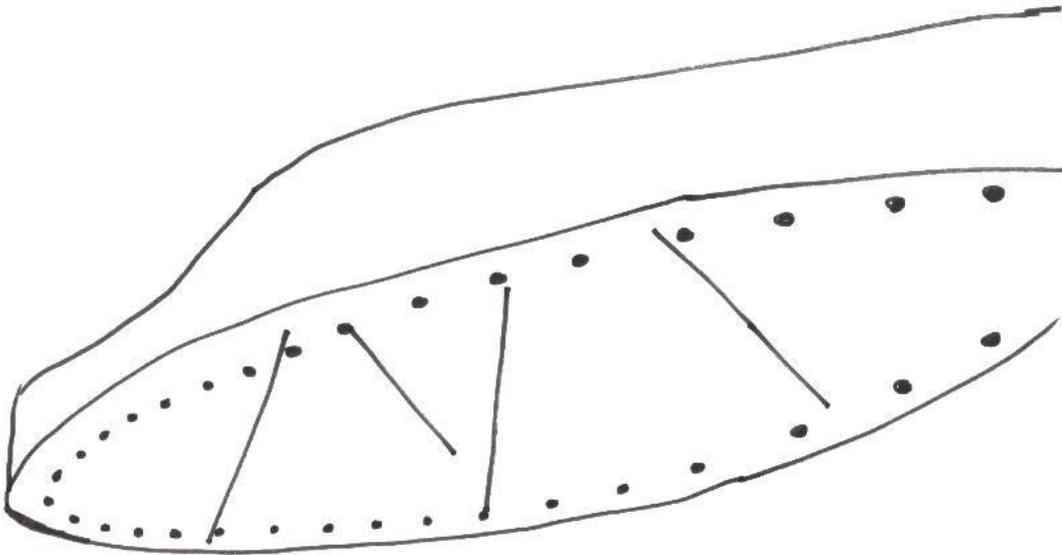


**Figura 59:** Contorno da base da planta do pé. Este é o procedimento para determinação da forma do solado de um calçado sob medida.

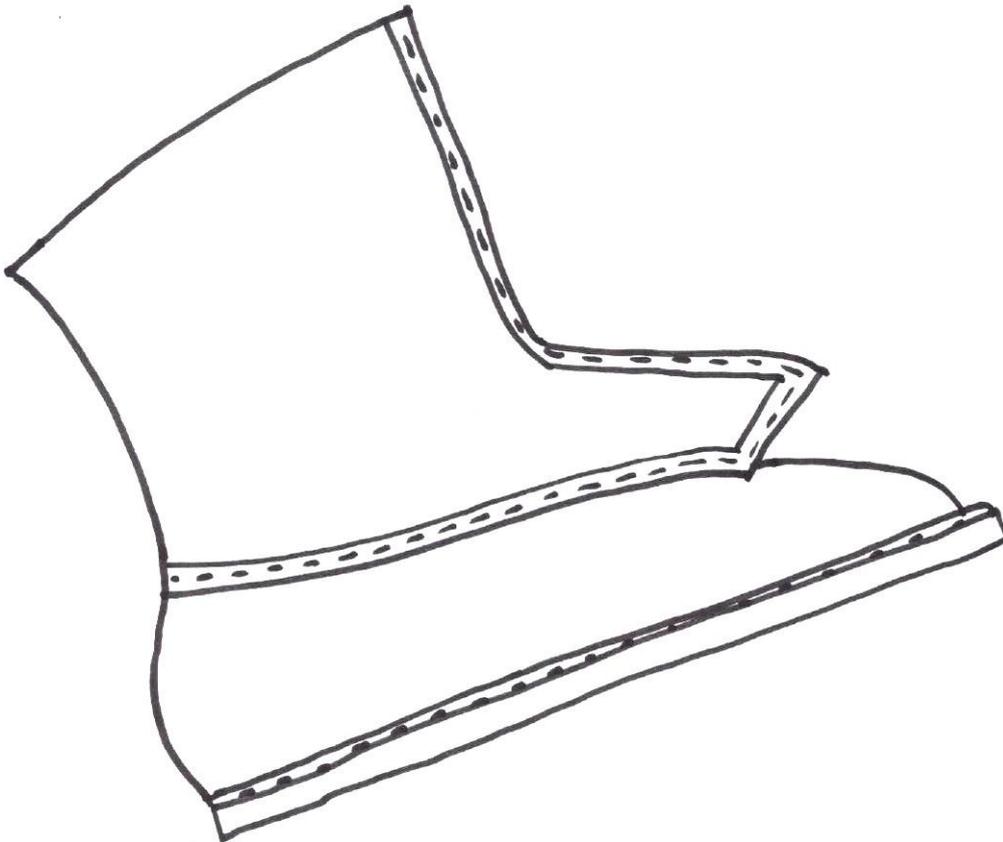
Diferente do primeiro calçado, essa costura foi para fora. O cano alto e o ajuste por cadarços levaram-me a pensar que poderia prescindir do contraforte, mas o problema seguiu. Fiz essa costura do cabedal para fora, como aquela ensaiada na sapatilha de dança da oficina. Os cadarços passavam por pequenos anéis metálicos costurados na sapata.



**Figura 60:** Detalhes da montagem da base da bota.



**Figura 61:** Detalhe da inserção de alfinetes para montagem do cabedal sobre o solado.



**Figura 62:** Inserção do cano sobre a base da bota.

Andei tranquila com essas botinhas nos arredores rochosos de Diamantina, e muito atenta nas pedras lisas de suas ruas, em que elas mas escorregavam. Ela não tinha palmilha, a entressola era de EVA, o solado de borracha, o cabedal, de lona encerada<sup>42</sup>. O pé tinha dentro delas muita mobilidade: foram aprovadas nos testes das minhas danças nas rodas de chorinho, e na pilotagem da moto. O solado completamente reto se desgastava mais rapidamente na frente e também no calcanhar, por isso se apresentava a possibilidade de criar algum tipo suave de curva.

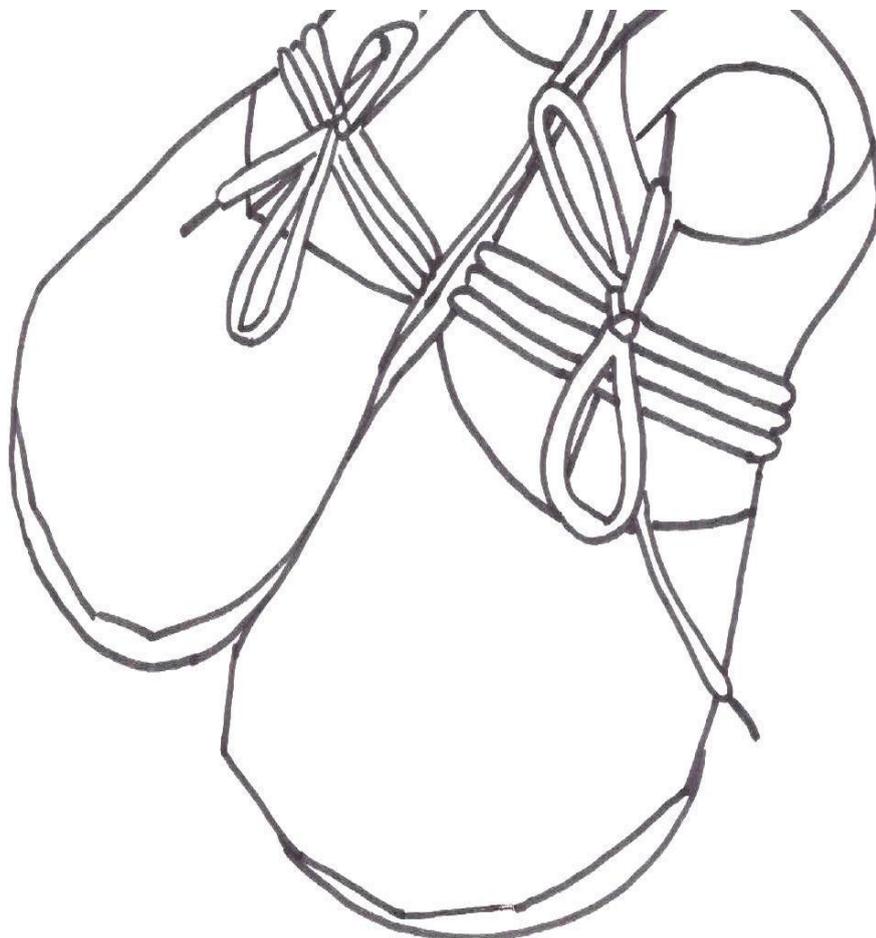
Nenhuma das sapatatas anteriores tiveram moldes, essa foi modelada através de um TNT sobreposto ao pé.

---

42 Meu pai sempre usou uma lona pesada de algodão para cobrir cargas e eu sabia que esse material é muito resistente. Essa lona que uso tem uma espessura intermediária entre a lona de carga e a lona dos tênis All Star.

## Sapatos de Lona Verde

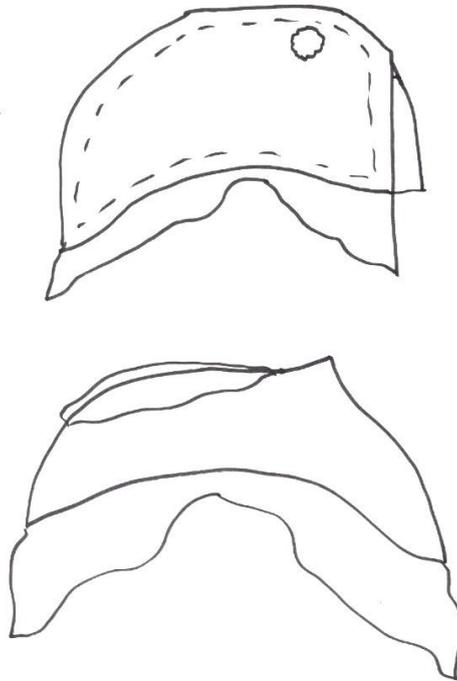
Gostei da lona e segui com ela quando tive espaço e tempo livre (julho de 2018) para fazer uma nova sapata, de volta a Minas Gerais e dedicada a preparar-me para o ingresso no mestrado.



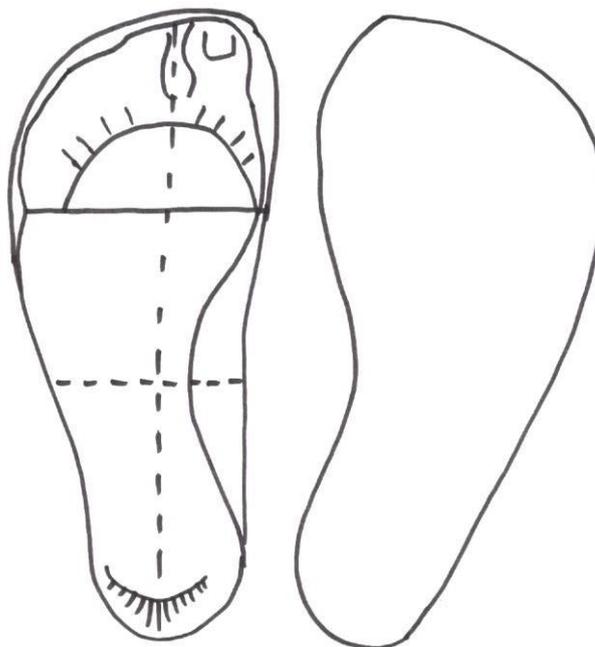
**Figura 63:** Detalhe da amarração de cadarços por baixo do arco.

Resolvi tentar fazer a costura para dentro e um molde, inserindo os componentes internos de biqueira e contraforte. Ainda sem fôrma, segui na modelagem direta sobre os pés, fazendo um solado com a curva do arco bem cavado, e desenhei a biqueira considerando a curva da saída dos dedos. Mas estava com muita fome de espaço para mexer os dedos e acabei exagerando na largura da parte da frente. Para a biqueira e o contraforte, usei uma borracha de espessura de 2mm que também serve para fazer solados, e forrei-a com um

tecido de algodão. Essa pontinha na imagem abaixo à direita, mostra uma dobra especialmente costurada pra prover mais espaço à elevação do dedão. A imagem à esquerda dela mostra o buraquinho no forro, quando a sapata foi desmontado após algum tempo de uso.

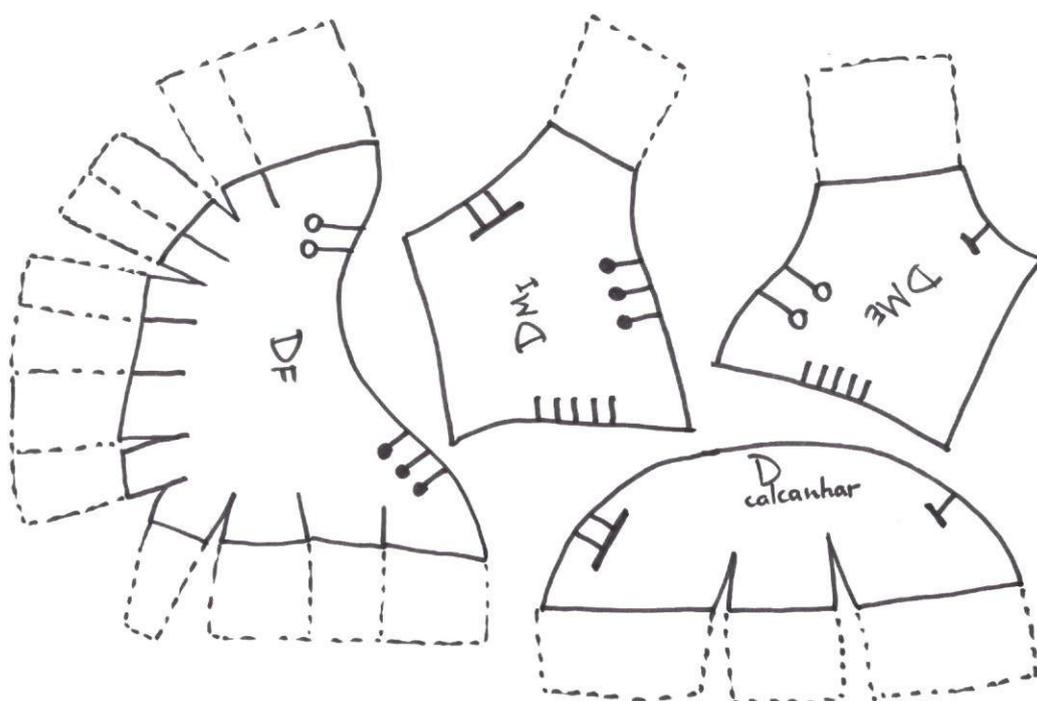


**Figura 64:** Interação do dedão com a biqueira.

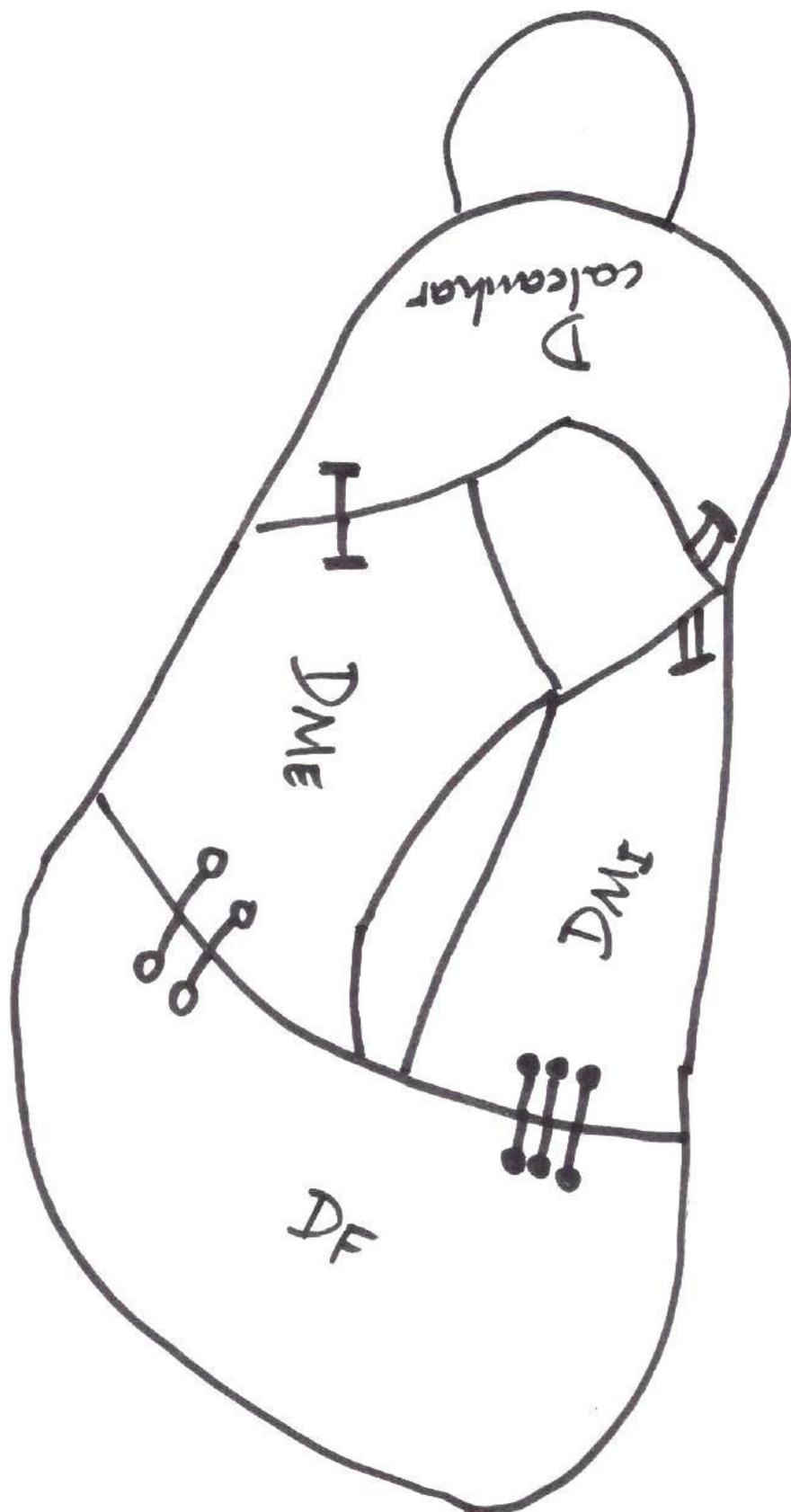


**Figura 65:** Estudo para posicionamento da biqueira.

Os riscos na imagem abaixo, com bolinhas ou barras na ponta, são marcações dos encaixes das peças: seguindo-os monta-se a peça tridimensional da segunda imagem. Um acerto dessa modelagem foi o posicionamento das peças de ajuste na região do arco do pé, que na primeira imagem abaixo são as duas no alto da segunda folha A4. Elas são peças espelhadas, uma de cada lado do pé, e se encontram no dorso do pé no lado assinalado por cinco risquinhos. A peça sozinha na primeira folha A4 é a biqueira.

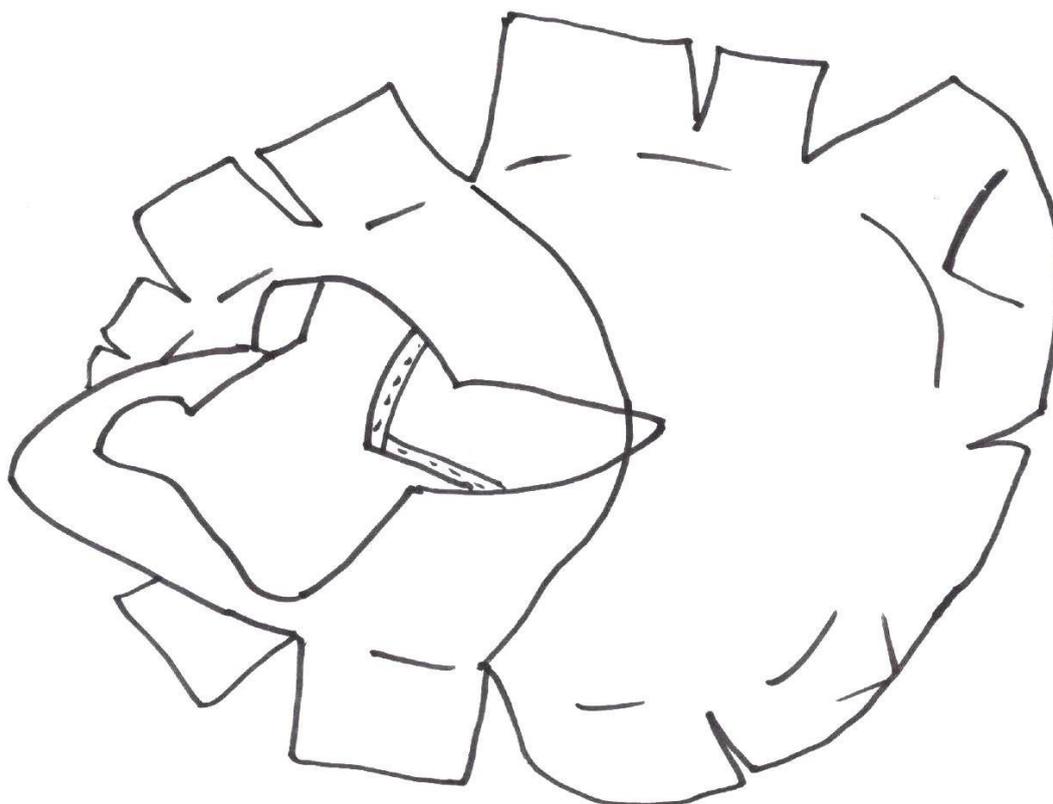


**Figura 66:** Modelagem com marcações para encaixe das peças.



**Figura 67:** Peças montadas conforme indicação do encaixe.

É possível ver abaixo o cabedal da sapata desmontado após algum tempo de uso, que apresenta a mesma conformação do rascunho da imagem acima. É possível ver nessas imagens, entre a abertura das peças de ajuste, a língua que não aparece na modelagem. Outro problema dessa sapata, que também não tinha palmilha, foi que a região que liga a biqueira às peças centrais acabou ficando muito apertada, e por isso, na região de inserção da língua é possível ver o pequeno corte que fiz na parte superior da biqueira para afrouxar um pouco essa região. Cortei um pouco a parte que seria virada para baixo, a fim de evitar ondulações de dobra na lona, que é um material grosso. No canto inferior à esquerda pode-se ver as marcas de sua dobra. Mas isso não é boa ideia, pois acaba deixando a parte final do corte vulnerável a rupturas e à entrada de poeira. É bom colar e depois lixar o excesso. Ou talvez bater com um martelo para assentar melhor a dobra.



**Figura 68:** Cabedal aberto

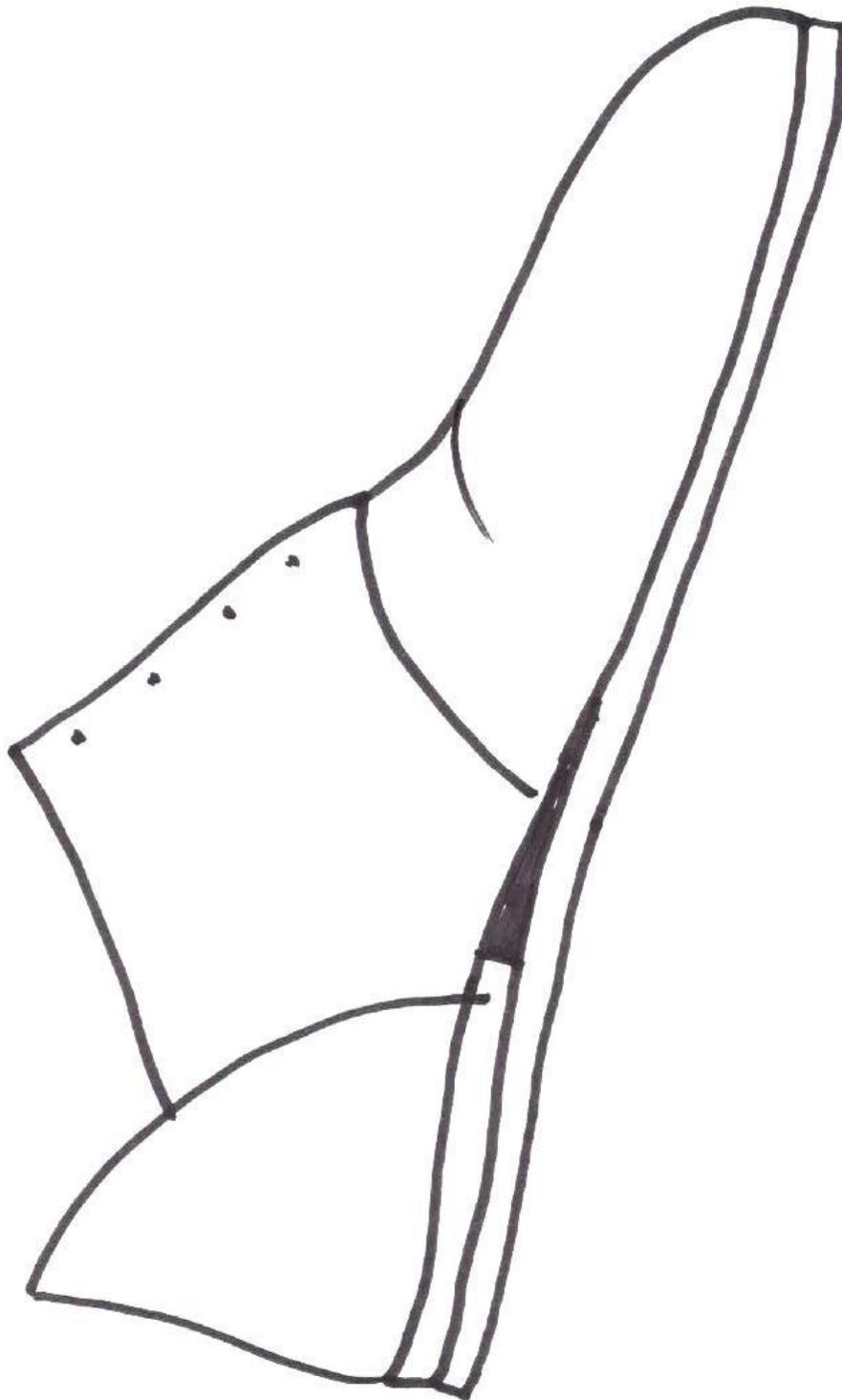
Na imagem abaixo, é possível observar os mesmos anéis metálicos que usei na botinha de lona preta para amarrar os cadarços. Abaixo do contraforte, na palmilha de montagem, é possível ver cruzando em linha verde as costuras irregulares que a prendiam ao cabedal. Não foi uma boa ideia fazer isso. Mesmo de meia, é possível sentir essas linhas. O ideal é que sejam restritas aos contornos do pé.



**Figura 69:** Detalhe dos anéis por onde passa o cadarço.

Nessa sapata experimentei um saltinho invertido. O EVA é um material que se deforma com facilidade, de modo que a pressão do calcanhar acabaria

fazendo que o solado ficasse mais baixo atrás. Havia um pequeno vão ali, que nesta imagem aparece atrás da linha solta, por onde passa o cadarço na primeira imagem em que mostro o modelo.



**Figura 70:** Detalhe do ponto abaixo do arco. É por este vão que o cadarço passa, abraçando o pé.

Sentir o cadarço abraçando o pé é muito agradável devido à estabilidade proporcionada. O ideal seria que os anéis fossem expostos, de modo a permitir que os cadarços pudessem passar pelo vão e por eles, e mantendo-os ajustados na mesma posição.



**Figura 71:** Testando o calçado na subida em palmeiras.

## **O encontro com as fôrmas outras técnicas da sapataria**

No começo da modelagem de calçados, em 2012, trabalhei diretamente sobre os pés, aproximando pedaços de tecido e desenhando sobre eles, aproximando-os novamente dos pés e fazendo ajustes necessários. Em meados de 2018 consegui comprar um primeiro par de fôrmas escolhido entre antigas fôrmas que estavam à venda. Conhecendo o trabalho da professora Aline Antunes, pude aprimorar a elaboração da modelagem através do conhecimento das técnicas de sapataria.

Em dezembro de 2018, antes do ingresso formal no mestrado, matriculei-me no curso *Aprenda a Fazer Calçados*, da escola *Arte do Calçado*, e tornei-me aluna da professora Aline Antunes. Recebi também dois pares de fôrmas, mas não foi possível usá-las na modelagem de meus calçados pois tinham medidas maiores que meus pés.

Através deste curso tive contato também com o uso da cola no processo de montagem do cabedal e com técnicas de modelagem, desde a concepção do calçado até seu acabamento, o que favoreceu minha produção.

A prática com as técnicas de confecção também foi desenvolvida junto ao Laboratório de Experimentação e Criação em Artes Cênicas (LECA), onde o técnico em figurinos Sávio Rocha assessorou-me com sua experiência no âmbito da produção de calçados.

O processo de estruturação da fôrma sobre a qual pudesse produzir meus próprios calçados foi longo, e quase foi abandonado. A tentativa da adaptação de fôrmas de números 35, 36 e 37 não chegou aos resultados esperados, e acabei retornando, durante algum tempo, como veremos, à modelagem direta sobre os pés.

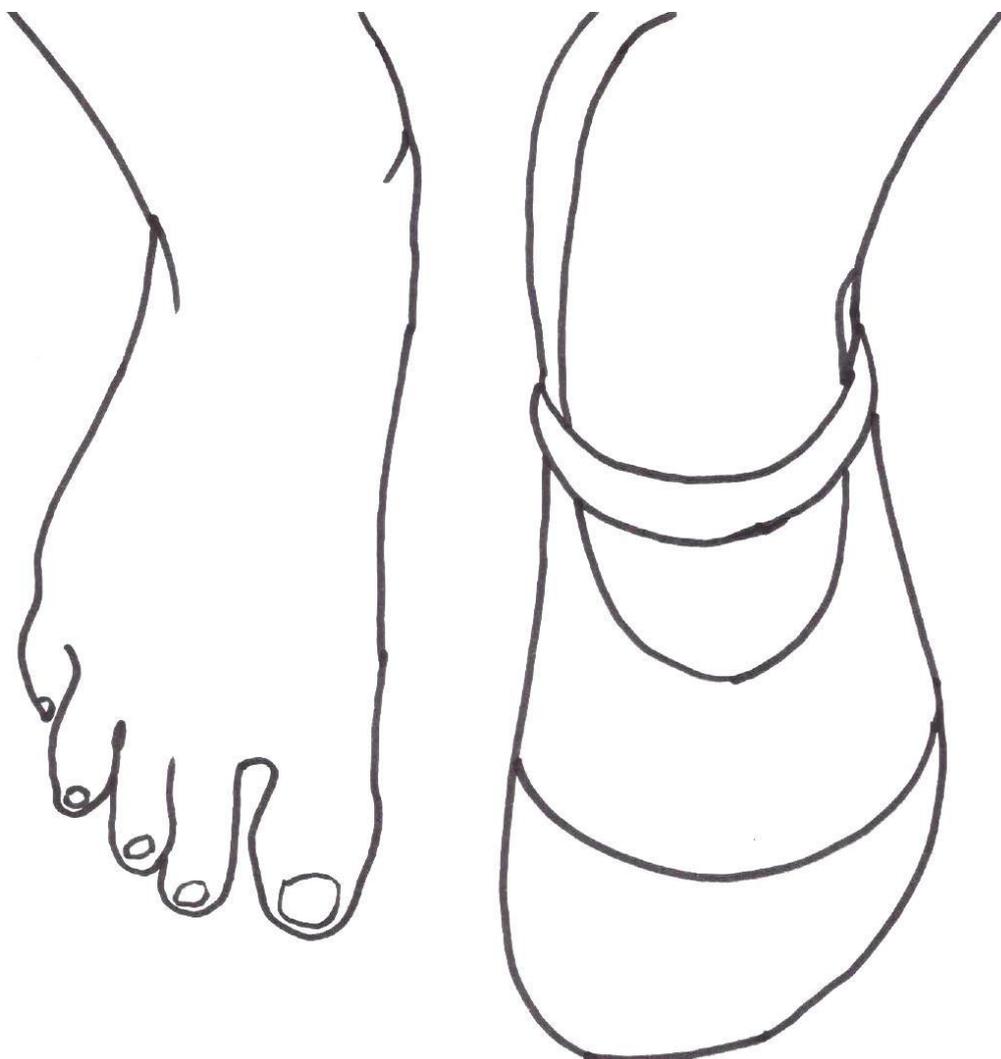
Tendo montado até então unicamente calçados de tecido, passei a experimentar com os materiais sintéticos, recolhidos dos descartes de oficinas de capotaria, a fim de fazer testes de modelagens diversas, que passo a apresentar agora.



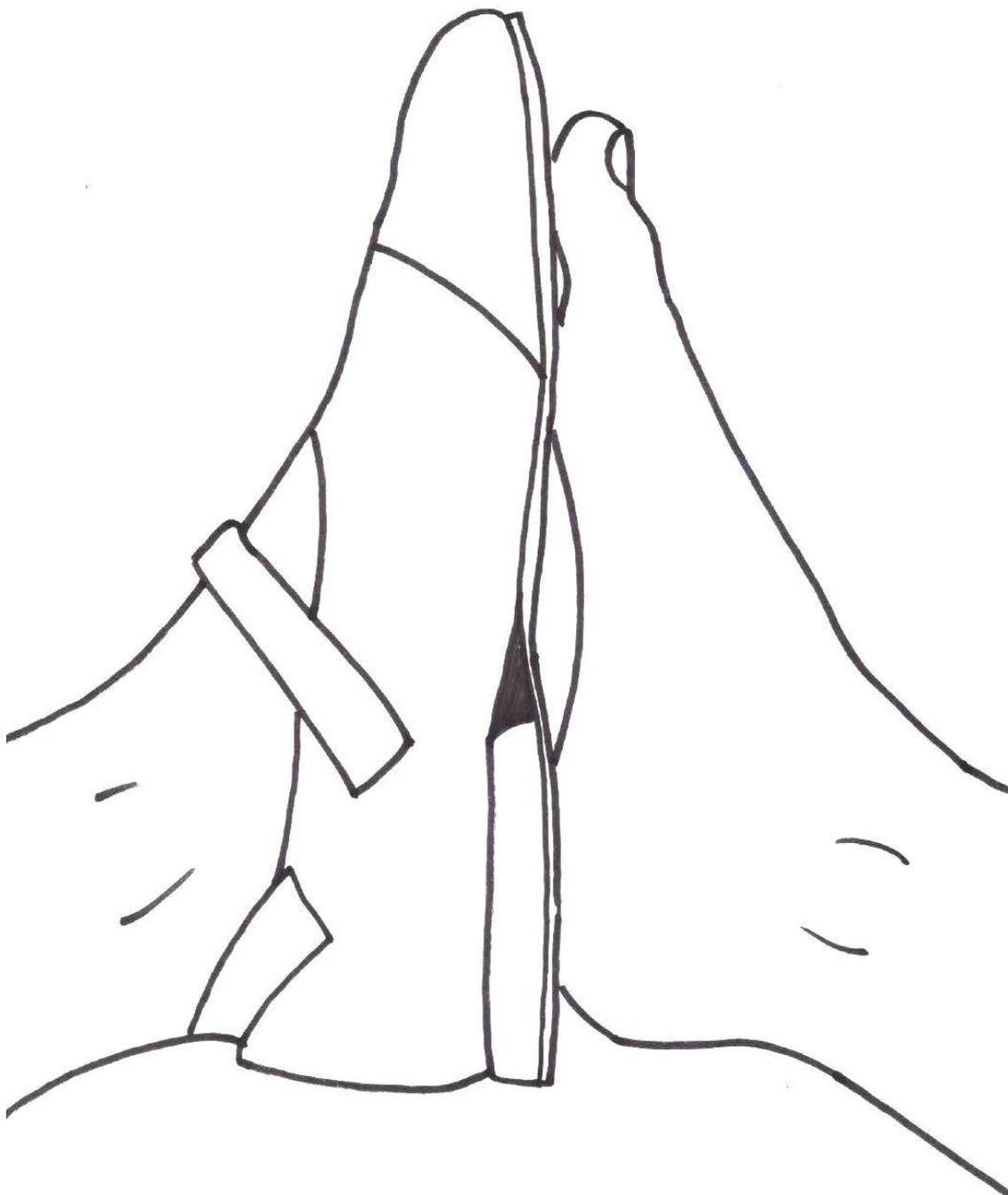
**Figura 72:** Pé ao lado de fôrmas. A da esquerda corresponde ao tamanho, a da direita, à largura.

### Sapata verde floral – a cola além do solado

Até então, só usava cola para o solado, sempre costurando o cabedal, inclusive na sapata de lona verde. Após o contato com o trabalho da escola *Arte do Calçado* consegui montar um calçado com o cabedal virado para dentro e uma palmilha de montagem bem cavada no arco, apesar de a cava não chegar ao solado. Mas os anos de dedões sem espaço me deixaram gulosa, e de novo exagerei na largura, de modo que às vezes o calçado resvalava, e não gostei muito de dançar com ele. Esse foi o primeiro que montei em uma fôrma. O cabedal e o forro eram de tecido, e contava com uma biqueira e com a tira de ajuste no alto do pé de material sintético.

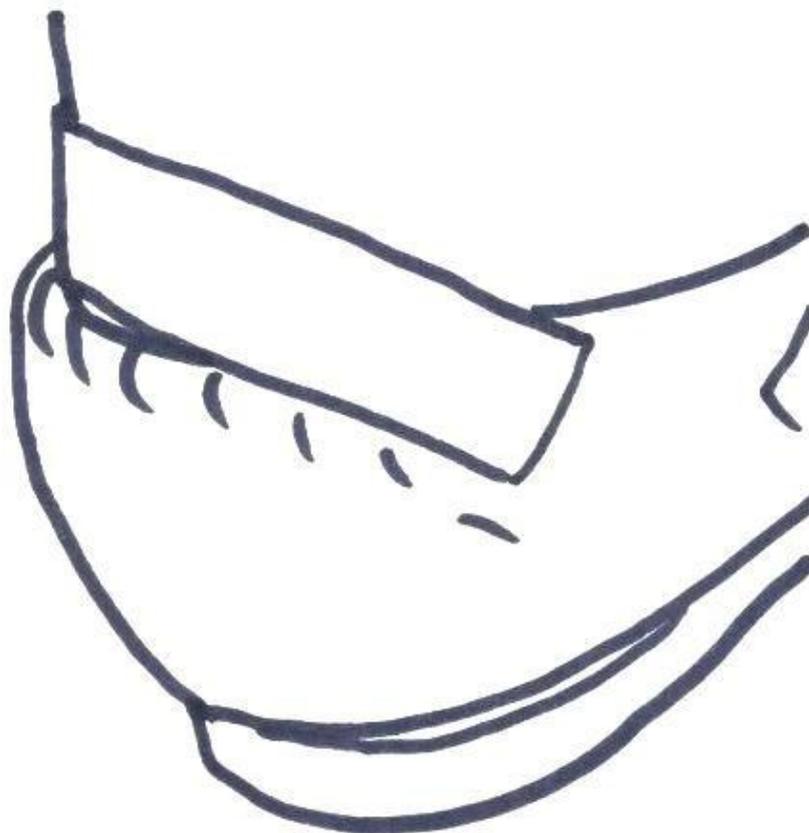


**Figura 73:** Calçado verde floral.

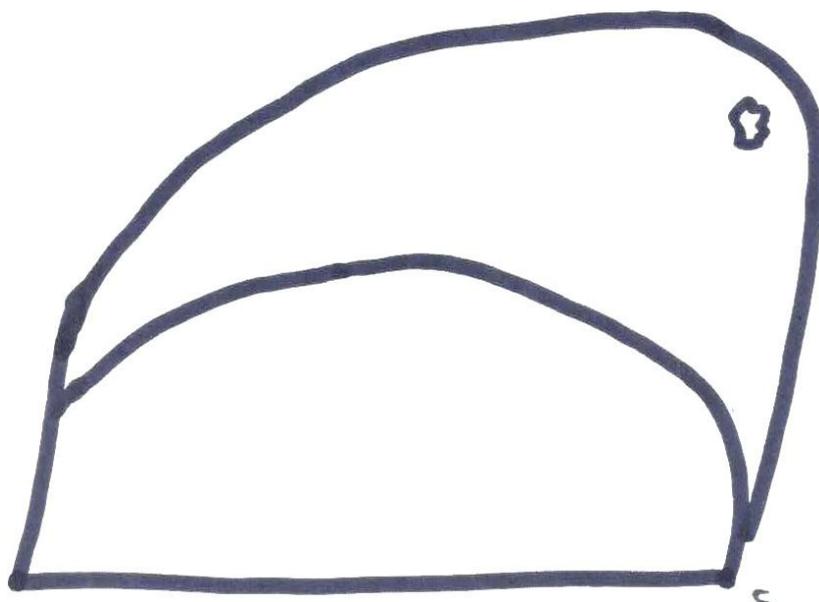


**Figura 74:** Detalhe do salto acima do solado.

Como na sapata de pano, a mesma tira fixa no dorso do pé. Há outra no calcanhar, conforme a imagem abaixo à direita, onde também pode-se ver o volume de um contraforte de EVA espesso. Como na sapata de lona verde, o saltinho invertido. Abaixo à esquerda, no rumo apontado pela ponta da pena, o volume de uma peça também do EVA espesso, inserida na frente dos dedos, para proteger de eventuais topadas em pedras. O material sintético acima na biqueira protegia o tecido do forro e do cabedal da umidade da vegetação.



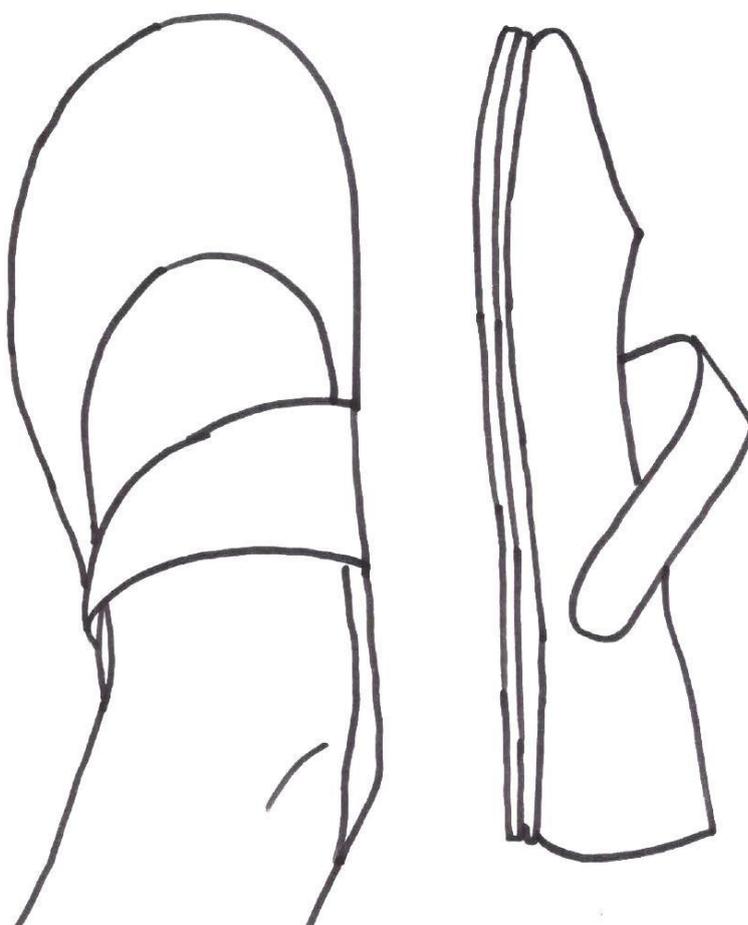
**Figura 75:** Detalhe de peça de ajuste no calcanhar.



**Figura 76:** Detalhe de furo na biqueira.

## Sapata vermelha

Em fevereiro de 2019 produzi uma sapata toda em material sintético com os recortes de capotaria para estudar a correção para o excesso de largura da sapata anterior, com os procedimentos ensinados pela professora Aline Antunes. O contraforte, a palmilha de montagem e o solado eram de papelão revestido de outros materiais. Nascia ali a proposta de protótipo para prova dos futuros clientes. Um material feito de lixo, que poderia ser descartado sem maiores custos, apesar de seguir com o difícil problema da poluição.



**Figura 77:** Sapatas Vermelhas.

Como achei a fôrma que recebi de brinde no curso muito grande para mim, segui com o primeiro par que comprei. Nesse momento estava muito focada em resolver especialmente o espaço para o dedão, e fiz as adaptações já mostradas.

Começava a me incomodar com essa primeira fôrma também porque os calçados acabavam ficando bambos, já que ela não era tão baixa quanto meu pé. Apesar disso, andei um pouco com ele e cheguei a colar um solado de borracha, mas ele era realmente muito frágil.



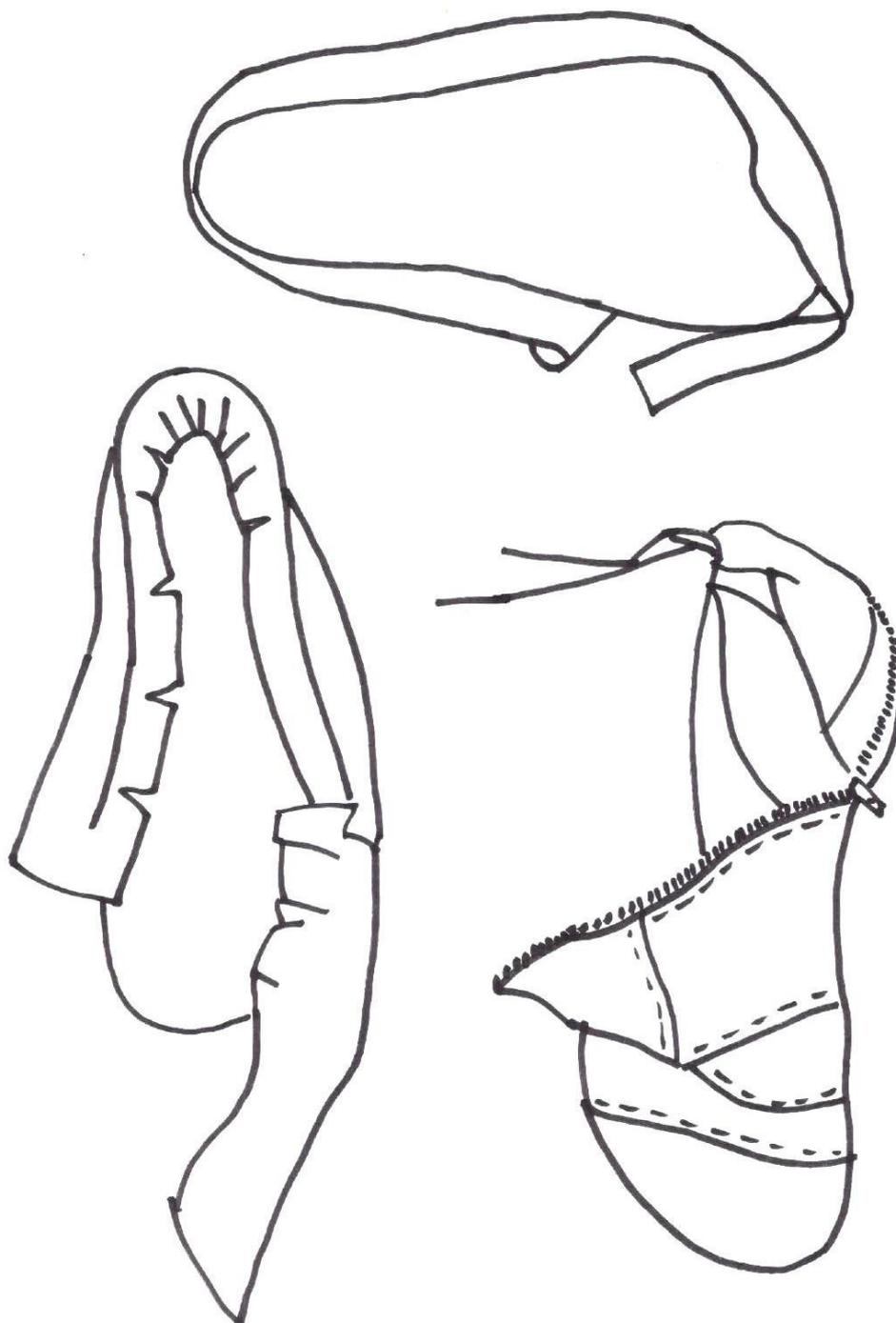
**Figura 78:** Moldes da sapata vermelha.

### Bota de Chuva

A bota de chuva teve um bom ajuste na perna em sua modelagem direta, mas além de não vedar bem a água, o material sintético esquentava demais e era impossível usá-la se estivesse com sol. Por não ter sido bem lixado, o material não aderiu bem ao EVA. Imagino que uma costura para fora traria melhores resultados em relação à vedação.



**Figura 79:** Bota de chuva.

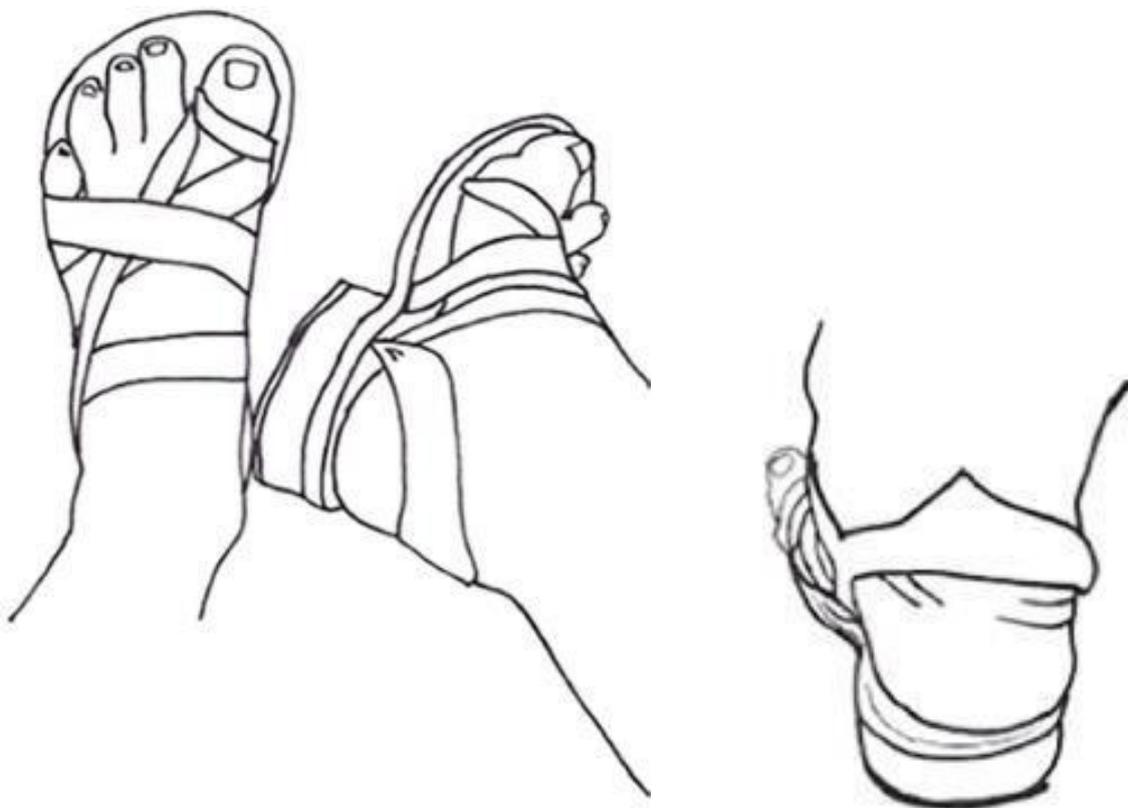


**Figura 80:** Detalhes da colagem do cabedal e inserção do fecho lateral.

### Sandália de Dança

O material sintético é útil no rascunho da modelagem, mas não me pareceu adequado para o uso constante. A sandália escorregava quando eu suava e não tem suficiente força para suportar a tensão do movimento.

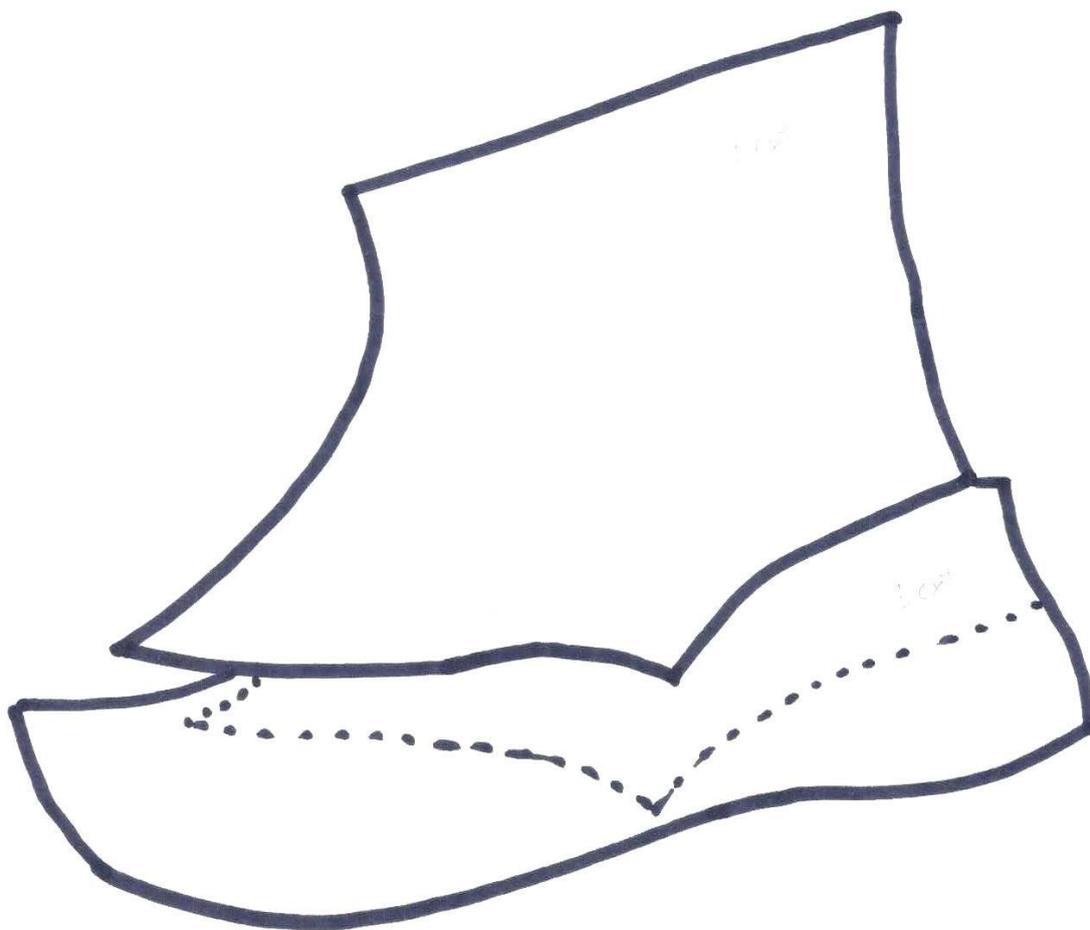
Foi uma sensação maravilhosa abri completamente os dedos e seguir com apoio do solado sob eles. As tiras estão bem ajustadas e o conforto é favorável ao movimento. Apesar de costuradas embaixo, as tiras poderiam se romper ou lacear. Isso me levou a pensar em modelos de tiras inteiriças e móveis sob o solado, como as que produzi em 2020.



**Figura 81:** Diferentes ângulos do modelo de sandália.

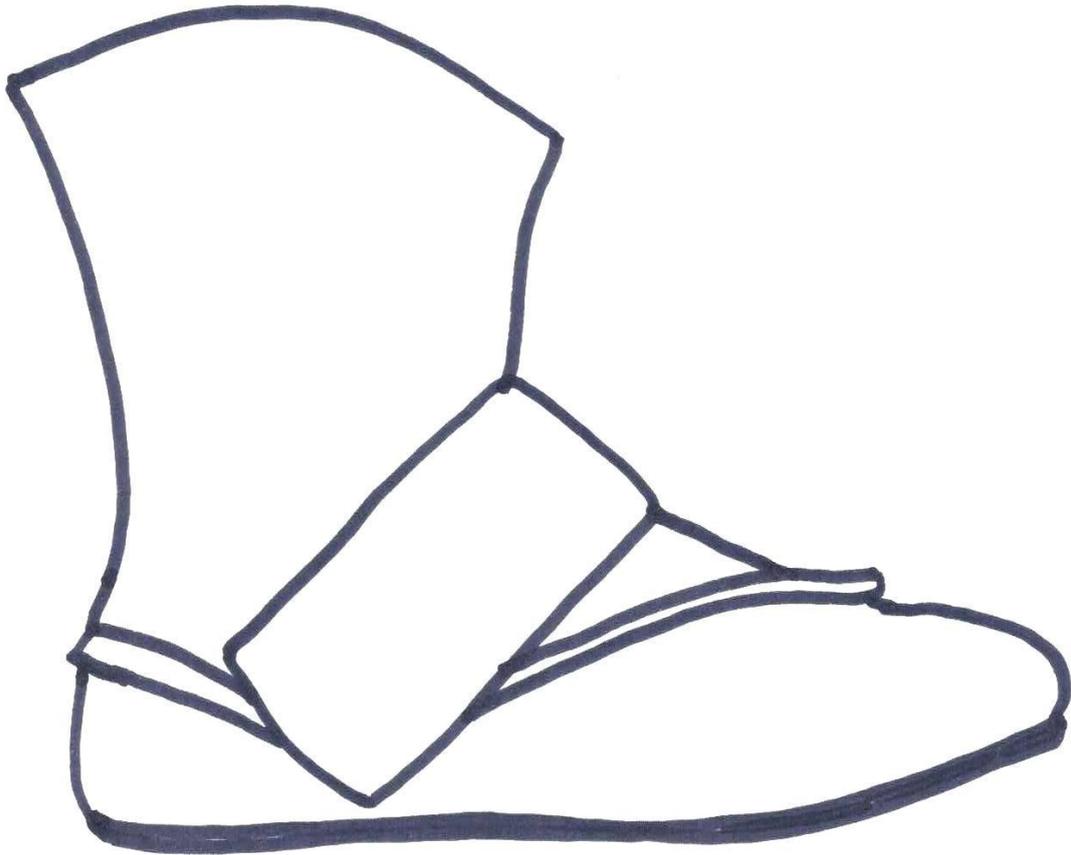
### 1.9 Botinha Marrom

Em janeiro de 2019 confeccionei uma segunda bota com minha primeira fôrma. A modelagem tomava como base o molde da sapata vermelha, sobre a qual foi costurado o cano:



**Figura 82:** Molde da botinha marrom.

No alto do dorso do pé, um elástico grosso de sofá, que a mantinha ajustada em meus pés durante a caminhada e permitia uma folga para calçar e descalçar sem precisar desabotoar, abrir fivelas ou ajustar o velcro.



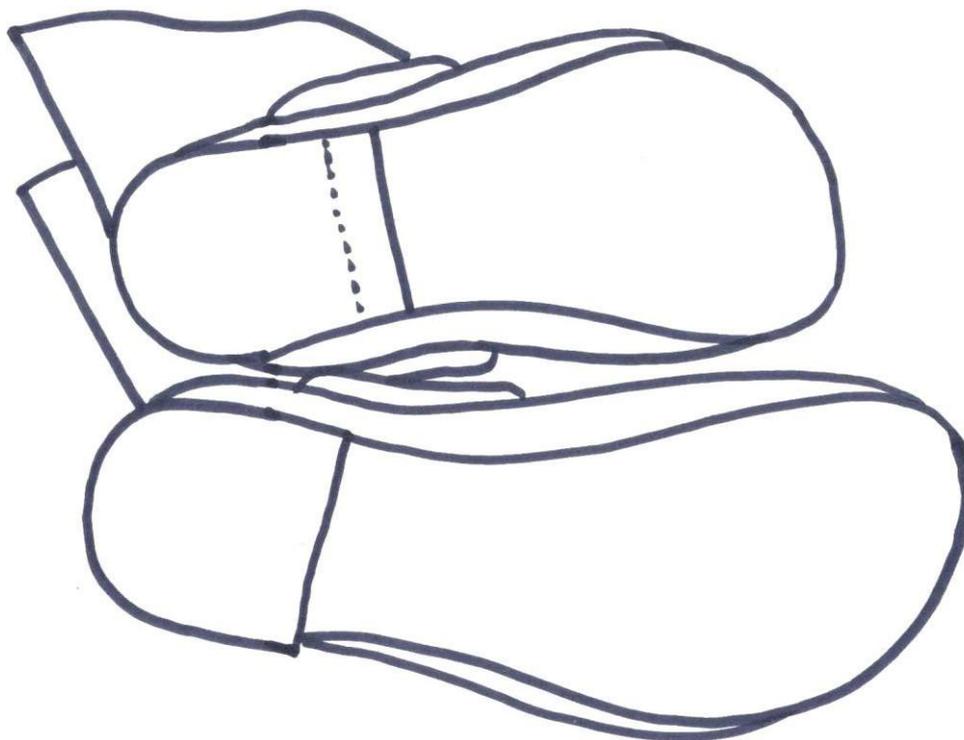
**Figura 83:** Visão lateral com destaque para o elástico sobre o pé.

Seu contraforte era feito com uma parte de garrafinha pet de água mineral que faz uma curva. Apesar de leve e rígido, ela acabou se amassando com o tempo.



**Figura 84:** Visão superior, frontal e do calcanhar da bota marrom.

O salto dela estava comprido demais, assim como o da sapata branca de que falarei a seguir, e no mesmo dia foram reajustados conforme as especificações técnicas de Schmdit (2005), que sou grata ao Sávio por me lembrar de consultar e seguir.



**Figura 85:** Detalhe do ajuste de salto. O pontilhado indica o local a ser seccionado para retirada do excesso de comprimento.

Como não teve elevação na frente, acabou se desgastando ali e fiz alguns remendos com *silver tape*<sup>43</sup> para continuar usando por mais algum tempo:

Também não eram completamente firmes nos pés, e me lembro de, em uma caminhada em ritmo mais rápido em um terreno muito acidentado, não me sentir segura com elas. Mas para andar na rua e mesmo no mato com mais calma eram ótimas, e retomei o mesmo modelo para calçar-me enquanto escrevo este trabalho.

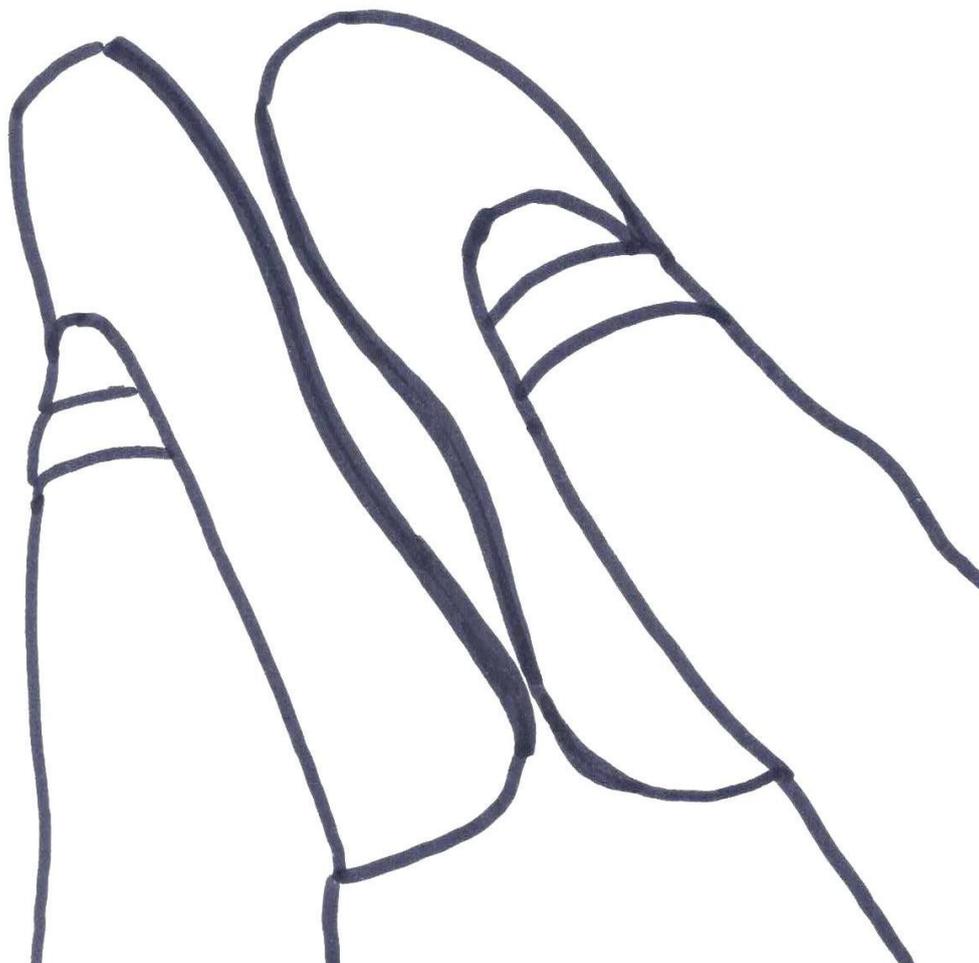
---

<sup>43</sup> Uma fita adesiva de material resistente, cujo nome *fita prateada* advém de sua cor cinza metálica.

## Sapata Branca

Este foi uma sapata de longo uso, com cabedal e forro do mesmo material de tecido, sem biqueira, com contraforte de EVA menos espesso. Usei-a ao longo de todo o ano de 2019 e no começo de 2020. Ela passou por algumas intervenções.

À medida que eu andava, como o contraforte não era muito rígido e o solado era muito fino, a parte do calcanhar se abaixava um pouco e tocava o chão, molhando-se se ele estivesse úmido. O ritmo do mestrado já se fazia sentir intenso, e sem parar para fazer outro, coleí um pequeno salto para resolver o problema. Precisei ajustar depois o comprimento dele, como na botinha marrom.



**Figura 86:** Sapata branca

Quanto às tiras de ajustes, elas já foram fixas, de velcro, de fivelas e por último de nós. Forro e cabedal não era, fixados, apenas costurados juntos, e

apenas o forro era preso à palmilha de montagem. A palmilha de montagem não era colada no solado. Sendo assim, era possível que ela se movesse dentro da sapata, o que o deixava instável. Apenas andava e maiormente assistia às aulas com essa sapata. Seu uso era alternado com o da botinha marrom. Mas, mesmo assim, a tira o mantinha preso e eu podia ter os pés razoavelmente confortáveis dentro. De qualquer forma, me sentia melhor com ele que com qualquer outro que pudesse comprar.

Em julho inseri um botão abaixo do arco, para tentar melhorar o ajuste da tira e passei também a usar as fivelas. Depois dele passei a dedicar-me à pesquisa do desenvolvimento da fôrma, que só fui solucionar com satisfação dois anos depois.

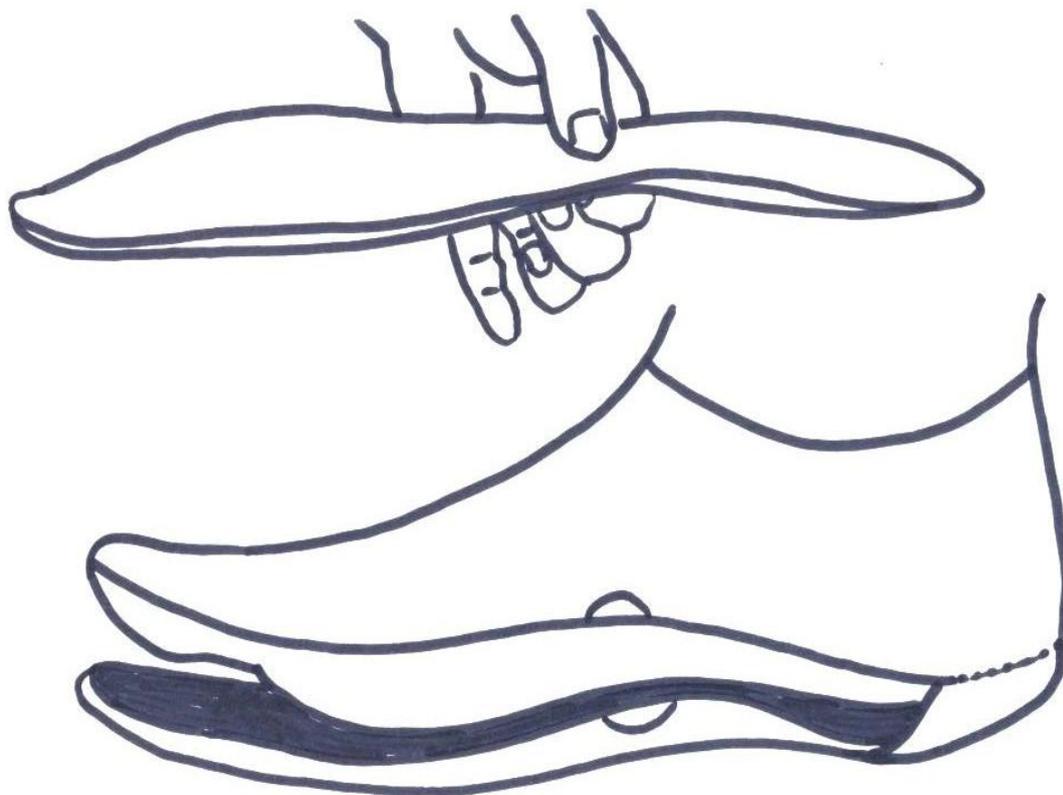
### Sapatilha de Capoeira



**Figura 87:** Modelagem direta sobre pé com fita crepe.

No Laboratório de Experimentação e Criação em Artes Cênicas (LECA), pensando nas linhas de força para a modelagem e confecção de uma sapatilha

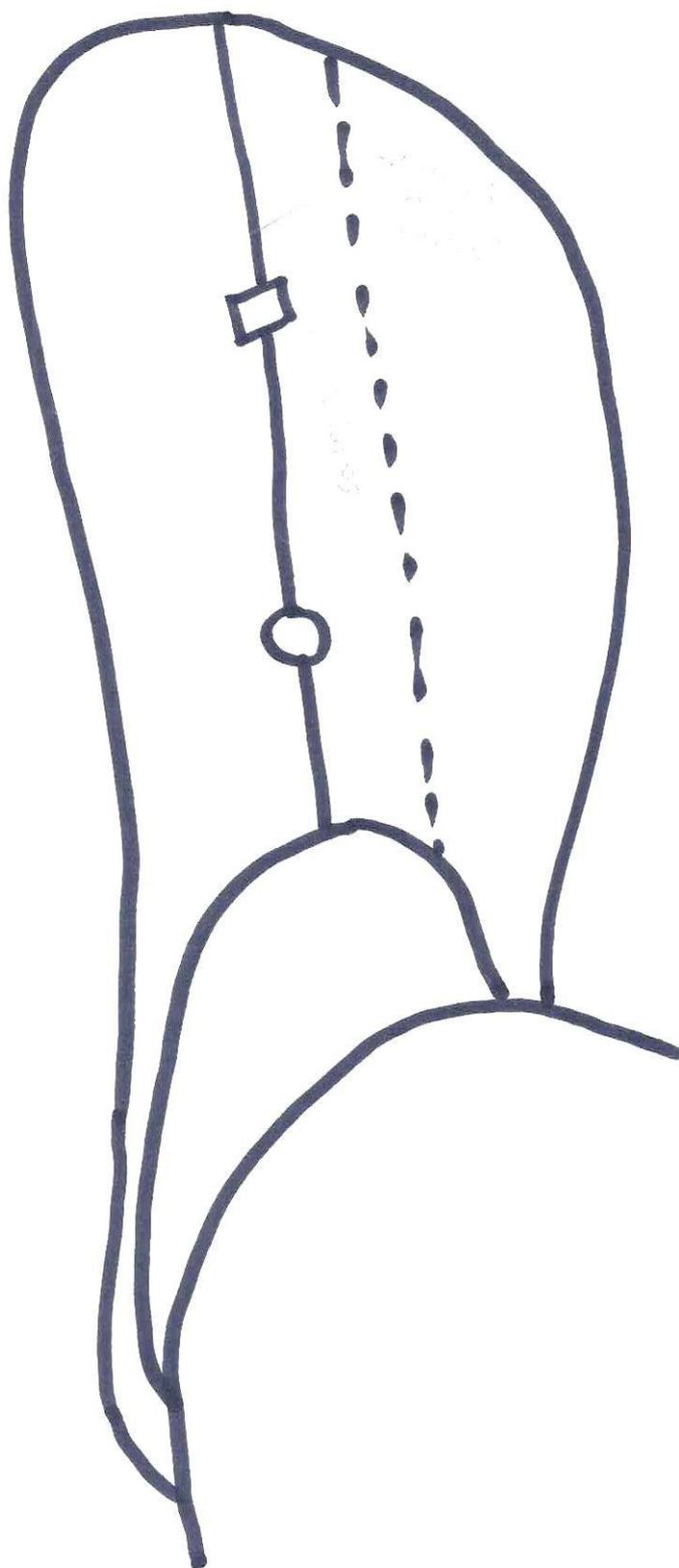
que pudesse ser usada nos treinos de capoeira.<sup>44</sup> Sem solução para a fôrma, em junho de 2019, retorno à modelagem direta sobre os pés.



**Figura 88:** Destacando o solado para retirada do molde. O molde foi feito por modelagem direta sobre os pés.

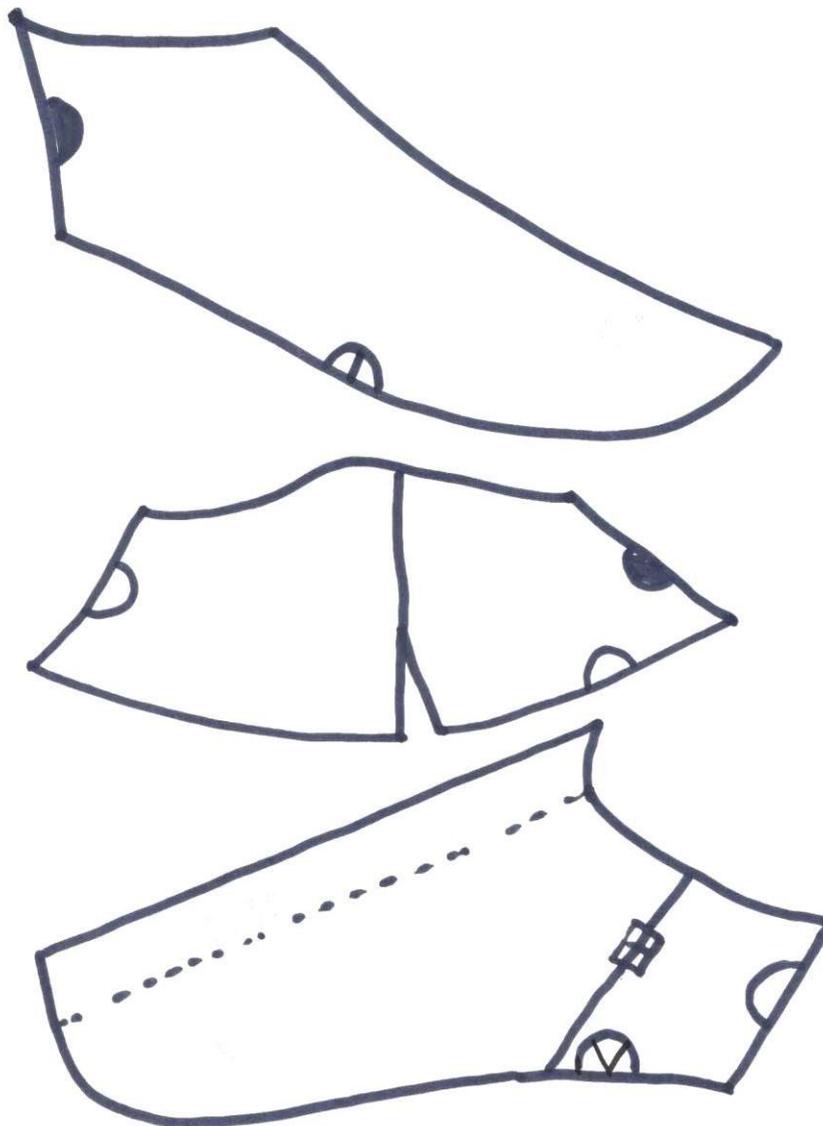
---

44 Em alguns dos grupos de capoeira a que compareci, o uso dos calçados era obrigatório, e diante da impossibilidade de permanecer descalça, eu preferia não jogar. A questão do uso de calçados nos treinos de capoeira é controversa: entre os de origem pobre, haviam muitos capoeiristas que jogavam “Descalço, tudo descalço, a viagem é que o pessoal quase não tinha dinheiro pra comprar sapato, gente. Então, afiava o pé no asfalto. (Mestre Nô)” (Filho, 2011, p.141), enquanto “na academia do Mestre Pastinha o uso de calçados era obrigatório. [...] O contraponto angoleiro é sustentar que o uso de calçados era característica dos libertos, e portanto símbolo de liberdade. (Filho, 2011, p.141-142)

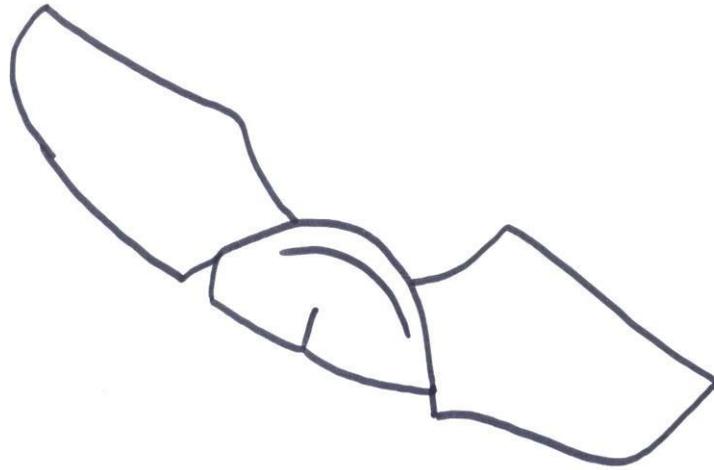


**Figura 89:** Visão superior da Modelagem, com encaixes das partes.

Abaixo a modelagem planificada, com o sistema de encaixe da sapata de lona verde, mostrando as peças que aparecem de baixo para cima montadas da esquerda para a direita. Os encaixes das peças estão assinalados pelas figuras iguais que aparecem em suas bordas: meia lua preta e meia lua branca. Assim, começando pela peça de baixo, seu lado direito vai se encaixar no lado esquerdo da peça do meio, cujo lado direito vai se encaixar no lado esquerdo da peça que aparece na parte superior da figura.

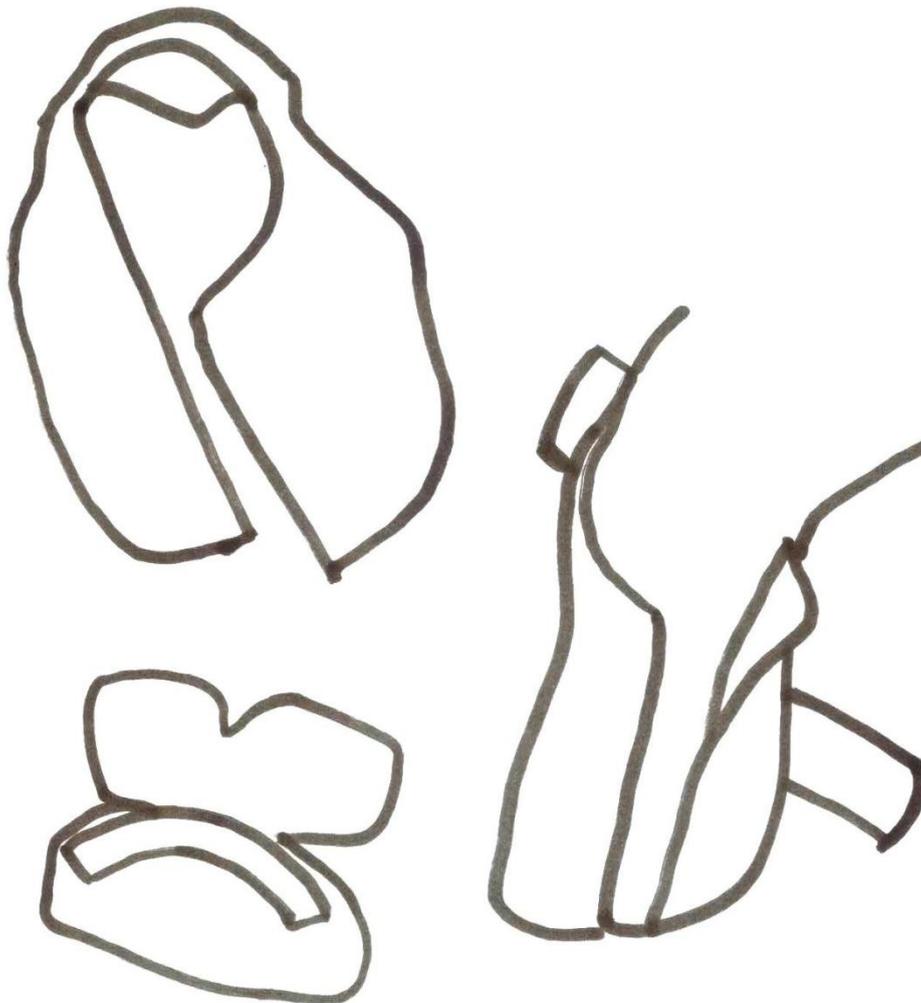


**Figura 90:** Modelagem planificada.



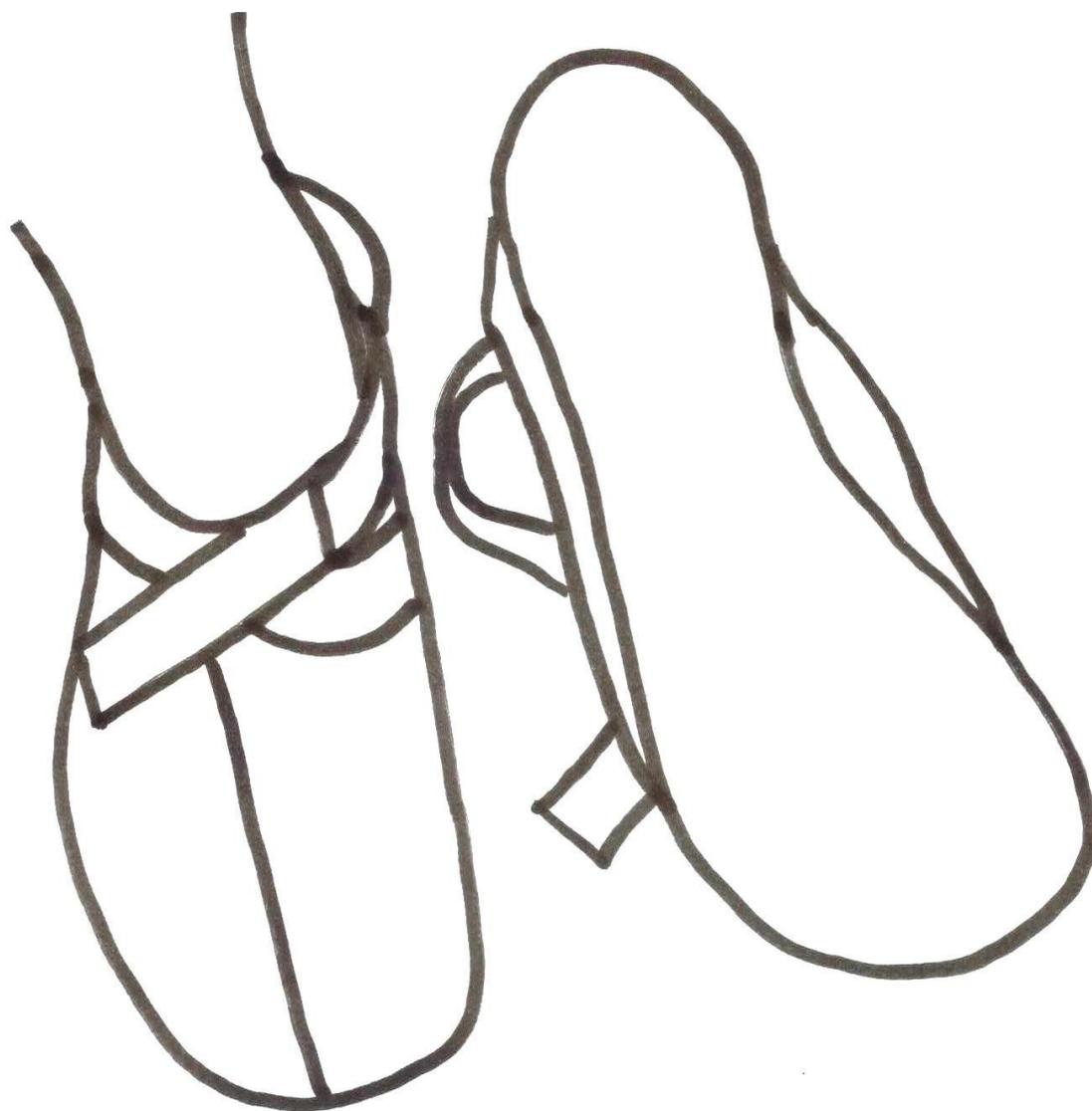
**Figura 91:** Detalhe do cabedal da figura 90 montado.

Abaixo, o cabedal posicionado para o fechamento e à direita o detalhe da inserção de espuma para ajuste do calcanhar, ensinado pelo Sávio.



**Figura 92:** Cabedal posicionado sobre pé e detalhe da peça do calcanhar.

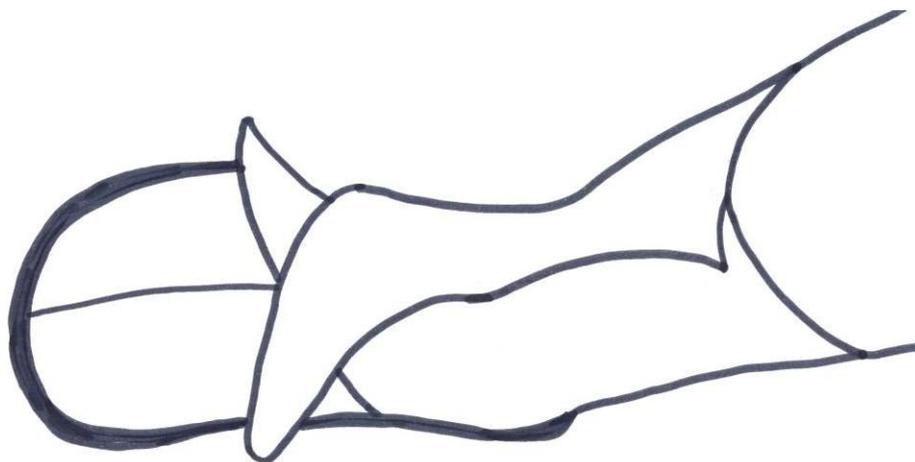
Testado numa aula de dança afro em julho de 2019, a sapatilha tinha um bom conforto, mas o solado de câmara de ar escorregava no chão de madeira, para o qual seria preciso encontrar um material antiaderente. Acho que sobre o cimento ou na terra poderia funcionar. A posição do fechamento com velcro em cruz coincide com a disposição das tiras da sandália Taharumara apresentada antes no texto, conhecida depois, na vida.



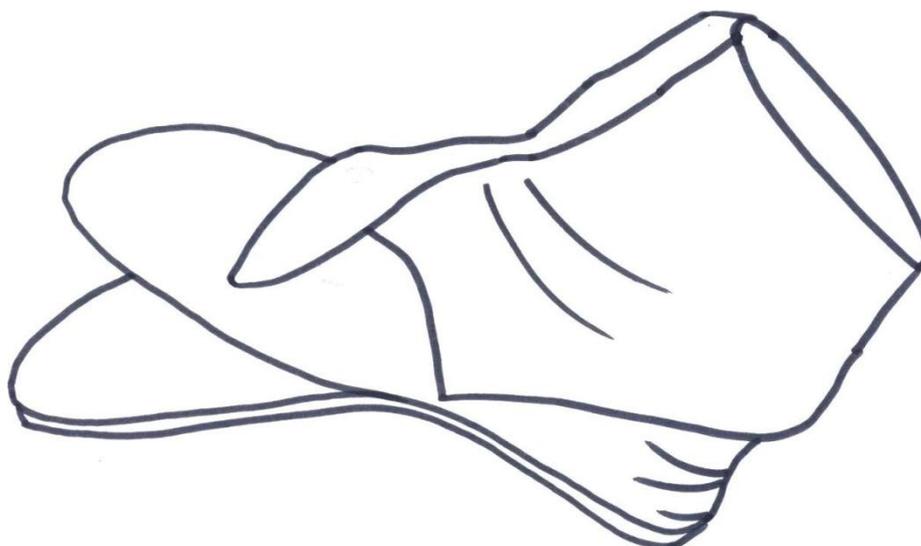
**Figura 93:** Visão superior da sapatilha de capoeira.

### Sapatilha de capoeira com cano alto

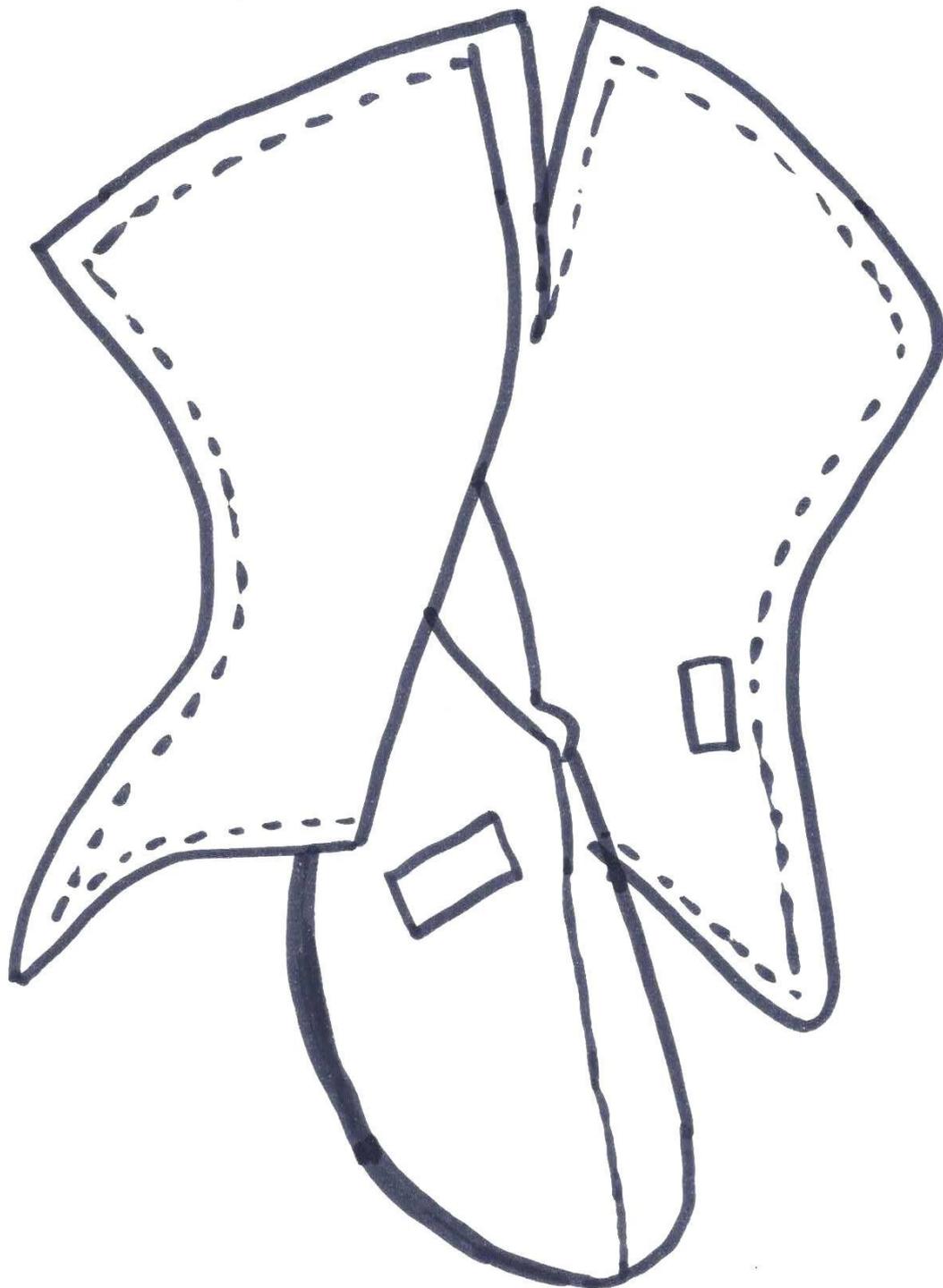
A perspectiva de maior conforto para o inverno instalado faz com que eu teste o acoplamento de um cano, nos moldes da botinha marrom, à sapatilha de capoeira, para o qual foram testadas diferentes fechamentos e ajustes: alfinetes, velcro, cadarço trançado sobre sementes. Acrescento também um solado de borracha muito resistente, colado sobre a camada de câmara de ar. O que funciona com o solado flexível não funciona tão bem com o solado rígido: a imagem central mostra o velho problema da falta de contraforte.



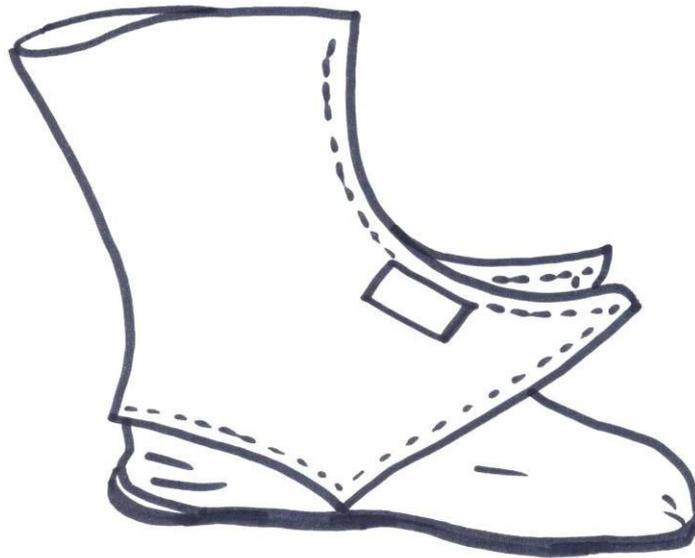
**Figura 94:** Cano acoplado à sapatilha e fechado com alfinetes.



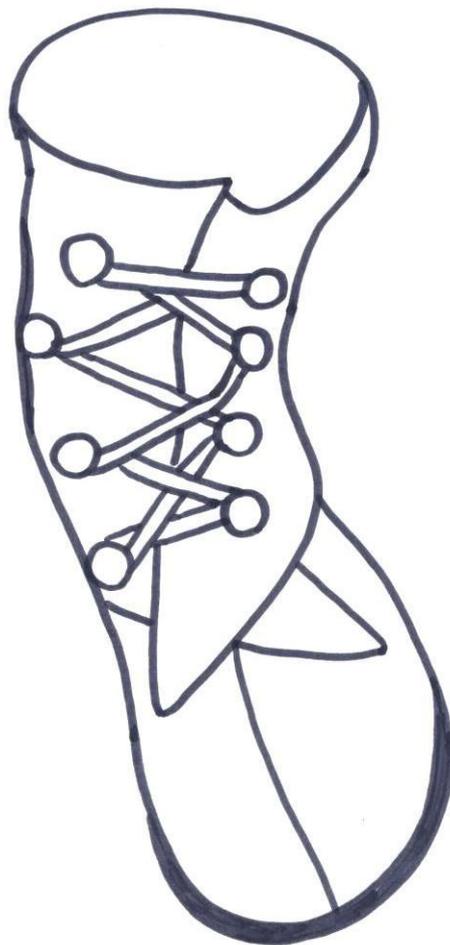
**Figura 95:** Destaque para a inserção do solado sem salto.



**Figura 96:** Visão frontal da bota. Atenção ao detalhe do quadrado de velcro para o fechamento.



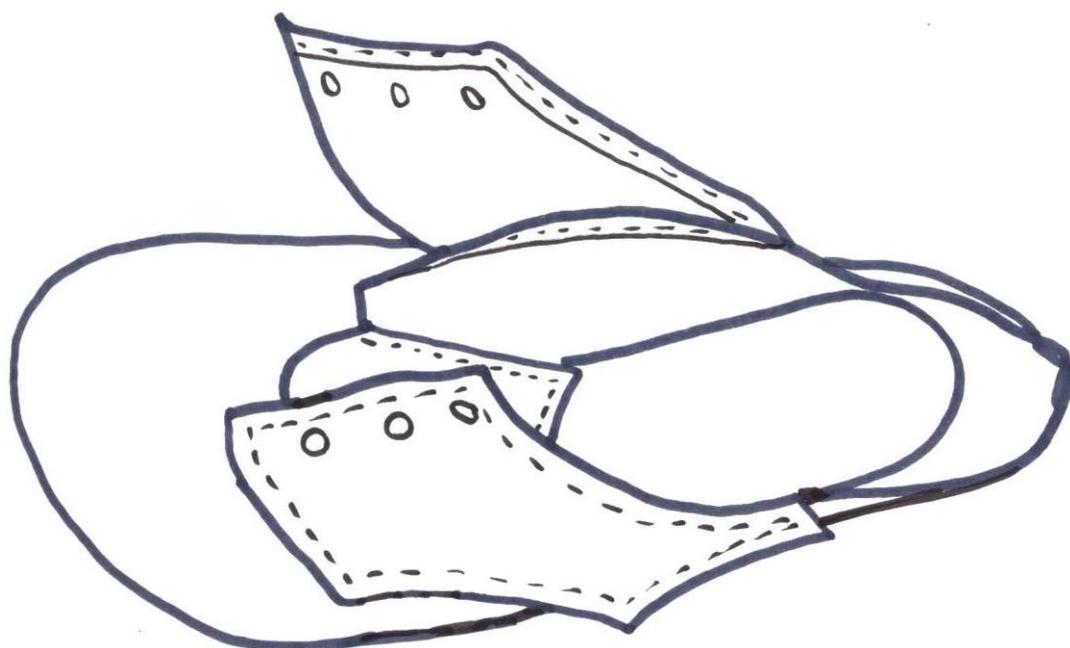
**Figura 97:** Visão lateral da bota.



**Figura 98:** Fechamento do cano. O fechamento se dá com passagem do cadarço por sementes.

### Sapata sintética marrom

Em março de 2020, às vésperas da pandemia, produzo para mim um novo par de sapatas. O solado é o que usei na bota anterior, a palmilha de montagem de EVA é coberta com a lona preta, o forro é o mesmo tecido da sapata verde floral, o contraforte é de radiografia, a biqueira foi montada com cola de couraça, e os cadarços passam por rebites, batidos na Selaria Sete<sup>45</sup>. Eles parecem abaixo no fim de sua vida útil.



**Figura 99:** Visão superior do calçado, já descosturando.

Percebi, com a confecção dos calçados, que a região do arco dos pés é um tanto análoga ao períneo e às axilas, no que concerne à possibilidade de amplitude dos movimentos. Já vinha pensando, desde a notícia de que não poderia fazer uma sapatilha, nos desdobramentos do fato de que os calçados que produzo não se firmam nos pés apertando os dedos. É preciso transferir

---

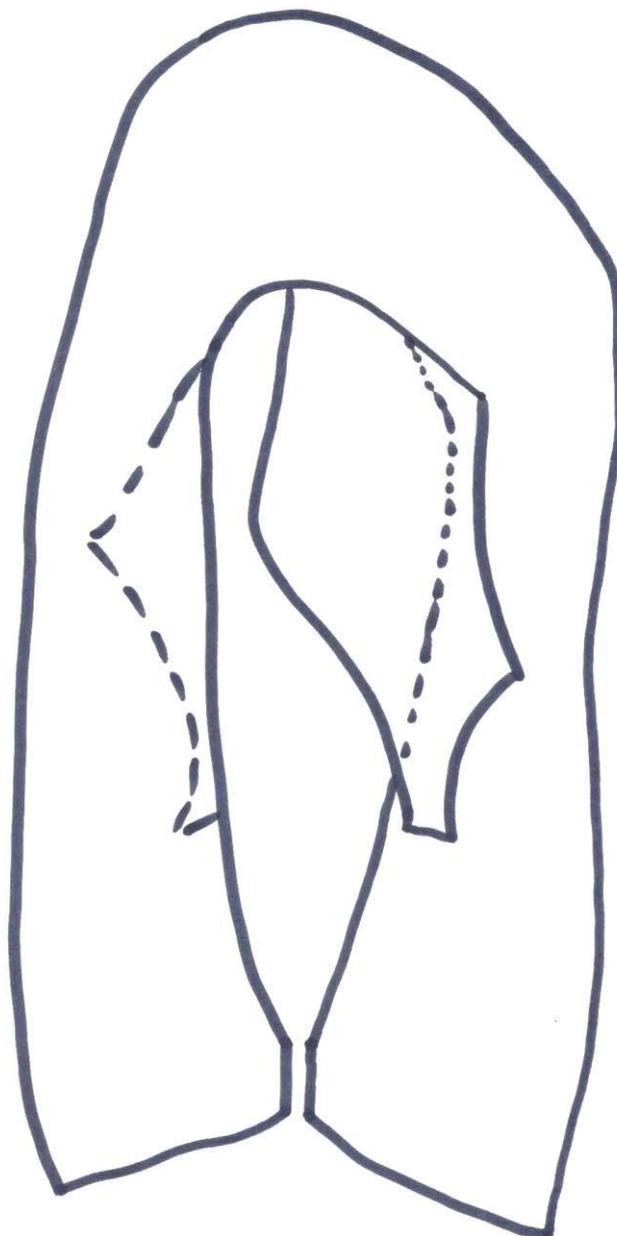
<sup>45</sup> Onde conseguia comprar, em Sete Lagoas, além da rua Guarani de Belo Horizonte, placas de EVA, couro para sola e couro mais fino. Tendo a oportunidade de observar a oficina, vi o uso de facas muito fortes usadas para o corte de couro com que se faziam as selas e os vazadores com que se faziam detalhes nas peças. Ali também se vende linha encerada e linha de capotaria, além da cola de contato e do óleo de mocotó, que pode ser usado na manutenção do couro.

essa tensão para outro lugar, e o arco me pareceu ser o ideal. Mas, como disse, essa cavidade não é suficientemente funda nas fôrmas convencionais para que possa experimentar isso. Meu pé, sim.

Teria sido necessário que na hora de montar eu elevasse um pouco a parte da frente do pé, em vez de mantê-la plana, para dar a diferença de comprimento necessária ao conforto no caminhar. Um deles me apertava um pouco na frente. Era obviamente quente como a bota de chuva, porque feito com um material sintético e também não era completamente impermeável. O solado de pneu praticamente não apresentou desgaste, ao contrário do detalhe do contraforte de radiografia:



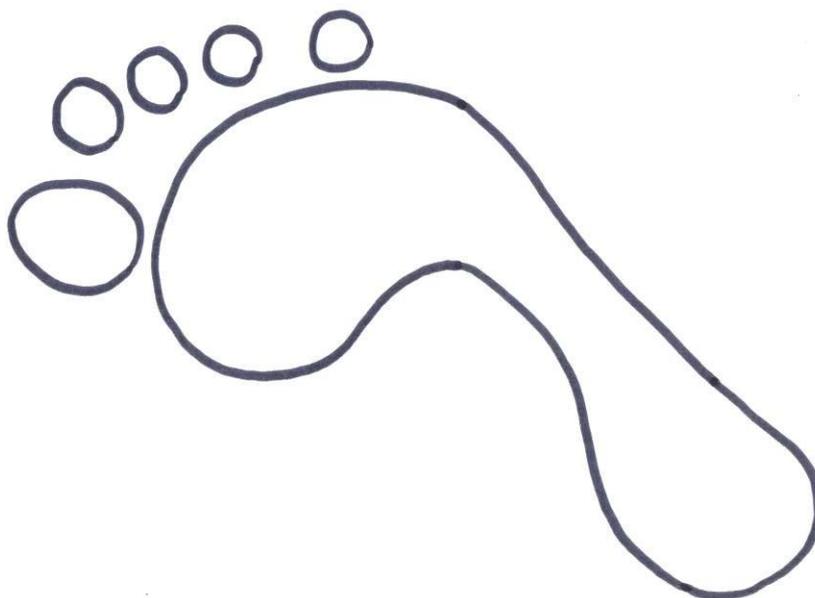
**Figura 100:** Detalhe do desgaste do contraforte de radiografia.



**Figura 101:** Molde do calçado, em que falta a peça da língua.

### Sandália de couro de tira fina

Couro é um material realmente nobre, e pelo qual tenho muito respeito. Insisti no uso do descarte dos materiais sintéticos da capotaria por muito tempo, até me sentir preparada para errar, no couro, menos do que sabia que erraria antes. Antes de fazer uma sapata fechada, com o molde do que acabei de mostrar, comecei por uma sandália, em julho de 2020. Aliás, pelo contorno da impressão da pisada do pé úmido sobre uma folha de caderno, um pedaço de papelão e uma placa do caule seco<sup>46</sup> da bananeira<sup>47</sup>. As sandálias gregas e romanas, com que tive contato através do trabalho de LEVENTON (2019), são uma rica fonte de inspiração, já que deixavam os dedos livres e se prendiam aos pés de formas as mais diversas, através de arranjos de tiras com muitas variações.

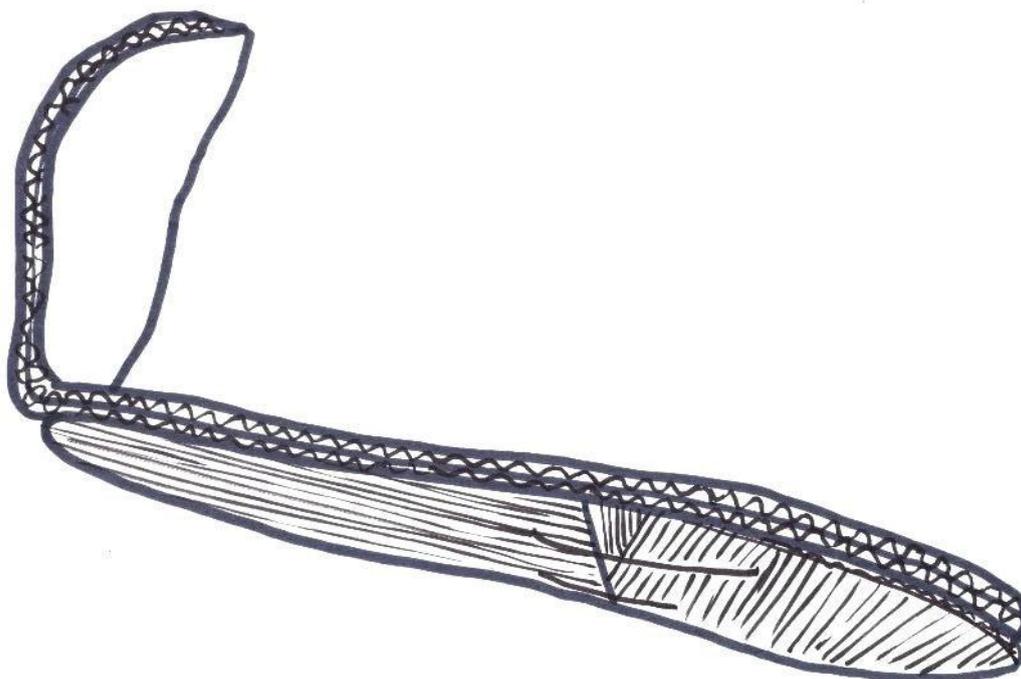


**Figura 102:** Contorno da pisada impressa com água sobre papel.

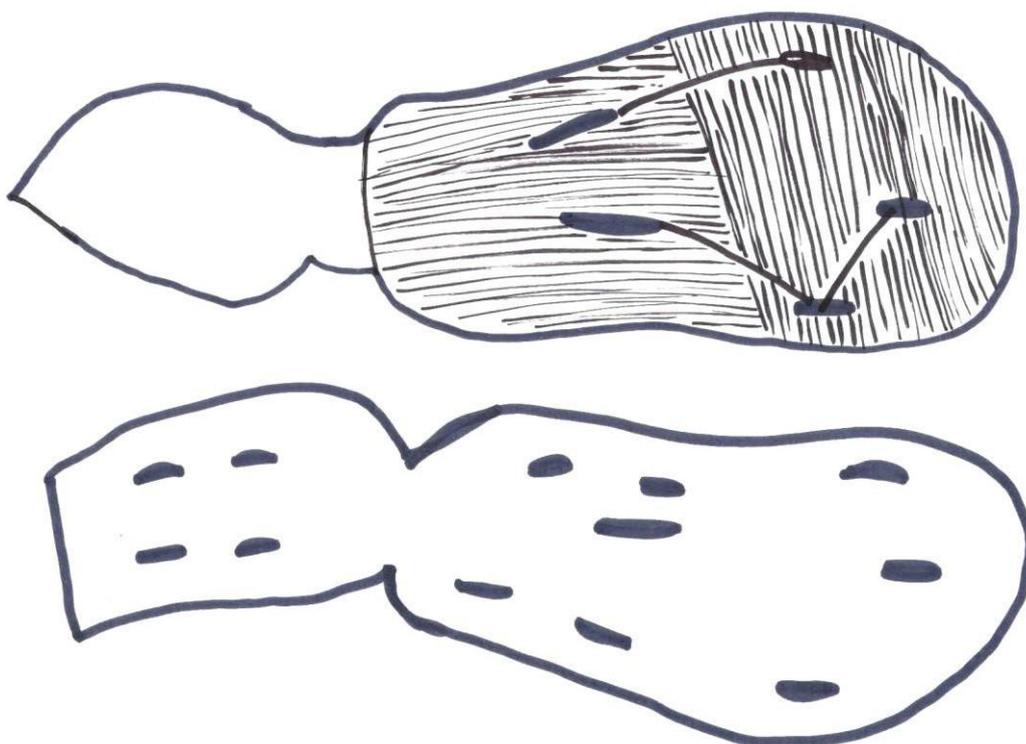
---

<sup>46</sup> O da bananeira tem uma estrutura parecida com a da cebola, em camadas, mas não em anéis. Ele espirala, uma placa curva sobre a outra até chegar ao cerne. O estudo foi feito com uma parte dessa seca.

<sup>47</sup> Minha breve passagem pelo atelier de Artes da Fibra, em que tive contato com o trabalho da professora Joice Saturnino sobre a fibra da bananeira, proporcionou outras experimentações anteriores a esta com a sandália. A resistência da fibra da bananeira e suas vastas potencialidades plásticas despertam-me a curiosidade de prosseguir nestes experimentos com a bananeira.

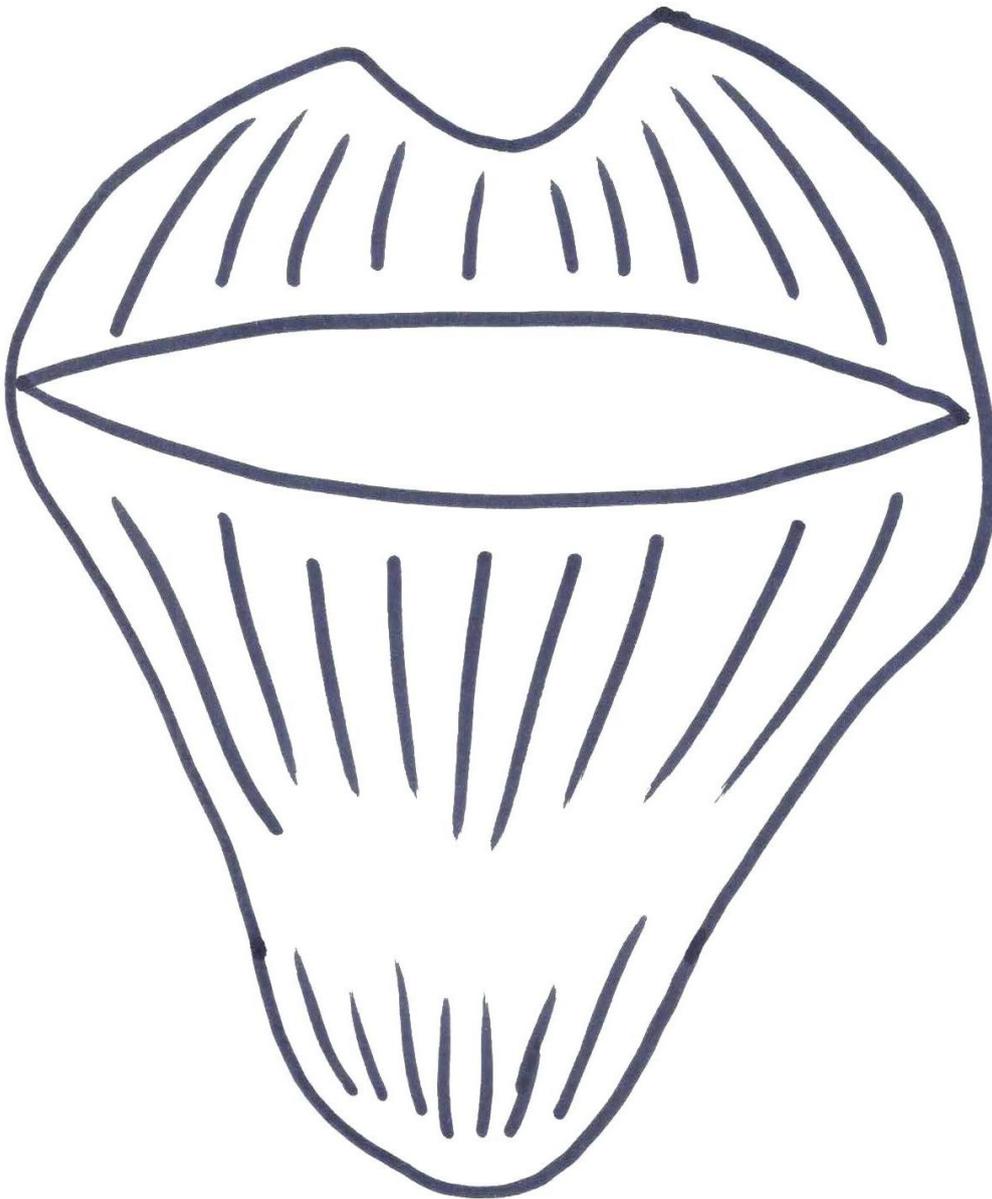


**Figura 103:** Visão lateral da peça de papelão sobre palha de bananeira.



**Figura 104:** Visão inferior e superior da peça de papelão sobre palha de bananeira.

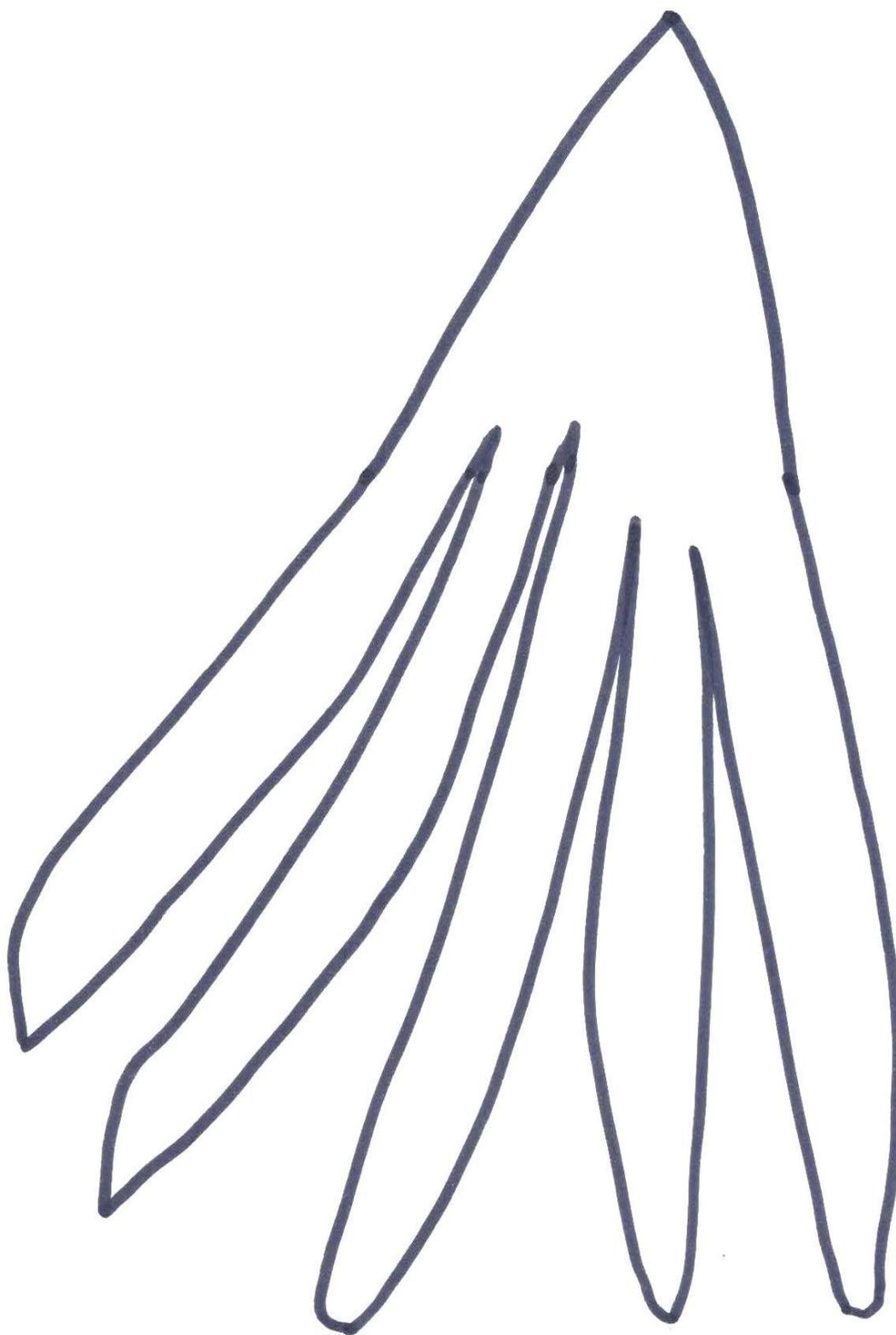
De outra parte da bananeira, essa musa<sup>48</sup>, as “pétalas do umbigo de bananeira”, que eu retirava até chegar ao miolo comestível, encontrei uma possibilidade de modelagem para o calcanhar das sapatas, além de uma peça para a região dos joelhos das calças, análoga ao losango que mencionei anteriormente para ampliar os movimentos.



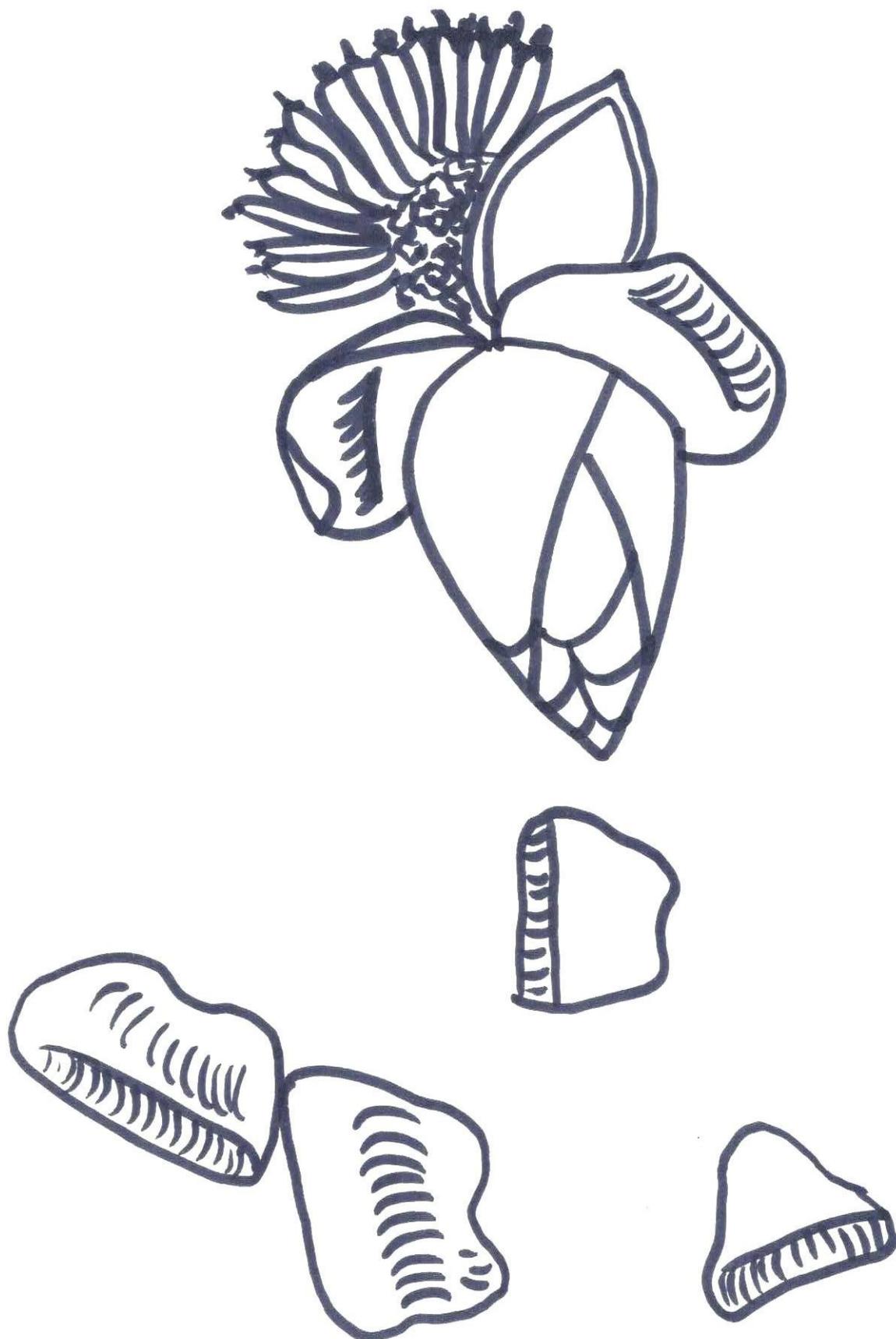
**Figura 105:** Contorno inteiro de pétala de bananeira. Na parte assinalada como algo próximo a uma elipse há um volume alto, que serviria para melhor acomodar os joelhos e o volume do calcanhar, caso usado no calcanhar dos calçados.

---

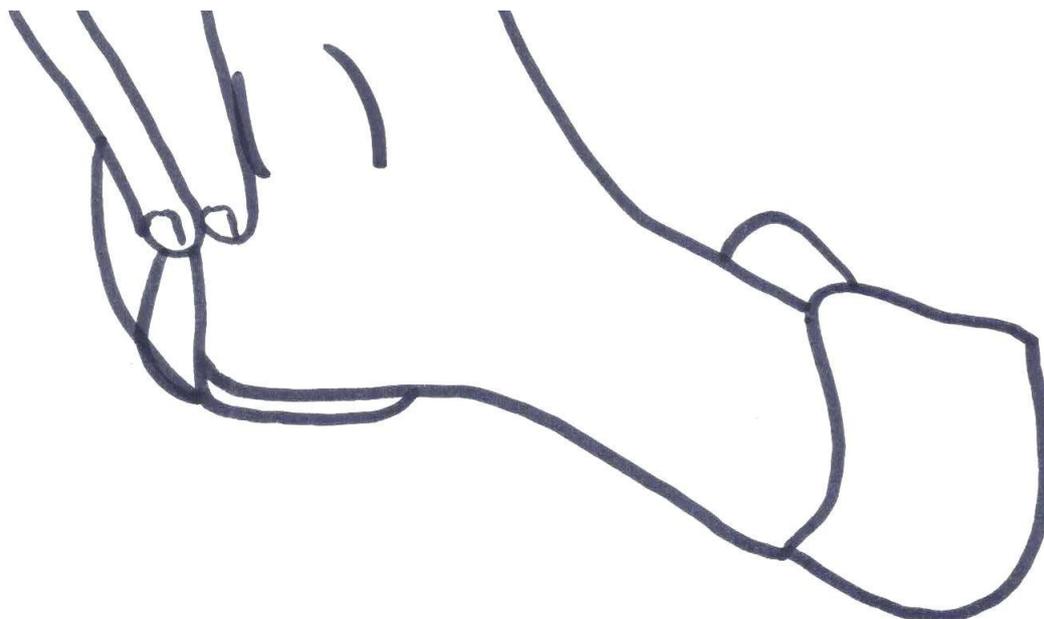
48 O nome científico do gênero das bananeiras.



**Figura 106:** Molde direto de uma das metades de uma “pétala” de umbigo de bananeira.



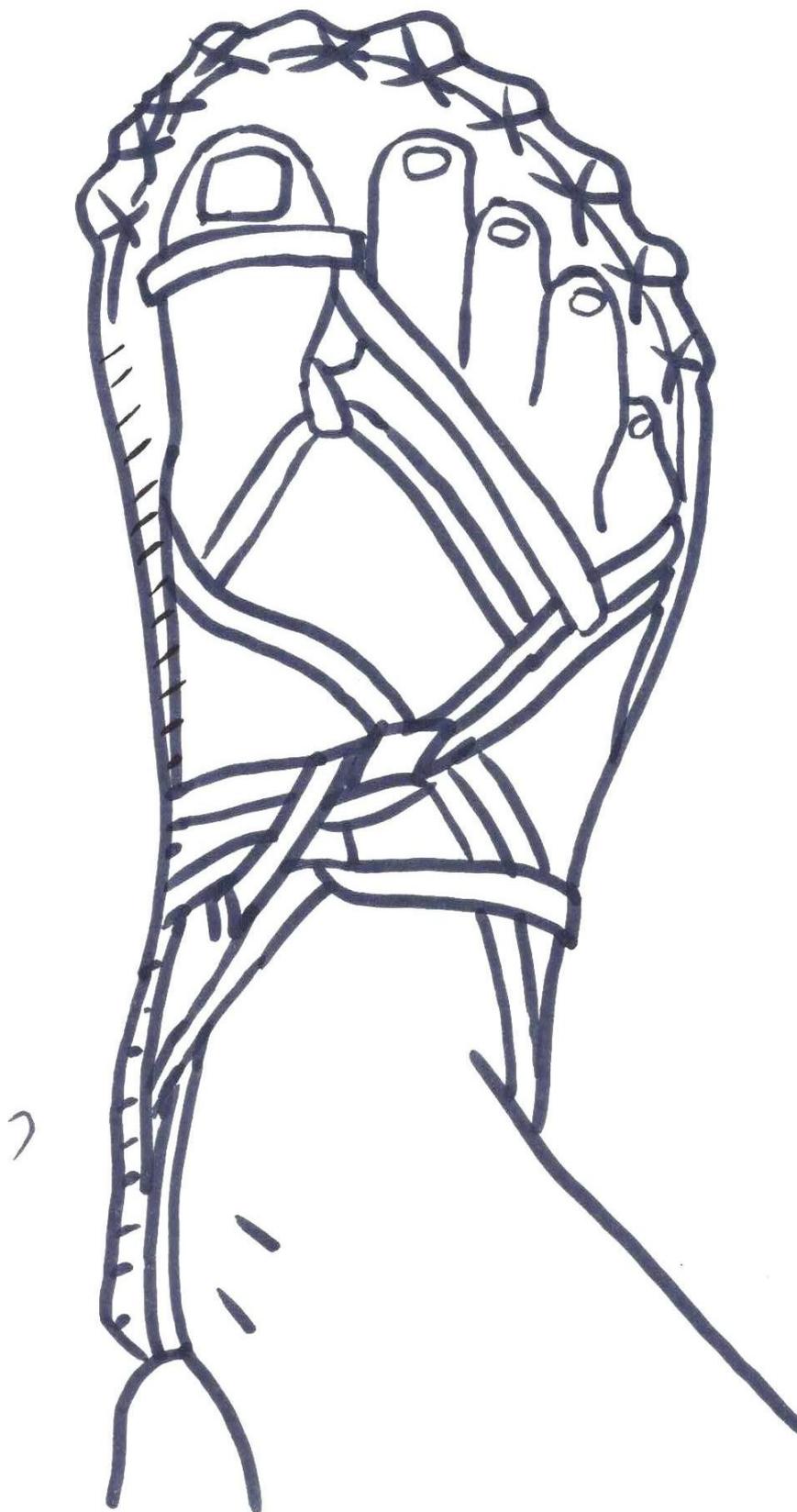
**Figura 107:** Umbigo de Bananeira soltando “pétalas” ao chão.



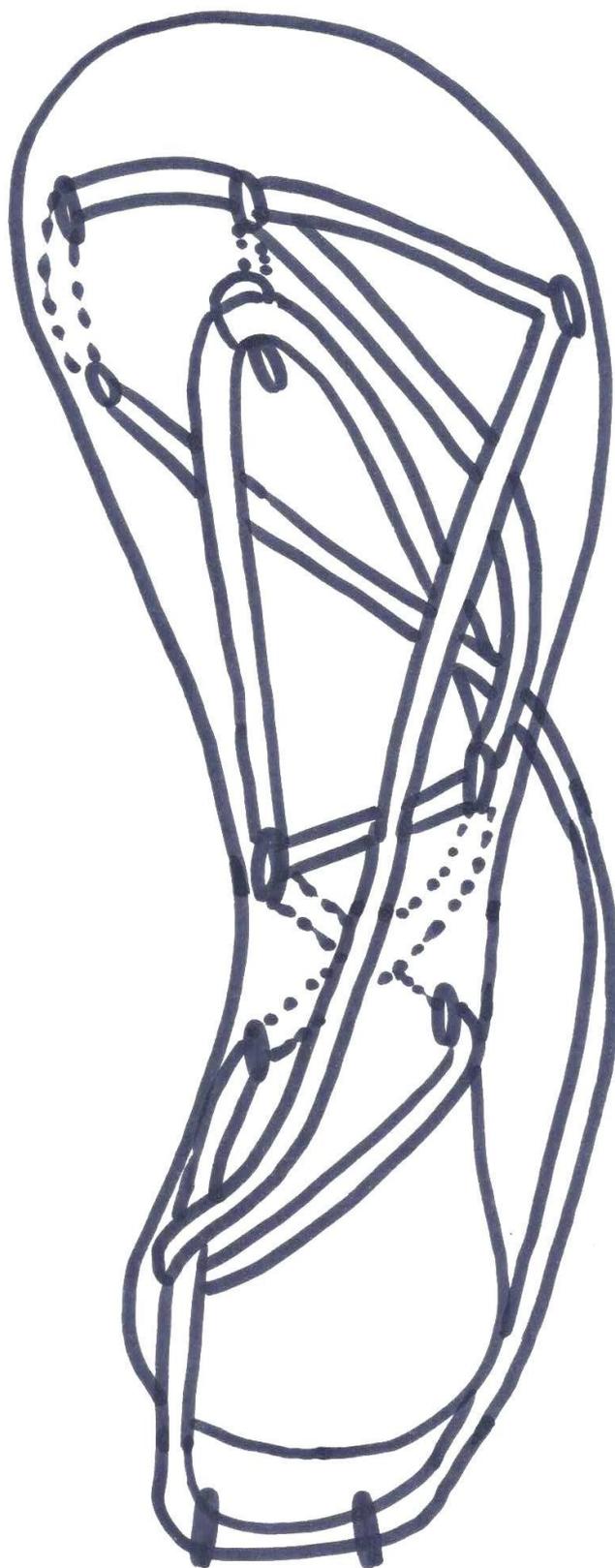
**Figura 108:** Montagem de pétalas de umbigo de bananeira sobre pé. Nesta imagem posiciono as “pétalas” do umbigo de bananeira na parte da frente dos pés e no calcanhar.

A sandália tem o solado todo de um couro espesso, pois quis experimentar a resistência do couro por si mesmo, uma “palmilha de montagem interna” do mesmo material grosso da sola, e uma camada de couro mais fino em contato direto com o pé, da qual também é feita uma longa tira, e que passa por entre os furos dessa última camada. Com essa tira inteiriça e móvel, a sandália terá seu sistema de tensão conservado de forma perfeita, pois sempre se poderá “puxar mais um pouquinho” para apertar melhor a tira, quando o couro lacear.

Mas acabou ficando um sistema muito complexo, que é preciso decorar. Acabei fazendo um mapa para favorecer o começo do processo, mas é claro que se trata de desenvolver uma memória da coreografia dos gestos. A última camada de couro mais fino é um pouco menor que a da sola, de modo que quando são costuradas juntas, a de dentro se estica muito bem e a de baixo tem suas laterais arredondadas. Tive essa ideia do fechamento me lembrando do sistema de dobra que une as pontas das massas dos pastéis indianos chamados *samosas*, que já produzi e vendi na rua.



**Figura 109:** Sandália de couro de tira fina.



**Figura 110:** Mapa do percurso do trançado da tira no solado da sandália.



**Figura 111:** Visão lateral da sandália.

Este acabamento deixa rastros peculiares na terra: uma pegada sem contorno, que pode fazer parecer que a pessoa passou por lá há muito tempo. Dependendo do tipo de compactação da terra, e do tipo de passo, simplesmente não deixa algo que possa ser distinguido como uma pegada, algo observável depois da pisada.

### Sandálias de couro de tira grossa

Com as novas sandálias de tiras largas, os pés estão livres para moverem-se tanto quanto sejam capazes, e a sandália só sai se desatar o laço, não vai cair do pé. Os dedos ficam bem abertos, favorecendo a fluidez e o equilíbrio dinâmico da ginha. De uma única peça da sola, se elevam os prolongamentos por onde passam as tiras de ajuste e que protegem as laterais dos pés, o contraforte e a biqueira, em que será costurada a peça de sola sobre o dorso do pé, por onde também passarão as tiras.



**Figura 112:** Vista lateral da sandália de tira grossa.

Esta sandália era mais aderente que a sapatilha de capoeira, que por sua vez retomava a modelagem do estudo para sapatilha de dança<sup>49</sup>.

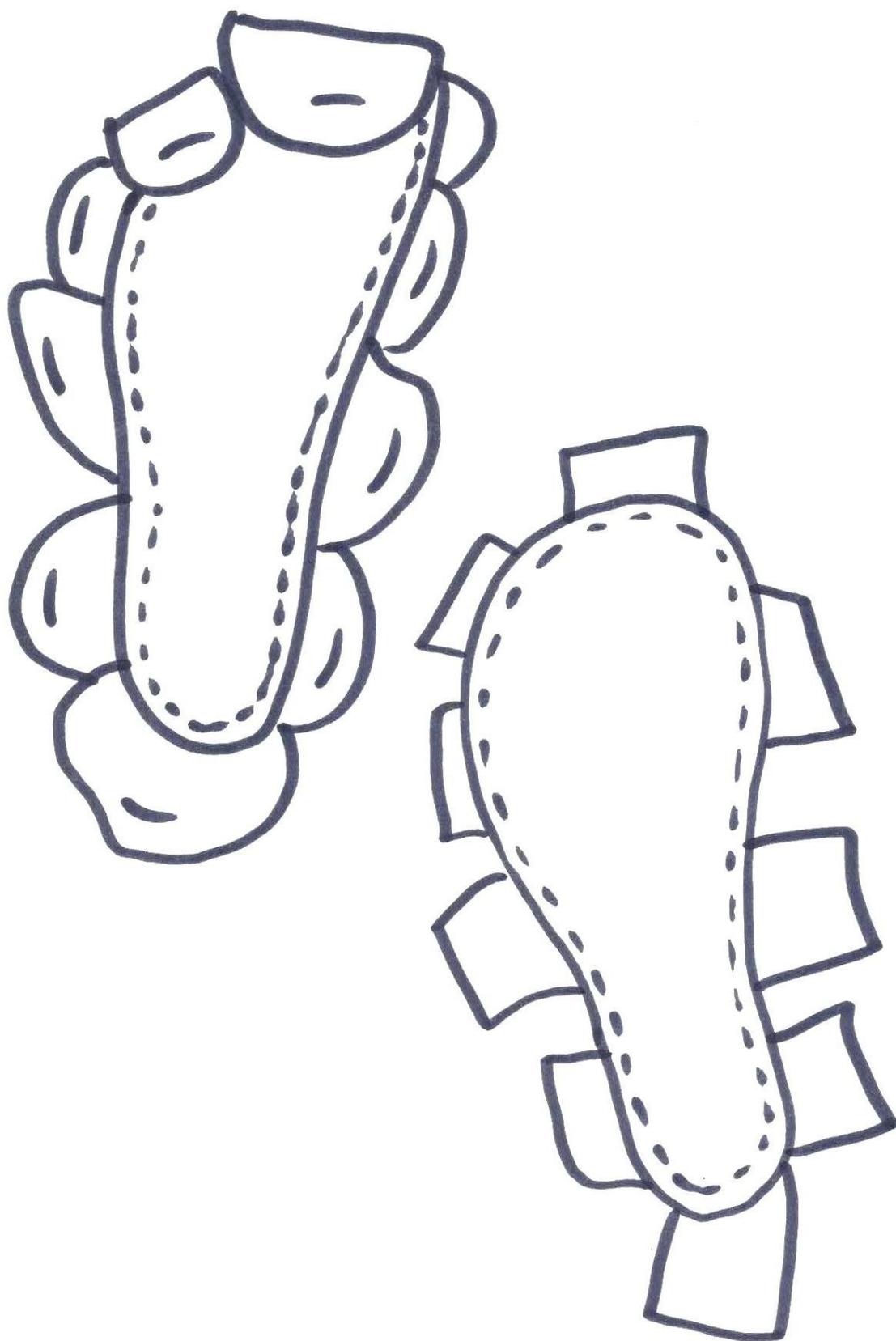
A sandália pode ser feita de uma peça inteira, mas isso pode gerar maior desperdício de material. E a emenda tem uma vantagem: ela deixa a sandália “armada”, com uma curva decorrente da união das partes rígidas que não se dobram facilmente, e que ampliam o espaço de movimento dos dedos, evitando que eles se encostem no cabedal.

Como sempre, testes em outros materiais, de preferência materiais reutilizados. Um primeiro estudo ocorreu com papelão, elásticos velhos de sofá, linha encerada e borracha coletada na via pública.

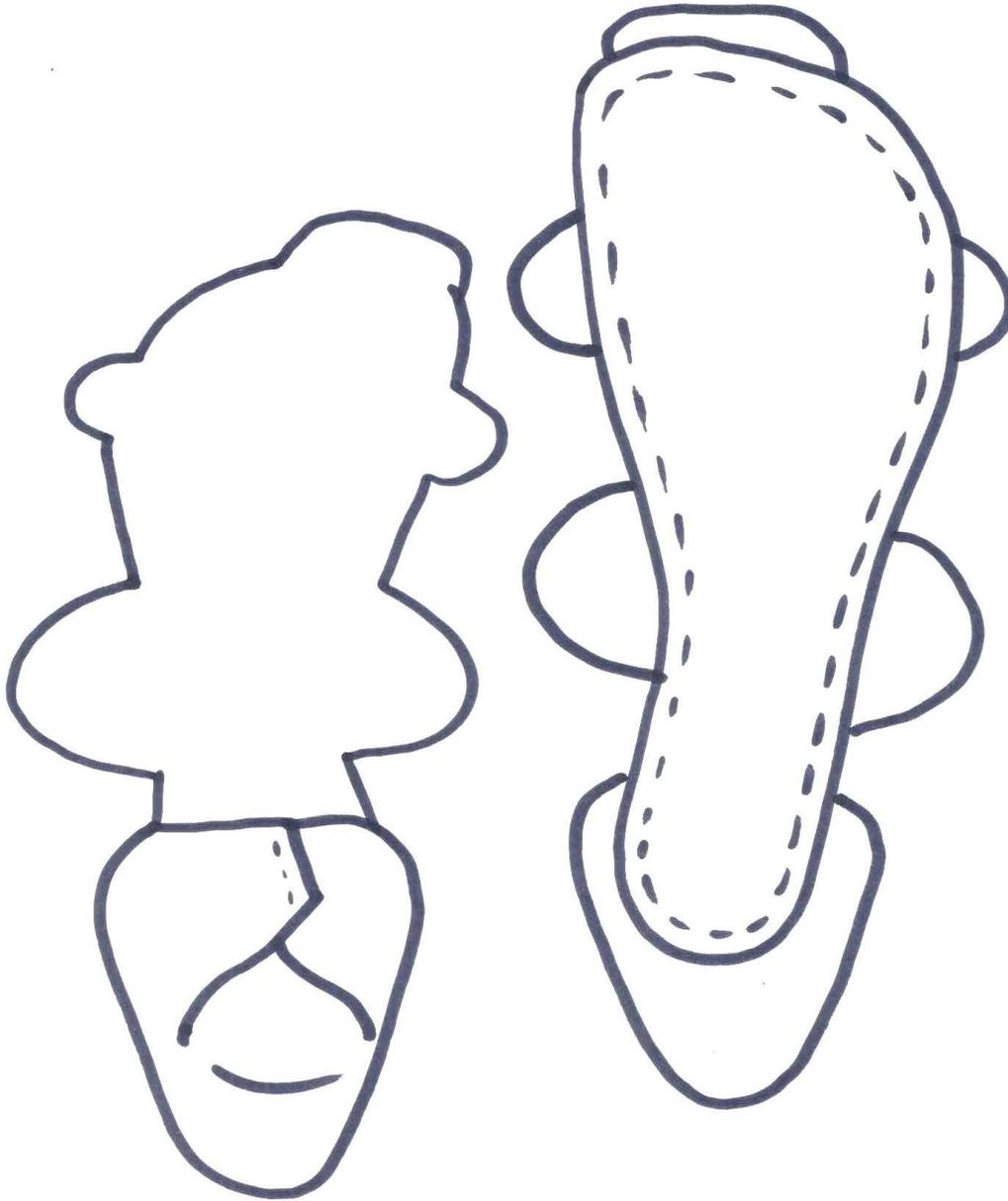
Após os testes, finalmente, foi feito o corte do couro. A penúltima imagem deste item traz a vista da peça aberta e com as tiras soltas e na última imagem, o prolongamento do calcanhar e a inserção de suas extremidades através da costura na lateral do calcanhar. A sola é resistente, mas se desgasta muito mais rápido que a borracha, e esta sandália conta com o solado de látex natural.

---

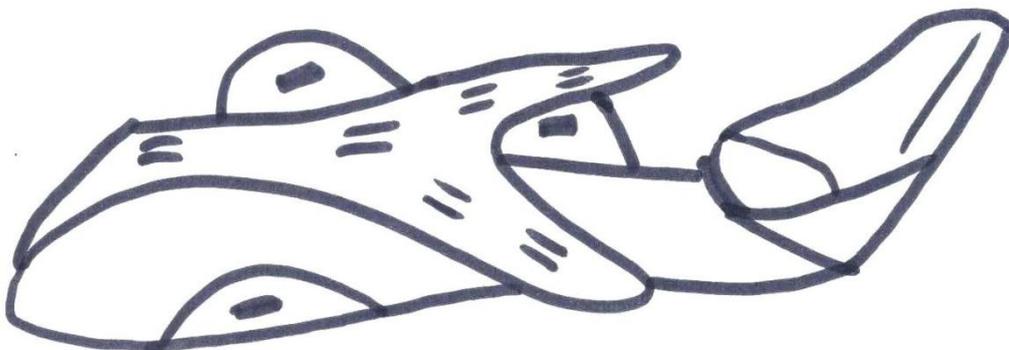
<sup>49</sup> A sapatilha de dança está no cartaz da oficina de 2015, mencionada mais adiante no texto.



**Figura 113:** Teste de modelagem com papelão, carpete velho e material sintético



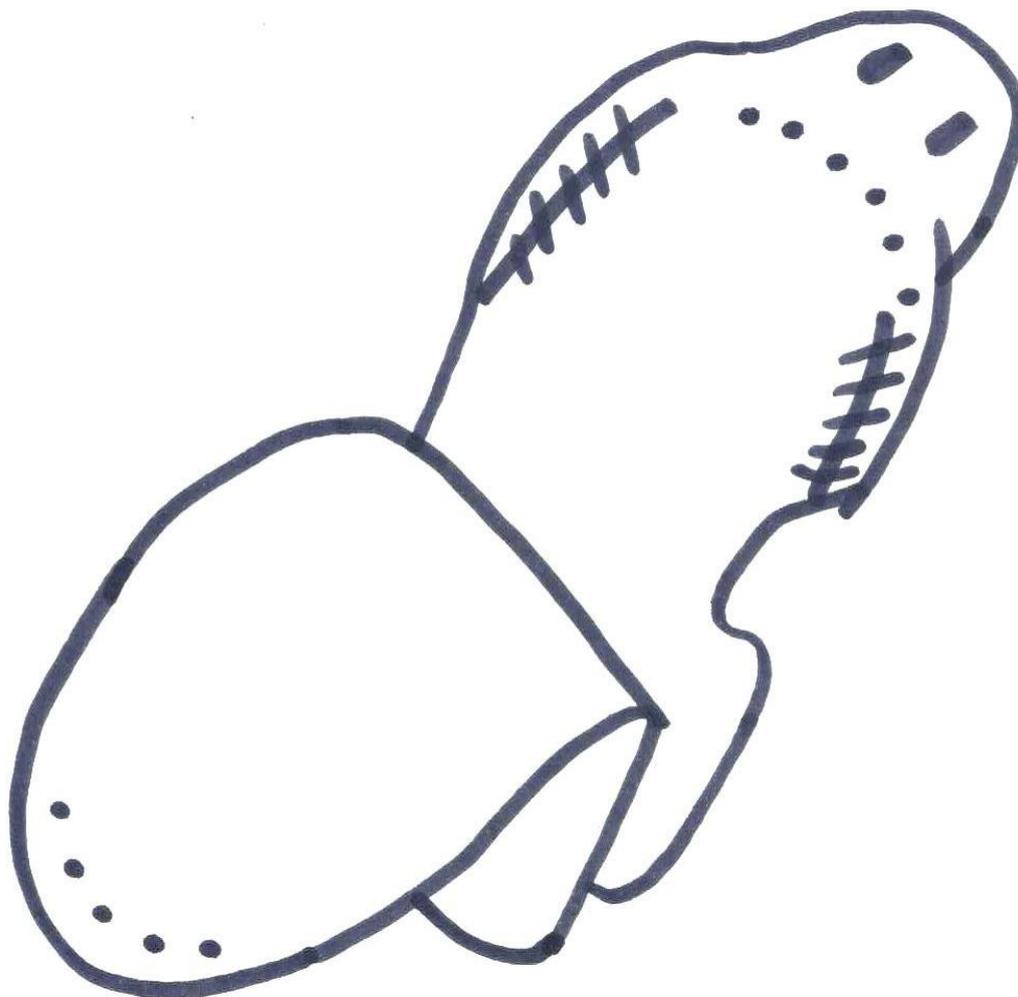
**Figura 114:** Visão inferior e superior de modelagem com papelão.



**Figura 115:** Visão diagonal da modelagem com papelão.



**Figura 116:** Visão do solado de látex colado sobre a peça de couro inteira.



**Figura 117:** Detalhe da costura da peça de couro na lateral do calcanhar.

Apesar de ter definidos os locais de apoio por onde passam as tiras, foi preciso experimentar para encontrar a maneira ideal de dispor seu trançado. Começando pelo calcanhar, não tinha suficiente firmeza, e ao tentar usar uma “palmilha” de havaianas para ter mais espaço, o problema persistiu. Usando dentro aquela bota formada pela base da sapatilha de capoeira e o cano cinza, ficava melhor. Mas bom mesmo ficava, só quando o meio da tira era colocado na parte da frente e vinha sendo trançado até chegar ao calcanhar para finalmente se enroscar no tornozelo. Para dar essa primeira volta, é importante girar o calcanhar elevando o máximo possível o pé, pois assim, essa distância por onde a primeira laçada da tira passa (lugar utilizado para obter as medidas de referência na confecção dos calçados), estará em sua máxima extensão. Depois dela, as voltas na base da canela podem ser feitas com o pé solto.



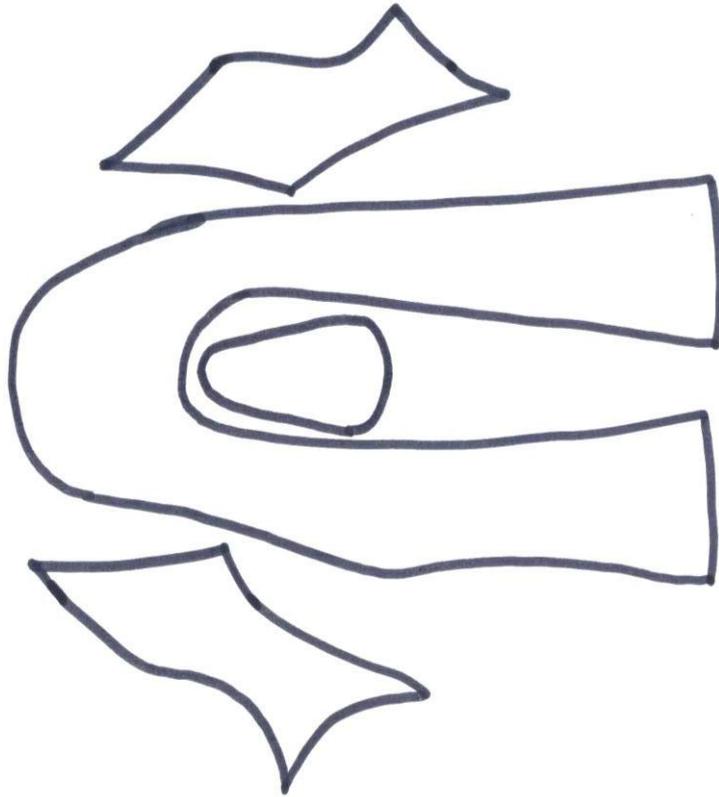
**Figura 118:** Ângulo para ajuste da tira. O pé deve estar inclinado para cima para que o perímetro do círculo que passa do calcanhar ao peito do pé esteja em sua maior extensão, e a sandália não aperte quando em movimento.



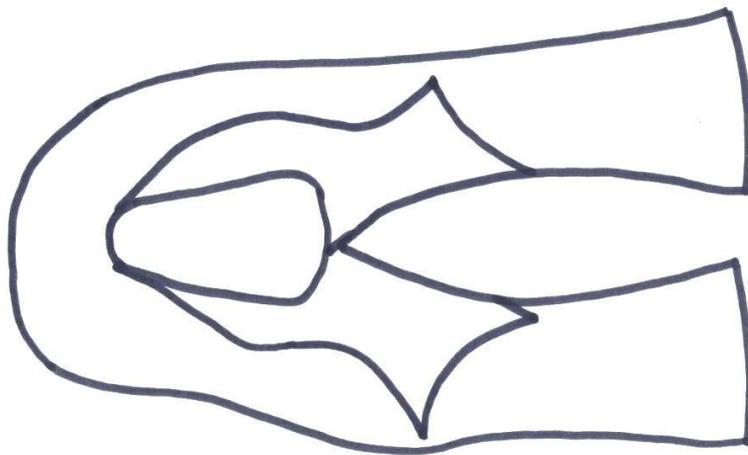
**Figura 119:** Visão superior da sandália.

### Primeira sapata de couro

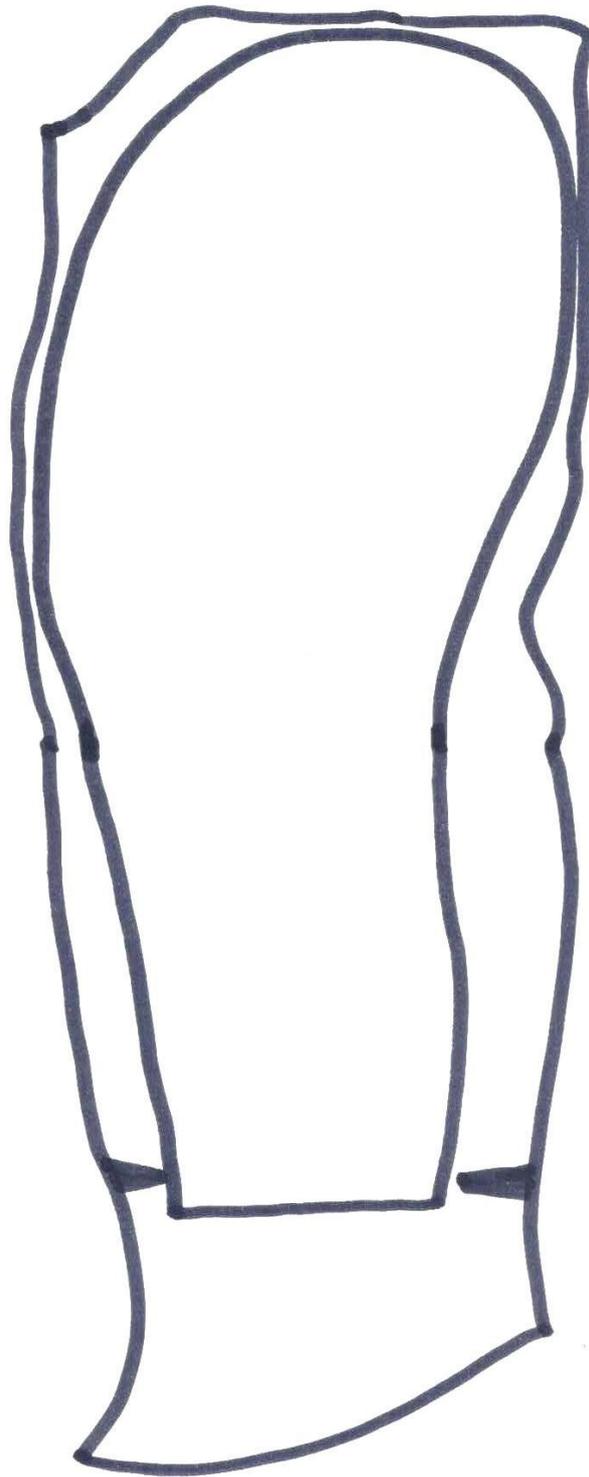
Em fins de outubro de 2020, modelei minha primeira sapata de couro, derivado do molde da sapata sintética marrom de sete meses atrás, em relação ao qual fiz algumas modificações.



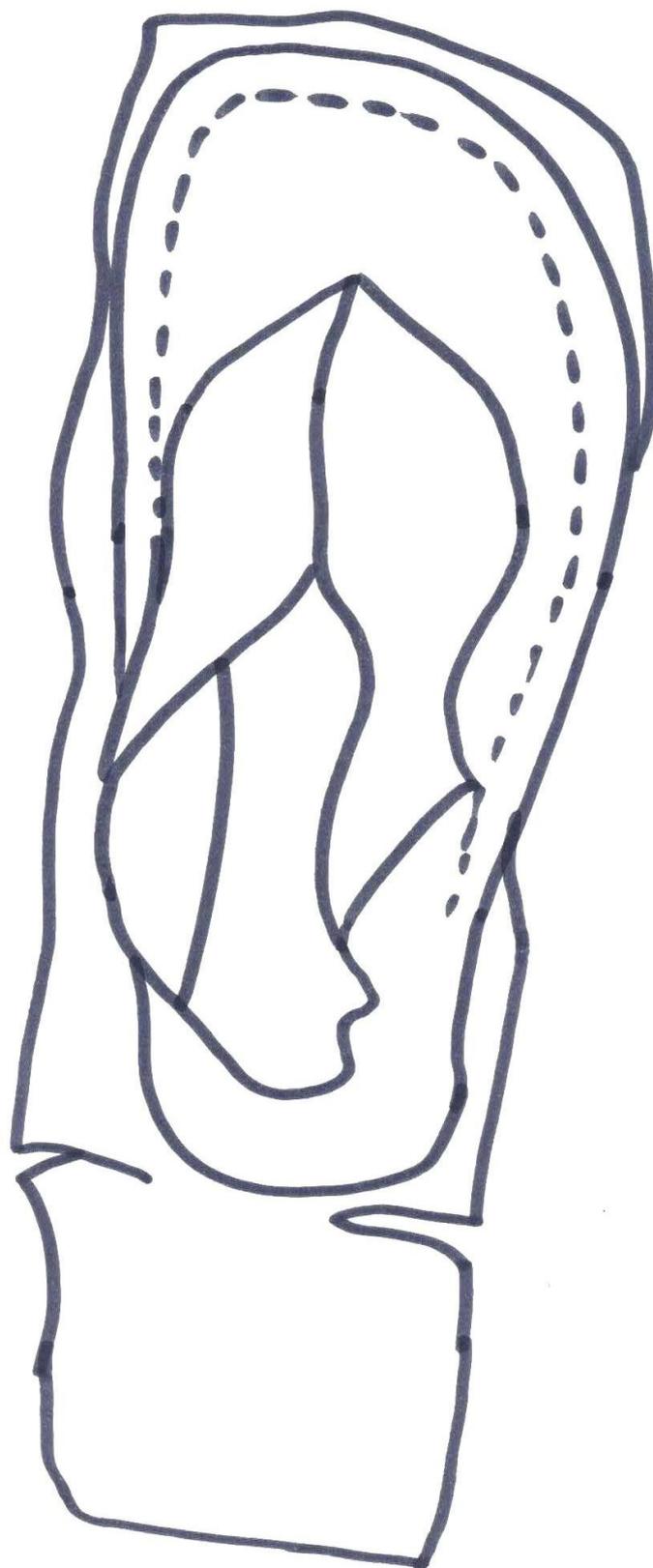
**Figura 120:** Peças para montagem do cabedal.



**Figura 121:** Peças para montagem do cabedal sobrepostas.



**Figura 122:** Solado e entressola. Nesta imagem aparecem o solado de borracha circundado pela entressola de couro, que está acima dele. É preferível colar o solado e a entressola antes de fazer o corte do excesso de material no contorno do solado.



**Figura 123:** Cabedal e entressola vistos de cima.

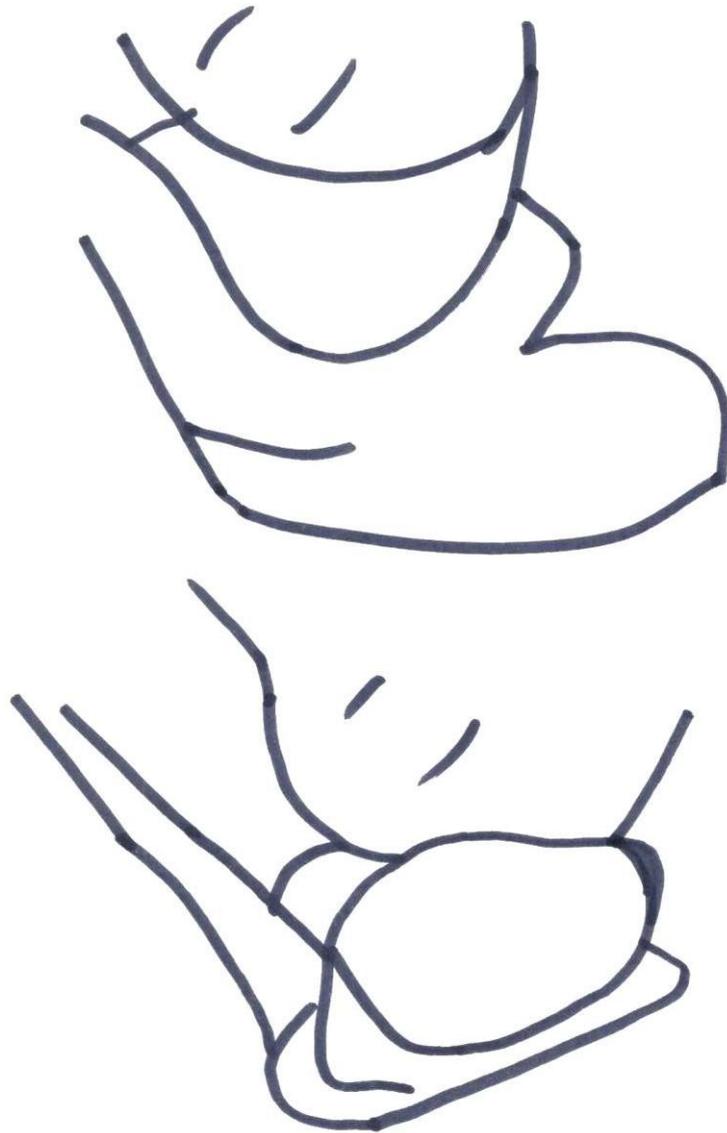
Desta vez lembrei-me de elevar o pé no momento da costura da biqueira, imitando a curvatura presente na fôrma, e consegui uma boa elevação nesta parte da frente do calçado.



**Figura 124:** Elevação da Biqueira. Acima, vista frontal da elevação, abaixo, vista lateral.

Ainda poderia ter sido um pouco mais estreito, mantendo o dedão posicionado apenas em linha reta em direção à parte interna do pé. Resolvi testar dois formatos de biqueira para sentir a diferença entre um potencial desgaste. No lado esquerdo, coloquei uma curva muito suave na região do dedão; no lado direito, deixei mais quadrado. Após nove meses, o que furou primeiro foi o da biqueira arredondada.

Com as boas experiências das sandálias, deixei no couro da entressola um prolongamento para fazer o apoio do calcanhar. Antes de fazer a montagem final, realizei algumas recorrentes considerações sensoriais finais, que consistiram em amarrar tiras de tecido ao redor dos pés, para melhor sentir as linhas de tensão decorrentes da amarração.

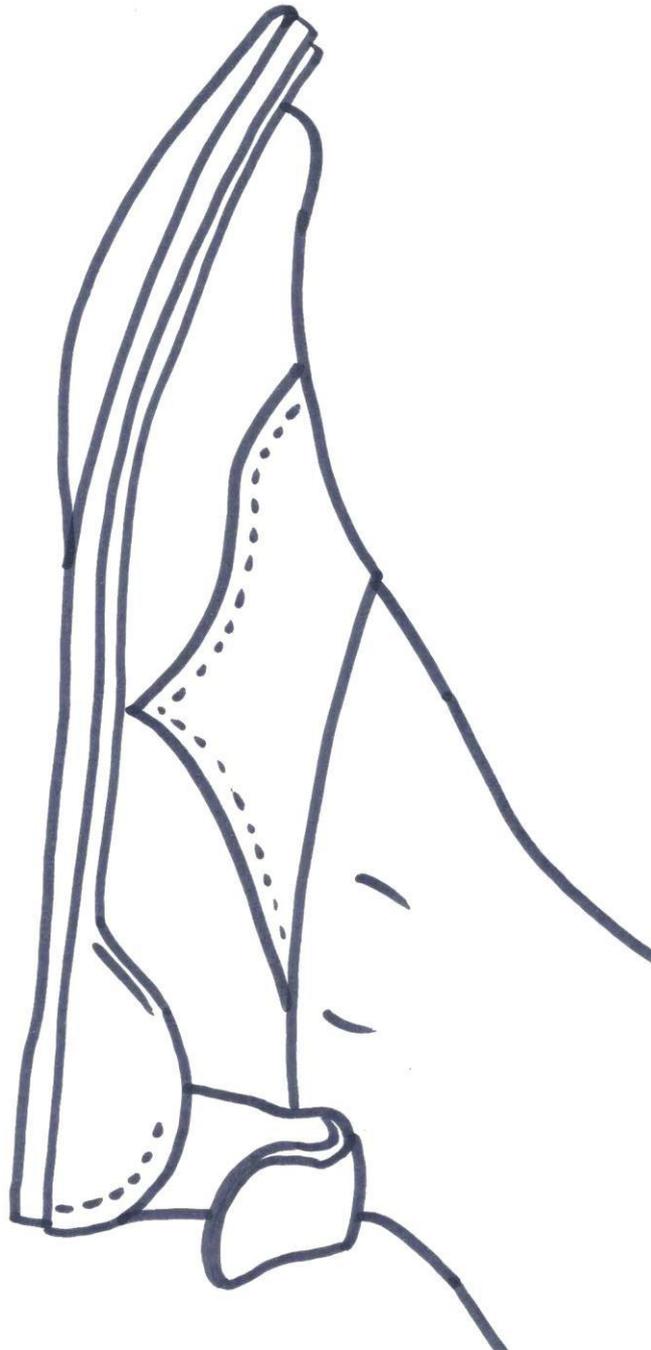


**Figura 125:** Dobra de couro para o calcanhar. A imagem de cima apresenta o calcanhar tendo atrás a peça de couro (que se prolonga do couro da entressola) ainda aberta; a imagem de baixo traz a peça de couro já dobrada e encaixada na parte de trás do calcanhar.



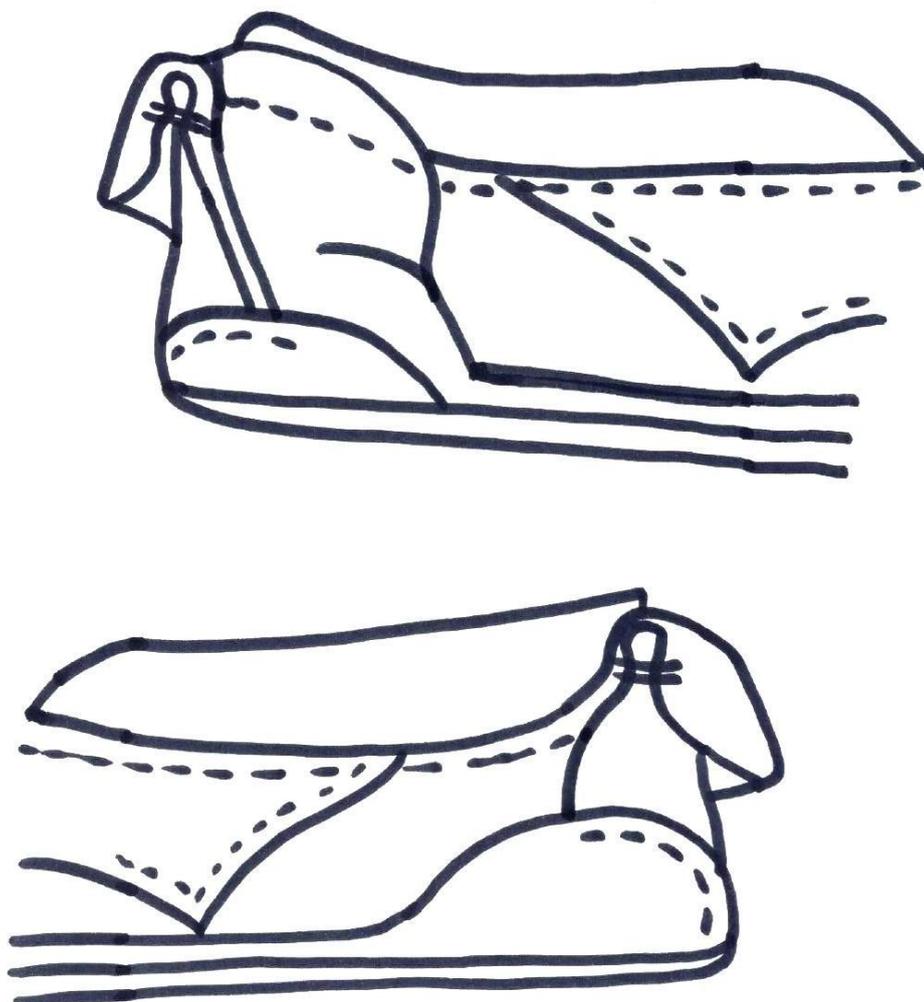
**Figura 126:** Amarração de tiras de tecido ao redor dos pés.

Acho que estava muito emocionada com minha primeira sapata fechada de couro e acabei economizando demais no material. A sapata ficou baixa demais nas laterais, e apesar de ser confortável para os dedos, tinha a tendência de sair do pé. Tentei resolver isso colocando uma linha do calcanhar à região do arco do pé, para tentar fixa-lo melhor.



**Figura 127:** Visão lateral da primeira sapata de couro.

Foi necessário inserir uma outra camada de couro, que aparece nas imagens abaixo em tom mais escuro. A dobra redonda que sai da região do calcanhar, costurada sobre a parte de trás, que se dobra sobre si mesma, é a entressola.



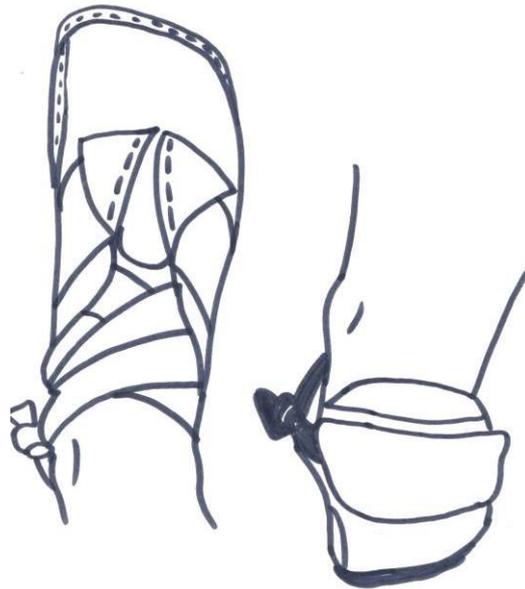
**Figura 128:** Visão lateral da dobra da entressola no calcanhar.

Apesar de pouco convencional, esse arranjo dá boa firmeza, e a possibilidade de passar por debaixo deles tiras de ajuste, como essas pretas que testei em abril de 2021, após minha primeira vivência de Eutonia<sup>50</sup>: passando

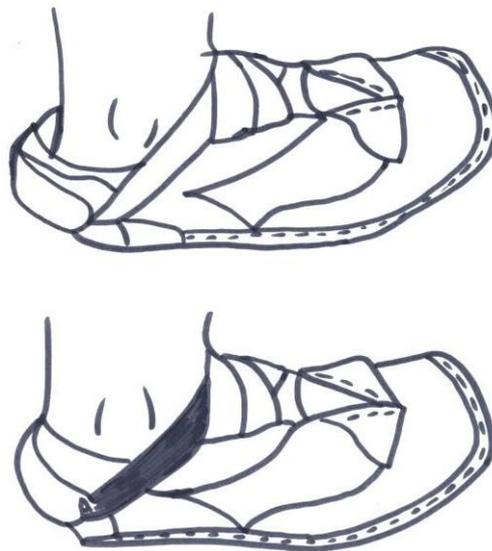
---

<sup>50</sup> A prática da Eutonia foi desenvolvida pela professora alemã Gerda Alexander (1908-1994), no começo do século XX, e consiste em um processo de desenvolvimento da consciência corporal que conduziria a um tônus adequado do corpo. Durante a quarentena o Instituto Brasileiro de Eutonia promoveu aulas online e participei de algumas. Dentre as práticas experimentadas nesta vivência estavam a percussão sobre os ossos – levemente tocados com uma colher de pau – e o contato cuidadoso com diferentes áreas na superfície da pele.

diretamente por baixo do arco do pé, se cruza por cima do peito do pé, onde ele flexiona, e passa embaixo da dobra do calcanhar. Dessa forma o calçado fica muito bem ajustado e firme, não sai do pé. O abraço do arco, se revelou o contraponto da abertura da biqueira.



**Figura 129:** Visão de tiras amarradas nos pés e calçados.



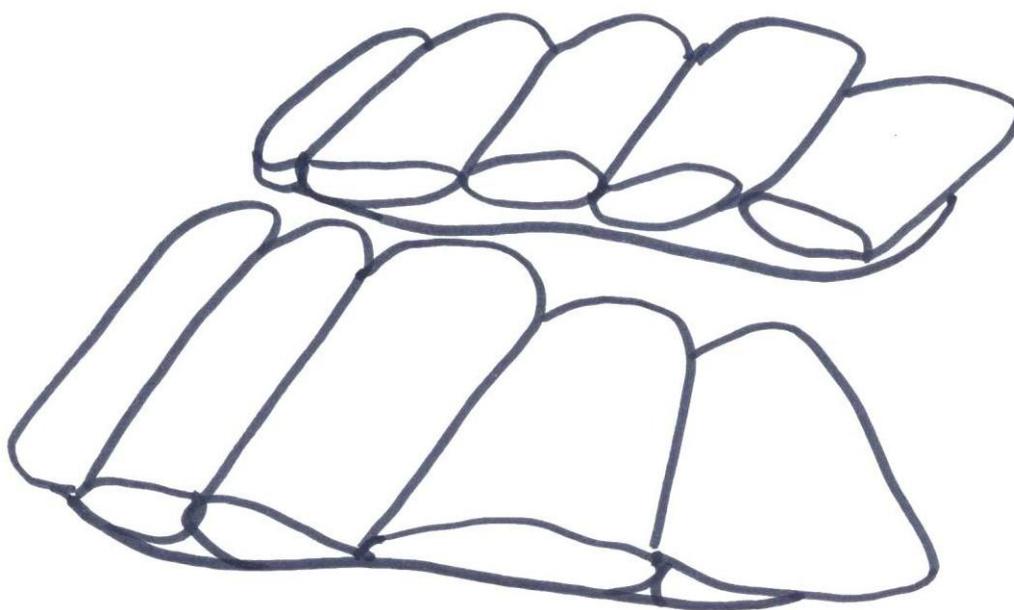
**Figura 130:** Visão lateral de tiras amarradas nos pés e calçados.

---

### Chinelos de couro e fibras vegetais

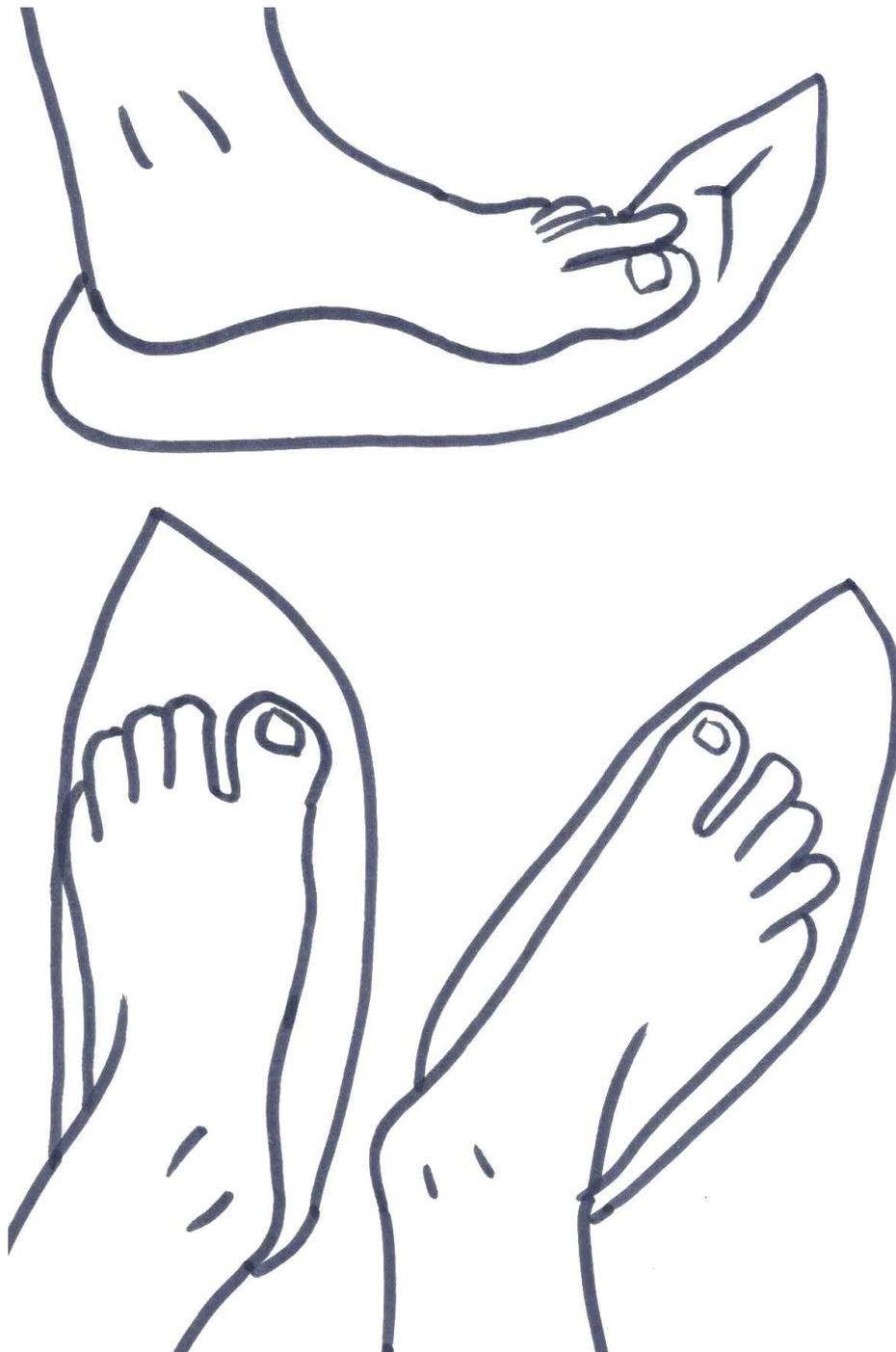
Minha sandália havaiana arrebentou precocemente, antes de se formarem as costumeiras marcas de uso que corroem a primeira camada branca em contato com o pé. O fato se deu durante uma dança muito animada, e depois de tudo vivi nos últimos tempos, tornou-se um imperativo levar adiante esse projeto de chinelo, cuja base de couro já havia sido cortada seis meses antes, na mesma época em que montei a primeira sapata de couro, e cheguei a fazer teste de modelagem de correia.

Antes de fazer essa montagem, fiz uma palmilha de bucha vegetal, o que me ocorreu quando soube através da pesquisa de Willems (2015) sobre como os calçados *Nuvttohat*, botas de neve da Finlândia, são preenchidos com grama, a fim de favorecer o isolamento térmico dos pés. Em julho de 2018 estive andando pela casa com uma bucha aberta amarrada sob os pés, como um chinelo, a qual isolava satisfatoriamente o frio do chão. O procedimento de confecção desta palmilha envolveu o descarte das extremidades das buchas (nesta parte elas se afunilam), e a disposição em cada uma das palmilhas como sequência de simetrias espelhadas, em que as metades de cada bucha são divididas entre as palmilhas.



**Figura 131:** Palmilhas de bucha vegetal.

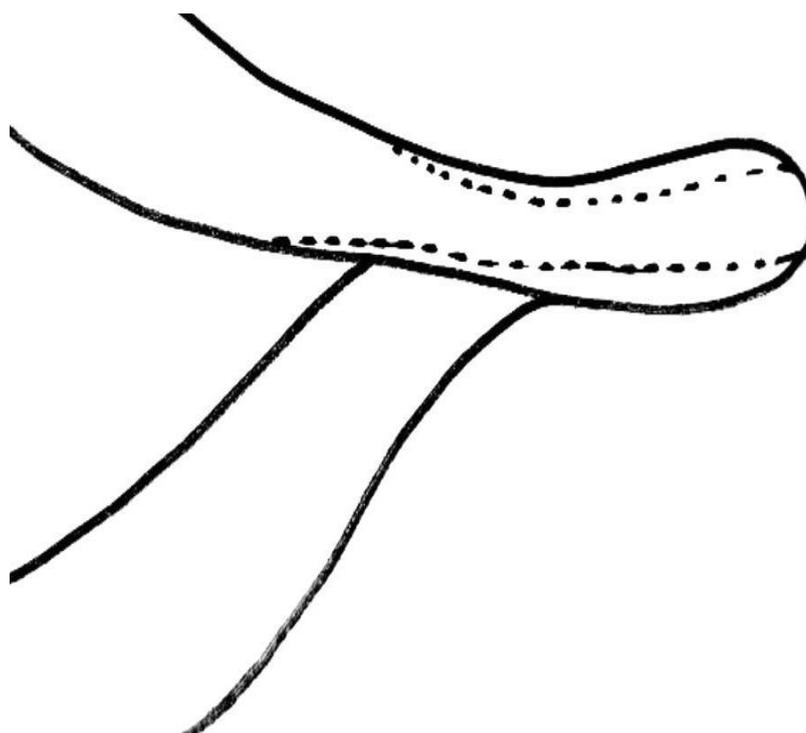
Outra experiência realizada ocorreu em outubro de 2020, a partir da observação dos fragmentos da casca de um coco, que tentei usar como sola, imaginando uma maneira de fazer um calçado simples, efêmero e imediato, que poderia ser usado por exemplo para cruzar um areal muito quente. A curvatura de sua base, tornava o caminhar um pouco difícil na terra dura onde eu estava, mas favorecia o deslizar sobre a grama, por exemplo.



**Figura 132:** Pés sobre casca de coco.

Depois de ler as considerações sobre as potencialidades de uso de materiais como o bambu<sup>51</sup>, as castanhas e outros, que são “excelentes condutores de energia” GAINZA (1996, p.52), no âmbito das práticas de “contato” da Eutonia, em que explora-se a interação do corpo com objetos, fiquei ainda mais feliz com as possibilidades de pesquisa em meio ao que nasce na terra.

Assim, passei dois meses me abstendo do uso das havaianas, mas acabei retomando-as porque é bom mesmo ter um chinelo que não se encharca em algumas situações. A correia larga do chinelo de couro tem um conforto mais agradável sobre a parte de cima dos pés do que a correia estreita das sandálias havaianas. Na parte em que a correia se prende ao solado, entre os dedos, foi preciso afiná-la, fazendo progressivos cortes nesta extremidade da peça com o bisturi até obter a espessura adequada do material. Após os ajustes, o chinelo foi testado com sucesso em diversos tipos de superfícies.



**Figura 133:** Ajuste com bisturi na correia do chinelo. A área pontilhada indica a redução final da espessura da tira, na região em que está inserida entre os dedos. Foi reduzindo aos poucos com o bisturi até sentir que estava confortável.

---

51 Já havia aprendido sobre o uso terapêutico do bambu em minha capacitação profissional como massoterapeuta: “a pressão provocada pelo rolamento e pelo deslizamento dos bambus sobre o corpo tem influência direta sobre a dinâmica dos fluidos, o que favorece a drenagem linfática e a regeneração dos tecidos” (Mattar & Vaz, 2011, p.126).



**Figura 134:** Pés calçando o chinelo de couro

O fato de o chinelo ser muito delgado e reto fazia com que entrasse muita terra pela frente e pelos lados. Talvez deixar as bordas curvadas como as da primeira sandália de couro, a de tiras finas, evitaria este problema. Devido à grande largura de seu solado, ao pisar com ele sobre a grama, as plantas eram abaixadas e não atingiam as laterais dos pés, protegendo-os da entrada de espinhos pelas laterais. Como a sola de couro era lisa, escorregava com certa facilidade especialmente nas descidas. Quanto à sensibilidade em relação à textura das pedras no chão, se elas fossem pequenas eram possível senti-las levemente sob os pés; quando eram maiores já não se sentia tanto, mas havia ainda o risco de escorregar. A interação entre a sola, a terra, meu movimento, o calor e o tempo foram se revelando como uma nova metodologia de gravação de raiz, deixando o traço de minha pegada desenhado sobre a sola.



**Figura 135:** Marcas da pisada sobre chinelo de couro

## 5 PERFORMANCES

Neste capítulo serão descritas performances que acompanharam o desenvolvimento da pesquisa, buscando conectá-las às questões apontadas até aqui.

### Olhar

Esta performance foi realizada em 2014, durante a disciplina de Performance com o professor Marco Paulo Rolla, na UEMG. Esse curso abriu novas perspectivas de atuação solo e junto ao público, trazendo-o a possibilidade de instauração de mundos conceituais composições corpóreas que dialogavam de maneira mais diretamente com o na vida cotidiana. A performance foi anunciada na época da seguinte forma:

Partindo do texto *rAstros: um flUxo antropoM@gico visc[sid]eral ilustrado*, apresentado a três anos, me proponho [ao] olhar com outros olhos. Trata-se de um [rel]ato para revistar, digerir, gerar e regenerar o contato com o outro, com a Arte e com a Antropologia. (MARTINS, 2014)

A seguir, algumas elaborações sobre a sequência de ações realizada posteriormente à apresentação, que escrevi em um caderno:

A performance é um rito de passagem da antropologia para a arte. Elementos de bagagem e cruzamento de mundos.

Uso três camadas de roupa que simbolizam as fases de minha vida:

- verde: a imaturidade, ou ingenuidade.
- amarela: florescimento.
- branca: a selenidade.

Começo com a roupa verde, cantando à capela a canção *You don't know me* (Você não me conhece)<sup>52</sup> de Caetano Veloso (1972), enquanto olho-me durante algum tempo diante de um espelho de papel alumínio. Ao cantar o verso *Show me from behinde the wall* (mostre-me de trás da parede), atravesso por

---

<sup>52</sup> A canção pode ser ouvida aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=cwjmkMlr9yo&t=6s>

dentro dele. Depois de passar algum tempo imersa nesse mergulho em direção ao outro, volto para o outro lado do espelho.

Trago como bagagem uma sacola cheia de sapatos, evocando a imagem da versão inglesa do ditado que diz para “colocar-se no lugar dos outros”, situando esse “lugar” nos sapatos<sup>53</sup>. Caminho um pouco pela sala carregando-a, cantando agora o *Lamento Sertanejo*, do Gilberto Gil, que celebra o cerrado como meu lugar de origem.

Passo a dispor os calçados em círculo no chão, formando uma mandala, e me mantenho fora dela. Entoo *Alguém Cantando*, também de Caetano, que me lembra os cantos das tradições orais através dos quais me foram transmitidos vivências e conhecimentos.

Tomando nas mãos um tubo que servia de apoio ao espelho, vejo o mundo e as pessoas ao meu redor pela mandala de meus olhos. Olho em seguida por dentro do buraquinho da semente de coco que estava oculta embaixo da sacola.

---

<sup>53</sup> *To put yourself in someone's shoes* traduz-se por colocar-se nos sapatos dos outros, ou colocar-se no lugar dos outros, ter empatia.



**Figura 136:** Trecho da performance Olhar. Observo pelo orifício do coco as sementes aladas ali contidas.

A entrada no círculo de sapatos, desloca o olhar para dentro de mim. Ali, removo a roupa verde, colocando-a dentro do primeiro par de sapatos que fiz, e assim se consome minha imaturidade.

Cantando a canção *Sabiá*, da pernambucana Selma do Coco, celebro meu florescimento dançando com uma saia rodada ao redor da mandala esse ritmo que para mim é uma exaltação da alegria.

Tomo nas mãos uma semente de coco e tiro dela um longo fio de algodão, que preciso passar algum tempo desembolando. Com ele faço um varal e com os pegadores de roupa (com que iniciei minhas experiências de costura) penduro

folhas brancas A4 em que estão escritas à mão palavras marcantes do meu percurso, retiradas da minha monografia, e apresento uma exposição que consuma meu ritual de passagem da antropologia à arte.



**Figura 137:** Outro trecho da performance Olhar. Envolver-me com o varal de palavras.

Com um abanador de palha peruano, movo o ar e faço dançar as palavras. Como numa oferenda ao deus hindu Ganesha, tomo nas mãos o coco e o abro, soprando de dentro dele sementes aladas douradas, que guardam a potência das palavras de fazerem brotar inúmeros significados. As sementes voam em todas as direções.

Após terminar de soprá-las, me desfaço da roupa amarela e fico com a branca. Desato um dos lados do varal de palavras. Girando devagar, faço com que ele se enrole em meu redor, como uma veste. Deixando as palavras para dentro, o texto se vira do avesso e abre-se um novo campo à criação no espaço exterior. Transmutado e ressignificado pelo giro, o texto torna-se forma tridimensional. Saio da sala de frente para o público e fecho a porta.

Sozinha em outro cômodo, desfaço-me em silêncio da roupa texto, como uma serpente que troca de pele. Ao abaixá-la, surpreendo-me com a rosa branca que se forma com as pétalas de texto. Quando volto à sala, já não há ninguém. Pouso a grande rosa no centro da mandala.

## O Princípio Encantado

A performance demanda uma estrutura a qual por enquanto não tive acesso, mas convém apresentá-la aqui porque já intencionava realizá-la antes do ingresso formal no mestrado e acabou se desdobrando em outras ações, como a *Gravação de Raízes*, de que falarei mais adiante. Ao adentrar certa instalação, a pessoa é convidada a realizar um percurso composto por objetos da natureza que pretendem evocar os quatro elementos (fogo, terra, água e ar) como sementes, folhas secas e instrumentos musicais “simples” como pau de chuva e apitos de sons de pássaros.

Cada um desses elementos será percorrido como uma pequena etapa em que pequenas frases dispostas por eles tentarão evocar elaborações de pensamentos e movimentos simples. Antes do início do percurso a pessoa será informada através de um texto explicativo do potencial psicomágico, formulado por Jodorowski (2010) da performance, que pretende conduzi-la ao encontro com os desejos profundos de seu coração. Findo esse trajeto, e executadas ou não as atividades, a pessoa chega até mim, que a espero oculta atrás de um cortinado, representando um quinto elemento, o éter.

Existe a necessidade de adentrar o cortinado sem muita certeza do que será encontrado, e se a pessoa se decide por fazê-lo – caso não se sinta à vontade ela pode abandonar o percurso a qualquer momento – termina por me encontrar. Então ela se senta, confiando a mim por alguns momentos o acolhimento e cuidado de seus pés, que farei através de uma suave e curta massagem. Em seguida a pessoa é convidada a colocar um dos pés no chão, sobre uma folha de papel, para que eu o contorne.

Tenho na cabeça um chapéu com o bojo plano em cima, sobre o qual está acoplado um espelho, de modo que quando me inclino para fazer o contorno, ela pode ver o reflexo de si mesma. Protejo-lhe o pé cobrindo-o com papel jornal e o envolvo com fita crepe, a fim de extrair um molde direto que guardará a forma de seu pé. Esse molde seria a culminância do ato psicomágico, e a pessoa poderá levá-lo consigo, como um símbolo dos passos que deu em direção ao encontro de si mesma, deixando-me apenas com um

registro fotográfico desse molde e com a folha de papel com o contorno de seus pés.

O molde trás aos olhos e às mãos de quem é modelado sua forma original, tendo o potencial de permitir-lhe observar suas direções, contemplar seus desejos e traçar para si mesmo novos caminhos. Eu mesma, propondo e trabalhando continuamente com estas sapatatas, estou exposta e disposta à redefinição de meus próprios caminhos, e é surpreendente olhar a riqueza do percurso que se deu ao longo de todo esse intenso processo a que me entrego. A entrega sustenta o serviço. A ética consiste em provar na própria carne o que se oferece a outros. A confiança se estabelece primeiro em si, para depois ser recebida de outros.

Há na performance um jogo com a história da Cinderela – repleta de simbolismo tanto sobre a feminilidade quanto sobre o potencial erótico dos sapatos – em que a personagem ganha de presente sapatos de cristal, os perde e é encontrada através deles pelo príncipe que deseja casar-se com ela, tendo nesse encontro a realização de seu sucesso pessoal. Na performance faço um intermédio entre a pessoa e vivências com ela mesma, que tem o potencial de aprofundar-lhe o conhecimento e contato consigo e favorecer a apropriação plena e consciente de seu próprio caminho, não apenas no que concerne à preservação de seu corpo, mas também com desvelar dos desejos de sua alma. No fundo as pessoas já os conhecem, mas talvez precisem lembrar-se deles, deixar com o tempo emergir o que está submerso no fundo.

Os diferentes elementos que são percorridos e experienciados evocariam as memórias sutis e arquetípicas do corpo, colocando em movimento processos que abrem espaço para a reflexão e a ação, como no trabalho de Lygia Clark com os objetos relacionais (Rolnik, 2002).

Segundo Miranda (2000, p.64), boa saúde é “estar em criação, em recreação, no gozo incessante do mundo e de si”, e esse poder é trazido à tona com a alegria interior que é encontrar, realizar e celebrar os desejos profundos do coração. A ideia de usar a confecção de moldes dos pés para catalizar recomeços e caminhos para todo o ser incorpora os significados acima e encontra respaldo no trecho abaixo:

Com sua forma de germe, os pés evocam o potencial, o rudimento do ser, a causa, a semente. Em seu início, em seu primeiro estágio, o homem fetal assume a forma de germe, ponto de partida para toda a sua potencialidade, no momento em que se banha nas águas matriciais do útero materno. (...) Os pés são o primeiro broto do corpo do embrião e estão fortemente associados à ideia material e energética de origem, início, começo, princípio, bereshit em hebraico, arké em grego, o arquétipo, nossa inserção. (MIRANDA, 2000, p.63)

## Gravação de Raízes

A palavra “gravação” se desdobra em diversos âmbitos de significado. Pode-se gravar algo na memória, gravar fazendo sulcos em um metal, gravar um registro sonoro; e temos muitas características que já vem gravadas em nosso DNA. Uma gravação assimila algo que revela, desdobra, reverbera, ecoa em outro tempo e espaço a presença virtualizada que a habita.

A palavra “raízes” transita também por âmbitos diversos, desde a estrutura que provê a nutrição e a fixação do vegetal ao solo, que é o que nomeia propriamente; a tudo o que precede o então estabelecido: seus fundamentos, princípios; e quando se trata de humanos, o lugar de onde vieram, sua família, os ancestrais. Na estrutura do corpo, costuma ser associada aos pés e diz-se dos cabelos que tem raízes, mas o órgão mais parecido com uma raiz no que se refere a sua ação seria a placenta, através da qual se processam trocas entre a mãe e o feto.



**Figura 138:** Cópia de contorno de pé. A ação aconteceu na *Virada Cultura de Belo Horizonte*, em 2019, durante a performance *Gravação de Raízes*.

Segundo o filósofo, cantor, instrumentista e compositor Tiganá Santana<sup>54</sup> (2019a) ancestralidade é algo presente: “se pensarmos em nossa ancestralidade como algo que se encerra no passado, essa ancestralidade passa a não ter mais sentido.” SANTANA (2019a). Diferentemente da concepção do tempo como uma linha contínua, que permeia a cultura ocidental, tornando-nos cada vez mais distantes de nossa origem, entre algumas civilizações Bantu, “há um ponto central em torno do qual a bobina da existência se desenrola. Esse centro está sempre à mostra e é sempre uma coisa atualizável.” (SANTANA, 2019a). Dessa forma, “o que veio antes ampara o que vem depois, e o que veio depois faz com o que veio antes sobreviva” SANTANA (2019a), numa relação diferente da predominante na cultura ocidental, em que o passado é visto como algo obsoleto, que devemos deixar para trás.

Nossos pés, compostos de formas e caminhos herdados de nossos ancestrais, trazem a ligação com as raízes, com nossa origem, e a pesquisa se concentra sobretudo no pé em movimento que temos agora e pretende cuidar para que os próximos que vierem encontrem meios mais acolhedores de calçarem-se, e que honrem a beleza de seus ossos. Quando o autor discorre sobre sua experiência estética advinda do convívio nos terreiros de candomblé, recordo-me das vivências que tive próxima à terra ao longo de minha infância e mais esporadicamente ao longo de minha vida:

a estética não é um adorno, não é um acessório a ser colocado depois nas coisas; a estética é um a partir, porque você entra num campo de beleza com sons, com profundidade, com sensações, com textualidades, com cores, vibrações, gosto, sabor, toda aquela força epistemológica que vem por uma estética [...] sinestésica, ou seja, são muitos os conteúdos chegando de muitas formas às pessoas, ao corpo, ao corpo alma. (SANTANA, 2019a)

---

<sup>54</sup> Tiganá Santana canta e compõe nas línguas *kikongo* e *kimbundo*, provenientes de Angola e do Baixo Congo. É professor do Bacharelado Interdisciplinar em Artes da UFBA, e em seu doutorado em *Estudos de Tradução* pela Universidade de São Paulo, realizou um trabalho de tradução de sentenças proverbiais *bantu-kongo*, considerando a hipótese que “é possível se pensar sobre a tradução de sentenças em linguagem proverbial apresentadas por Bunseki Fu-Kiau, e mesmo as traduzir, à luz de princípios (*n'kingu*) do pensamento *bantu-kongo*.” (SANTANA, 2019).

Em seu depoimento na série *Cada Voz*, Santana (2019a) afirma considerar que não faz a música, mas que a música o faz. Situa sua primeira relação com a música na escuta, onde também a música o escuta. Em um de seus artigos, Santana (2018) lembra que a palavra em *kikongo* para memória, *ntima*, é a mesma palavra para coração, assim como acontece nas línguas de raízes latinas, em que “saber de cor” é saber de coração. Coração, como já trazido na concepção anatômica aqui adotada, e toda a esfera do afeto que lhe toca está em relação direta com os pés.

A terra e o convívio em comunidade são centrais entre os bantu-kongo, semelhante ao que se vê nos contextos indígenas. A integridade físico espiritual do humano entre os Bantu-Kongo se manifesta através das possibilidades de deslocamentos verticais e horizontais, ao longo de sua caminhada na terra:

A filosofia Bântu-Kôngo, [...] ensina que o ser humano [mûntu] – plural [bântu] – é tanto um ser-de-energia-viva (ser espiritual) quanto um ser físico (matéria) [...] que se sustenta, verticalmente (ele pensa-raciocina-pondera), antes de caminhar e agir para encontrar, horizontalmente, os desafios do mundo instintivo; e este é o mundo horizontal, chão principal para todos os aprendizados.” (SANTANA, 2019).

Enquanto horizontalmente é possível caminhar para quatro direções, verticalmente é possível caminhar para três, sendo que a sétima é para o seu interior, como foi abordado anteriormente em relação aos desdobramentos sutis dos movimentos livres dos pés.

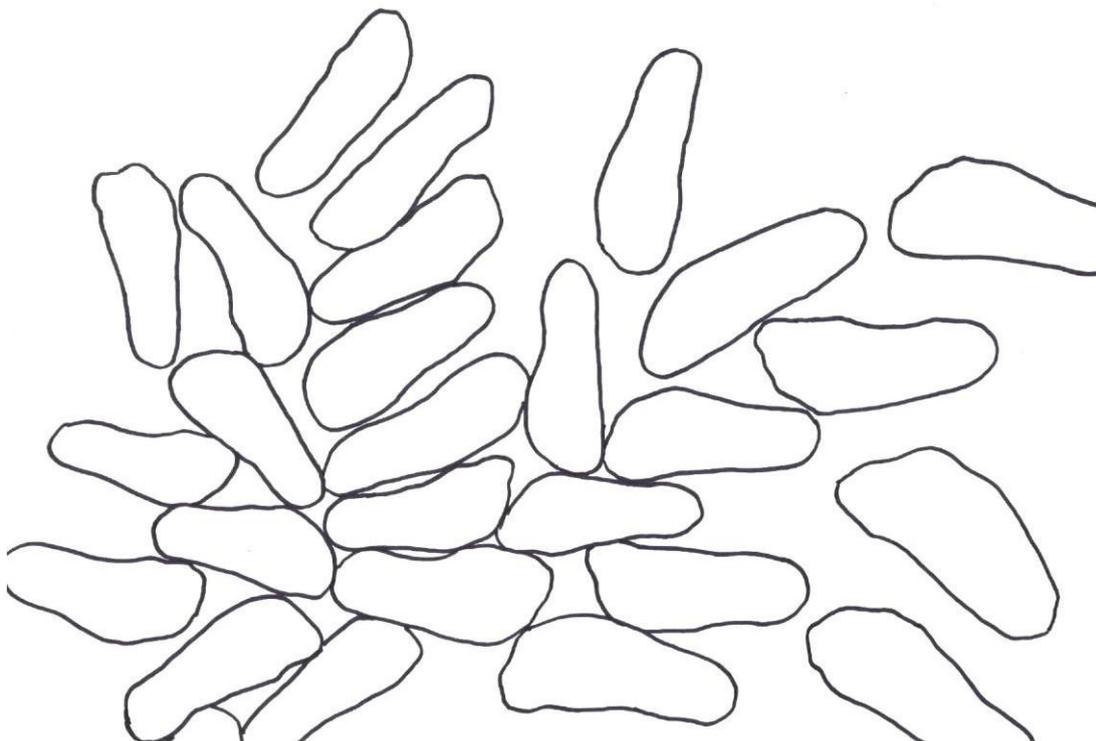
SANTANA (2019a) lembra a importância de o Brasil adentrar o pensamento das matrizes ameríndias e africanas que o compõe, repensando seus modelos de civilização, suas formas de ocupação do território e persistência no tempo. Para isso, será necessário incluir a alteridade dos diversos povos originários que vivem no país e desenvolver o senso de comunidade e de coletividade. Em sua tese, enfatiza que o uso da primeira pessoa do plural ao longo de sua escrita acontece, não apenas por uma formalidade estilística, mas “por reconhecer que, como se verificará ao longo de toda a tese, a propósito de uma sentença proverbial, não há criações fora de conjunturas coletivas.” SANTANA (2019). O pesquisador lembra que a criação é um trabalho coletivo,

pois mesmo que um objeto fosse produzido por um indivíduo em particular, seu processo de criação era passado ao longo das gerações e várias pessoas são capazes de produzi-lo da mesma forma.

Esta “coletividade” que sustenta o processo criativo também é apontada acerca dos contextos tradicionais indígenas pelo pensador Ailton Krenak (2020) em relação à sua declaração como pessoa plural, em conjunção com seu povo e sua terra, na palestra *A negação da Ciência*, proferida na Universidade Federal de Minas Gerais em 2020. Mesmo no âmbito da arte contemporânea, onde a autoria é enfatizada, é preciso reconhecer a impossibilidade de criação sem a inserção em uma coletividade.

A execução de performances em ambientes de grande circulação e a produção desta dissertação em uma universidade federal, que se propõe dialogar com outras matrizes de pensamento, vão ao encontro da proposta de ampliação do acesso – não diretamente ao pensamento *bantu* trazida por Santana (2019) – mas numa direção de ampliação das perspectivas de vivências junto aos calçados, ao questionar a industrialmente conveniente “uniformidade” nas fôrmas e os processos de produção industriais, retomando práticas de produção tradicionalmente compartilhadas nas oficinas de sapateiros e através de gerações.

A Gravação de Raízes propõe adentrar na instância de trabalho delicada que é o acesso aos contornos pés das pessoas. Ter os pés tocados por terceiros, pode causar, por razões diversas, algum constrangimento. O sapato, juntamente com a vestimenta, compõe a imagem pública de uma pessoa. A aceitação do pedido para ser descalçado denota uma relação mínima de confiança, diante da suspensão temporária da integridade dessa imagem pública. Andar descalço no meio urbano, como vimos no Prólogo, não é apenas um hábito raro: não é bem visto.



**Figura 139:** Registros dos contornos de pés. Os contornos foram coletados na performance Gravação de Raízes, edição realizada na Virada Cultural de Belo Horizonte de 2019.

Ao abordar as pessoas, explicava um pouco sobre a pesquisa que vinha realizando, mostrava as sapatas em meus pés e os contornos anteriores já realizados, para que entendessem do que se tratava exatamente e decidirem se gostariam de participar. Algumas recusavam por desinteresse, outras por timidez, e outras, permaneciam observando a ação que se realizava.

Deixei claro para os participantes que eles poderiam *pelo menos* manter sua meia, diante da pergunta frequente sobre a necessidade de retirá-la após descalçarem-se. Trabalhei apenas com um dos pés de cada um, para facilitar o processo e favorecer a diversidade de registros de imagens.

Havia os que consideravam o tema de pesquisa da maior relevância e compartilhavam seus incômodos e frustrações com os calçados convencionais, dizendo como os apertavam em certos lugares, relatando a necessidade de compra de números maiores, a preferência por chinelos, ou mesmo o rechaço dos calçados em geral, afirmando que não gostavam deles.

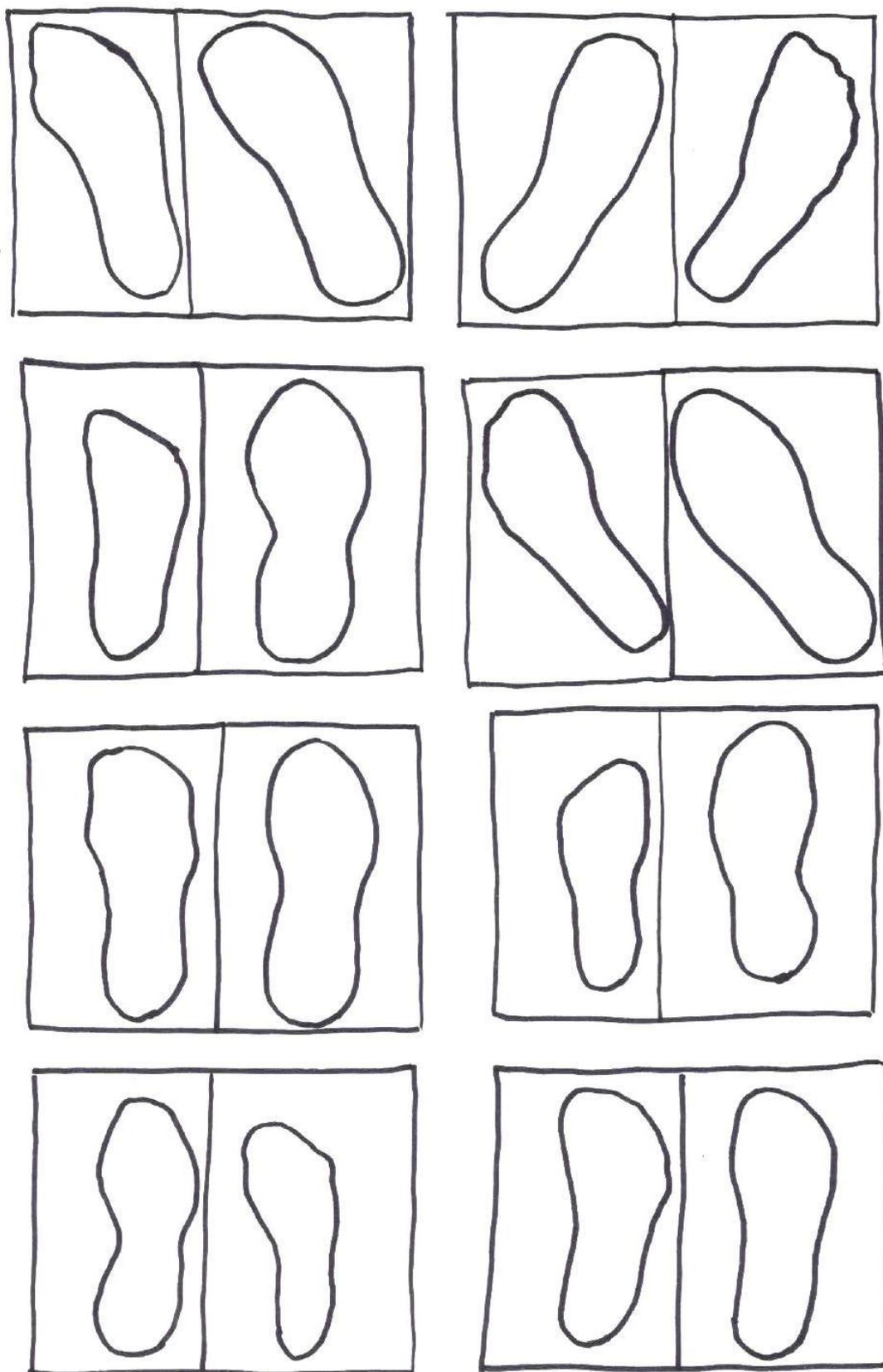
Na primeira ação, realizada na Virada Cultural de 2019 em Belo Horizonte, que se deu no mês de julho, um tempo de frio, realizei os contornos dos pés calçados de meia sobre uma única peça de pano, onde apareciam todos juntos, como diversas pegadas. Assim, cada pessoa abordada poderia contemplar os pés de todas as anteriores.

Nas ações seguintes adotei a estratégia de contorno de um dos pés e de um dos calçados de cada pessoa, em folhas separadas. Sobrepostas e observadas contra a luz, as imagens permitiam “ver” o diálogo das formas de pés e calçados, compondo um “mini levantamento estatístico”<sup>55</sup> que mostra claramente como a inadequação entre pés e calçados não é um problema que enfrente sozinha.

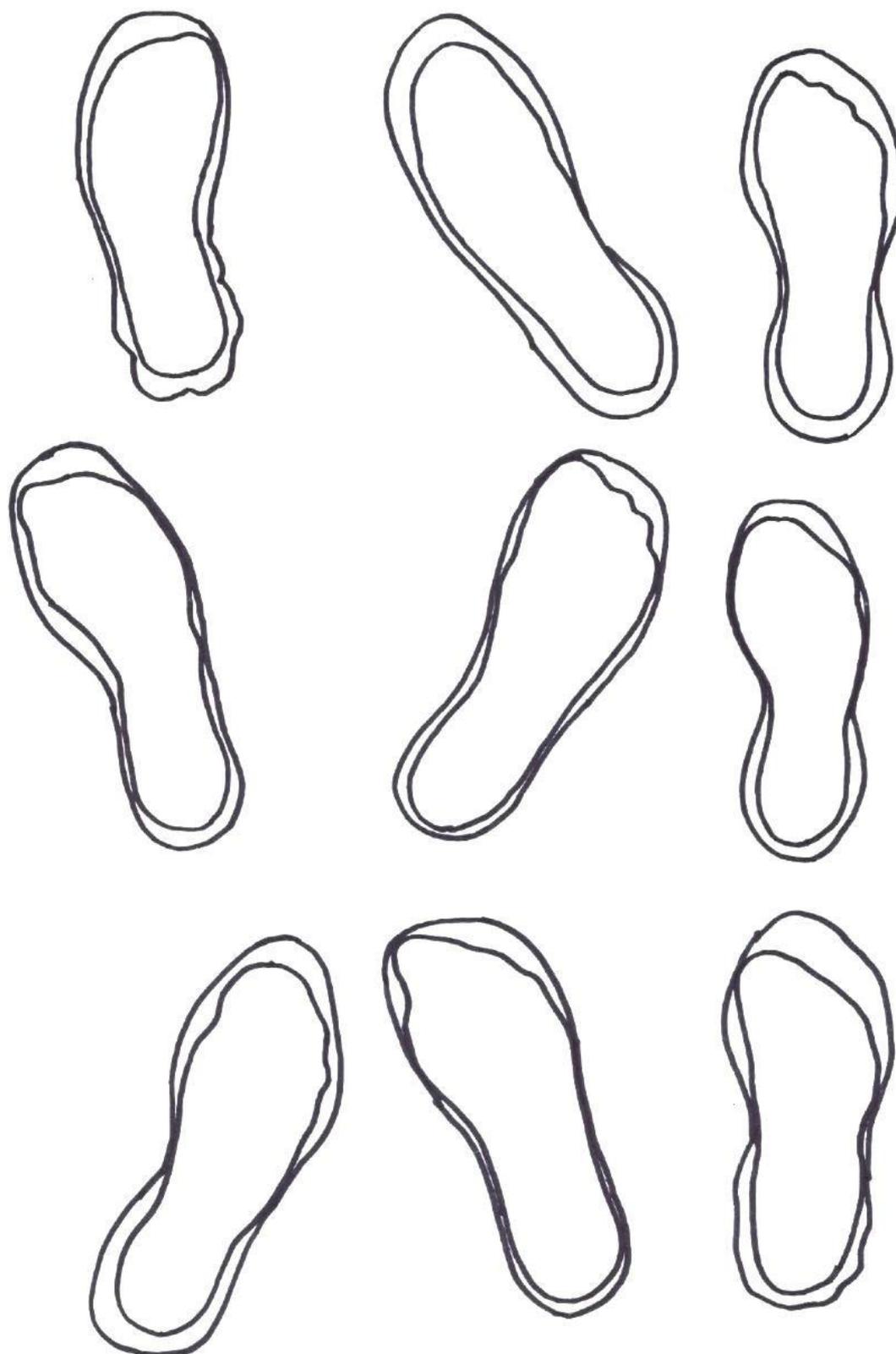
A segunda ação, no começo de setembro de 2019, se deu durante a disciplina *Artesania de Atriz/Ator-Performer*, ministrada pela professora Bya Braga. Houve um encontro em que foi acordado que desenvolveríamos ações em outros espaços de nossa preferência, que não a sala de aula. Me dirigi à Lagoa da Catarina, em Sete Lagoas, que já costumava frequentar para estudar violoncelo em sua pracinha. Havia ali uma academia ao ar livre, com pessoas que eu “conhecia de vista”, e comecei a apresentar a proposta do contorno dos pés a algumas delas, mostrando um exemplo que havia levado. Nas imagens da página, pode-se ver acima os contornos de pés e sapatos separados e ao lado, sobrepostos contra a luz.

---

55 Meu constante incômodo com os calçados levou-me a observar pés alheios nas ruas, notando que a inadequação entre pés e calçados era ampla. Nessa ação me detive no contorno da base dos pés, que evidencia visualmente a forma dos dedos e a largura, trazendo um tipo de dado que evoque certo caráter “estatístico”, prescindindo do rigor científico da pesquisa antropométrica de Manfio (1995).



**Figura 140:** Registros da performance *Gravação de Raízes*. Na edição realizada na Lagoa da Catarina, em Sete Lagoas, foram desenhadas duas folhas para cada pessoa: uma com o contorno do pé, outra, com o contorno do calçado.



**Figura 141:** Registros sobrepostos da performance *Gravação de Raízes*. Realizada na Lagoa da Catarina em Sete Lagoas. Observam-se sobreposições dos pares de folhas que contém o contorno do pé e o contorno do calçado, de modo que se pode observar a posição do pé no interior do calçado.

Para que melhor compreendessem do que se tratava a pesquisa, eu comparecia calçada com minhas sapatas. Muitas se dispuseram a participar imediatamente, outras se sentiram curiosas e dispostas à medida que viam o trabalho sendo realizado. É interessante como o trabalho desperta memórias e sensibilidades sobre o uso dos sapatos e fica claro quantas pessoas não se sentem realmente confortáveis com o uso deles, por deixarem seus pés apertados, e afirmam que não gostam de sapatos.

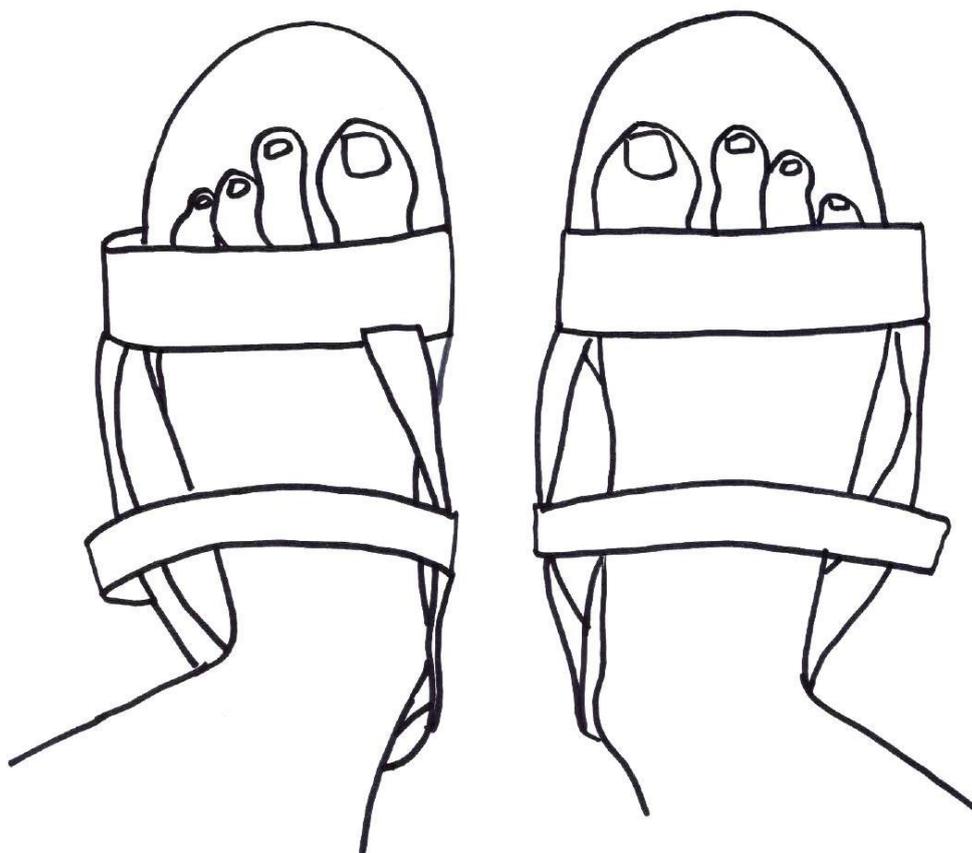
No fim de setembro de 2019, fui convidada a compor a mesa redonda *Corporeidade, Música e Movimento* no I Simpósio de Estudos e Práticas da Performance, do Programa de Pós-Graduação em Artes da UEMG. Ali comuniquei oralmente meu trabalho (ALECRIM, 2019) e conduziria o experimento da sobreposição do contorno dos pés e dos sapatos junto aos participantes, distribuindo folhas para eles, e assim permitindo-lhes uma reflexão mais direta sobre o tema. Pedi que ao final me entregassem o par de folhas com o contorno dos pés e dos calçados, que levei à ação seguinte.

Em outubro de 2019, no 14<sup>o</sup> Congresso Internacional de Estética de Ouro Preto, realizei uma instalação e uma nova edição da performance<sup>56</sup>. Na ação que propus ao Congresso, circulei no espaço destinado à performance calçando pesadas sandálias de metal<sup>57</sup>, que tornavam a locomoção lenta. Apesar da dificuldade de carregar nos pés aquelas sandálias, eu sorria.

---

<sup>56</sup> <https://youtu.be/boVX1awE9tk>

<sup>57</sup> Um curioso objeto em encontrei descartado em uma caçamba em Mariana (MG) e que terminou por ser incorporado à ação, tamanha a força simbólica que trazia.



**Figura 142:** Calçando as sandálias de ferro.

Feita essa circulação, coloquei-me sobre o pano com os registros de formas de pés coletadas durante a *Virada Cultural* em Belo Horizonte, estendido no chão, e então passo a observar o *Traçado PrÉliminar de uma Estética da Base*. Esse livro consiste em uma compilação dos contornos<sup>58</sup> de pés de diferentes pessoas e seus respectivos calçados, dispostos em pares. Os contornos são precedidos por uma instrução acerca da maneira correta de manusear o livro e “lê-lo” – tomando as páginas aos pares e colocando-as contra a luz – já que seu corpo se compõe das imagens e prescinde de palavras sobre elas. Juntamente com a instrução sobre a leitura há indicações sobre a maneira de contribuir com seu crescimento, que só pode se dar através da colaboração de outras pessoas. Passo a estudar a obra diante do público.

---

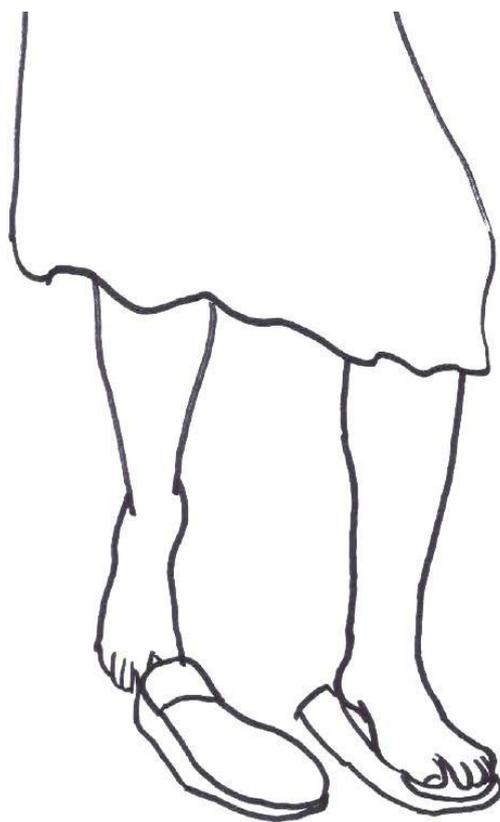
<sup>58</sup> Estes são os contornos de pés anteriormente coletados na Virada Cultural de Belo Horizonte (já que eles foram feitos em um pano, os reproduzi em folhas de papel), na Lagoa da Catarina e no I Simpósio de Estudos e Práticas da Performance, conforme figuras 140 e 141.



**Figura 143:** Observação de transparência. A transparência se forma acoplando os pares de páginas do *Traçado PrÉliminar de uma Estética da Base*, e colocando-os contra a luz.

Seguindo as instruções do livro, decido abandonar as sandálias e preparo-me para contribuir com o crescimento da obra, contornando, cada um sobre uma folha de papel, meus próprios pés e a sapatilha (aquela da performance *Cirurgia Plástica*) que levava calçada em apenas um dos pés, dentro da sandália. Chocada com a relação entre o contorno do pé e o do sapato, alimento o livro, descalço a sapatilha, e começo a soltar o pano com as raízes coletadas durante a Virada Cultural que é o “chão” do cortinado, e tiro de sobre elas o *Traçado PrÉliminar de uma Estética da Base*.

Mergulhando sob as raízes – os contornos dos pés, como que para entrar em minha bolha de pano sobre a água, emergo do outro lado, encontrando meu par de sapatas brancas, da cor do vestido e dos ossos.



**Figura 144:** Pisando sobre o solado do calçado.

Piso sobre os solados das sapatas brancas, que estavam virados para cima, sorrindo de satisfação ao ver a correspondência deles com a forma de meus pés. Depois de calçá-los, tomo nas mãos o pano das raízes e cubro-me

com ele, circulo em meio ao público e volto ao cortinado, deixando o pano novamente sobre o chão.

Procuro com o olhar um rapaz com quem já havia combinado, sento-me sobre o pano e ele adentra o cortinado, descalçando um dos pés para que eu o contorne, em seguida observamos juntos a folha e agradeço sua participação, convidando outras pessoas a deixarem no livro o registro de suas raízes. Algumas pessoas mais vieram.

Em outro ambiente, em que *Gravação de Raízes* nomeava uma instalação, o *Traçado PrÉliminar de uma Estética da Base* seguia exposto sobre uma mesinha, com as folhas “originais” encadernadas e as coletadas na performance recém realizada estavam soltas junto a elas. Ao lado, estava armada uma rede<sup>59</sup>, em que se penduravam algumas das páginas do livro. Embaixo da rede, amarradas a ela por um barbante simples e esticado, estavam as pesadas sandálias de ferro, com seu peso de tradição em torno da qual se atrelam as formas dos pés e calçados.

A rede é uma tecnologia do repouso originária dos povos indígenas do Brasil. Essa específica da instalação se enrola e fica muito pequena, trançada unicamente com feixes de linhas amarrados por nós, e não de um tecido inteiro. O artefato evoca também uma rede de pesca, onde estão capturadas as formas dos pés, e também uma embarcação ancorada pelas sandálias de ferro, e próxima à “ilha” em que se vê o tesouro que é o *Traçado PrÉliminar de*

---

59 Na situação da instalação, cabe lembrar o dilema da rede de Vogel, apresentado por Gell (2001, p.1), um autor bastante presente nas formulações de Els Lagrou (2007) em torno da agência do *kene*, em seu livro *A Fluidez da Forma*. Gell menciona em suas reflexões “uma rede de caça *Zande* (África), firmemente enrolada e pronta para o transporte” (GELL, 2001, p. 178) na exposição intitulada *Arte/Artefato*, montada em 1988 no *Center for African Art*, em Nova York, sob a curadoria da antropóloga Susan Vogel. Sendo desprezada pelos próprios *zandes*, aquela rede não poderia ser considerada arte de acordo com os critérios do filósofo e crítico de arte americano Arthur Danto, e retomado no pensamento de Octávio Paz, de que “sem interpretação não há arte” (GELL, 2001, p.5). O artigo de Gell ” discute as distinções mais comuns entre obras de arte e “meros” artefatos que são úteis, mas não são belos ou esteticamente interessantes. Se, como o filósofo Arthur Danto afirma, um objeto artístico é identificado como tal em função do modo como é interpretado, então muitos artefatos poderiam ser exibidos como objetos artísticos. Seu objetivo é demonstrar como as armadilhas para capturar animais poderiam perfeitamente ser exibidas como objetos artísticos, porque contém ideias e intenções complexas a respeito da relação entre homens e animais, além de fornecer um modelo do caçador e de como ele concebe sua presa. Conclui, portanto, que a definição estética de um objeto artístico é insatisfatória.” (GELL, 2001, p.1).

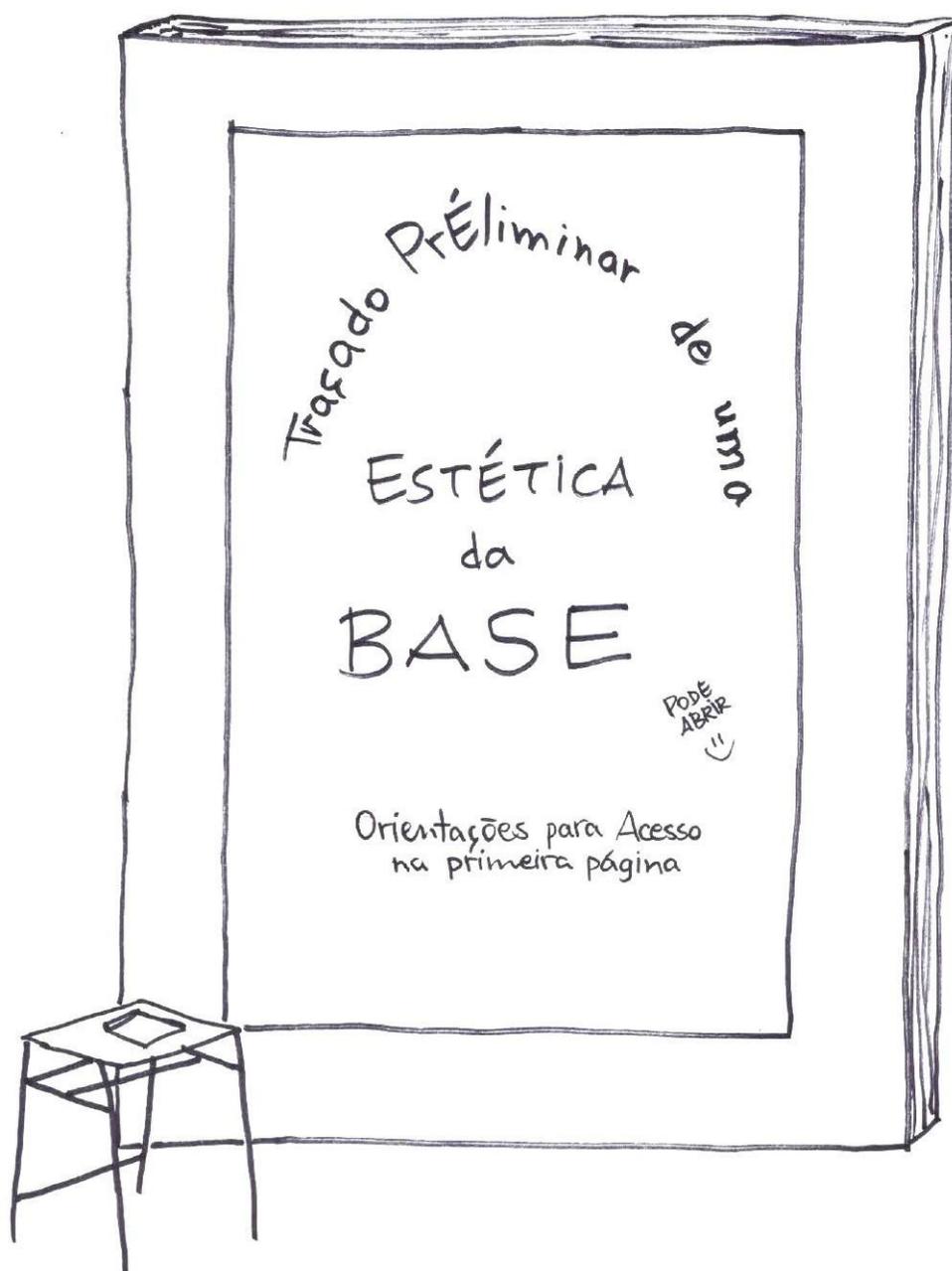
*uma Estética da Base*. Em meio à escassez de dados antropométricos já apresentada por Manfio (1995), a compilação de imagens poderia ser classificada como *estetística*: carece de rigor estatístico em termos de amostra, vibra a diversidade estética, é numerosa e mostra que tem muitos pés largos por aí. Traz dados da realidade e sementes para a imaginação.



**Figura 145:** Instalação *Gravação de Raízes*, em Ouro Preto, 2018.

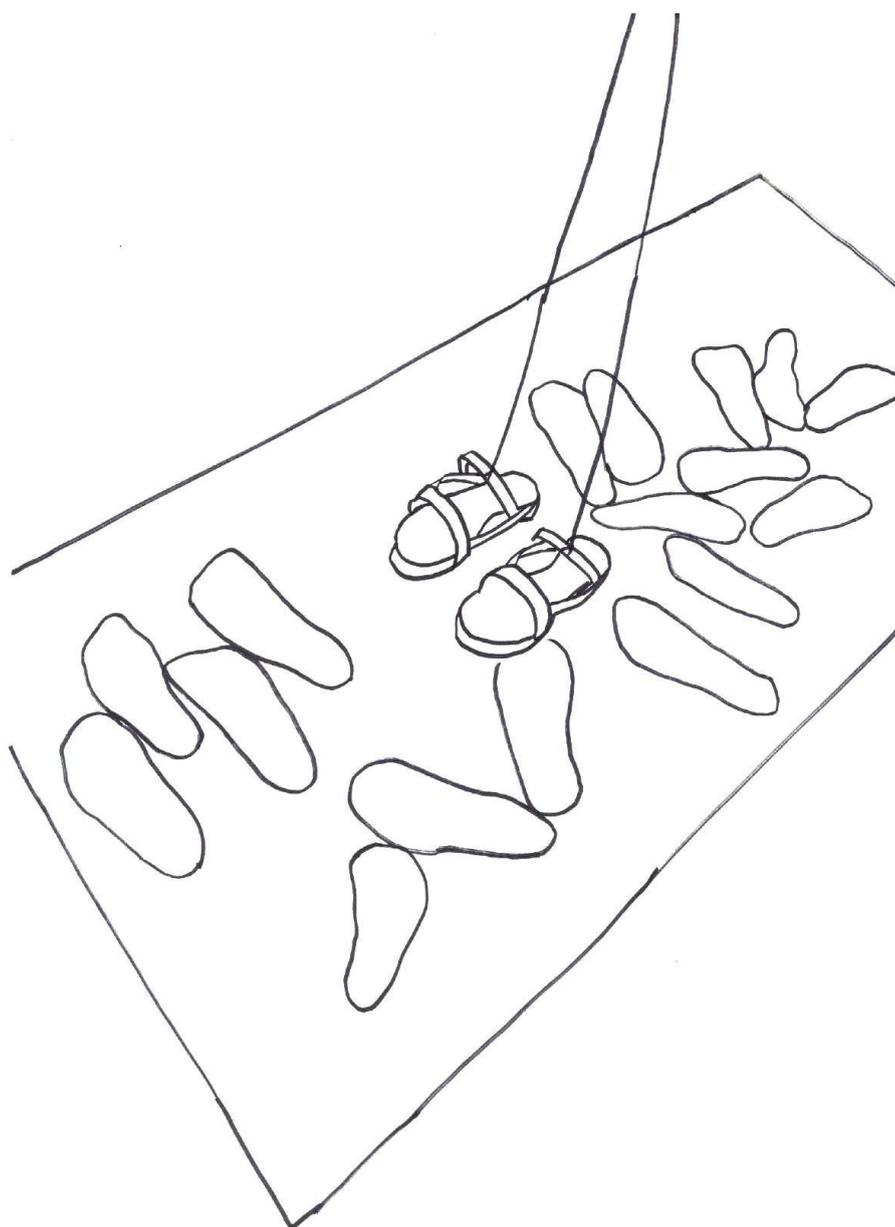
O título da obra *Traçado PrÉliminar de uma Estética da Base*, e sua conformação jogam com a arbitrariedade de “tratados” como o de Tordesilhas, de 1494, em que alguns povos julgaram-se no direito de apropriarem-se dos territórios de outros, elegendo a própria decisão como prova da legitimidade

de seu roubo; o *Tratado Antropológico Experimental do Homem Delinquente*, em que Lombroso (2013) sugere que o pé preênsil de povos “primitivos” seria um dos traços que indicariam propensão à criminalidade (LOMBROSO, 2013, p.290-293) e tratados de Anatomia que historicamente elegeram corpos específicos para serem apresentados como “normais”, forjando toda um imaginário do desvio.



**Figura 146:** Detalhe da capa do *Traçado Préliminar de uma Estética da Base*. No canto inferior à esquerda, pode-se vê-lo sobre a mesa.

Os traçados que aparecem no livro são uma declaração explícita de diversidade humana e da inadequação maciça das biqueiras de muitos calçados industrializados à conformação de pés humanos. Nascidos de uma força maior que a de qualquer coisa fabricada pela humanidade, os pés seguem se multiplicando, sobre o chão, em suas formas diversas. E ainda que sob o peso de qualquer opressão, a ancestralidade existe, resiste e persiste.



**Figura 147:** Detalhe da instalação *Gravação de Raízes*, em Ouro Preto, 2018.

## A Árvore Genealógica

Esta foi a última performance da temporada “presencial” desta pesquisa. Começo caminhando pelo palco enquanto canto minha composição musical chamada *Gameleira*<sup>60</sup> (ALECRIM, 2015), e em seguida passo a desenhar com o giz, mineral tirado da terra, e branco como os ossos, minha árvore genealógica.

Falo sobre a presença de meus ancestrais negros na forma de meus pés, apesar de minha pele morena clara, e uso o chinelo de meu pai, que guarda as formas de seus pés, impressas através do desgaste decorrente do uso, que já começam a se mesclar com as minhas pelos poucos dias que o usei. A impossibilidade de acesso direto às histórias dos ancestrais, não os faz menos presentes, como bem mostra o quilombola e teórico da contracolonização,

a trajetória desses povos [afropindorâmicos] transpõe qualquer texto científico ou literário. Ela é visível e palpável materialmente e pode ser sentida imaterialmente, tanto quando olhamos para o passado e fazemos referência aos nossos ancestrais, como hoje quando visitamos as comunidades da atualidade e dialogamos com as suas organizações e manifestações culturais. (SANTOS, 2015)

A árvore genealógica se compõe de uma linhagem de ancestrais e descendentes, permeando de presenças nosso corpo “individual”. A ação é intencionalmente conduzida com simplicidade, não pretende evocar nada além de mim mesma e evidenciar a presença da trajetória como força motriz de minha prática artística.

Conto como escolhi estar presente na terra, até que os meus pés rachassem, celebrando a intimidade com ela, e eu cada vez mais forte, a ponto de poder ter filhos e virar um fractal, desdobrando-se nos descendentes e seguindo por onde nem sei, mas por onde sinto.

---

<sup>60</sup> A música pode ser ouvida em <https://www.youtube.com/watch?v=9b3SrAL90tU>



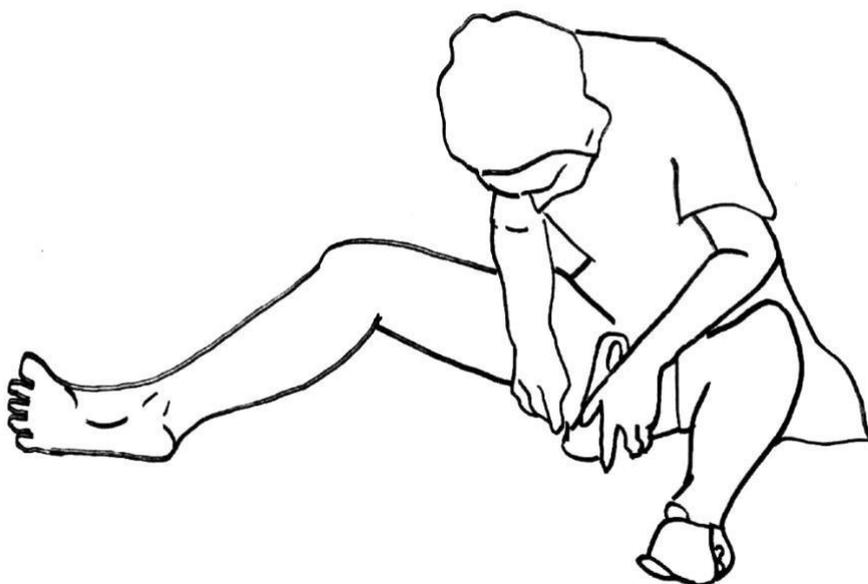
**Figura 148:** Contemplação da impressão da pisada sobre os chinelos.

Então, juntando e movendo sementes, “faço” um filhote. Tomo nos braços e cuido do filhote que cresce e chega a precisar de sapatos para proteção de sua caminhada. Enceno a frustração da procura por algo que se adeque a nossa conformação óssea e mostro a predominância da oferta do bico fino.

A fim de adaptar-me ao calçado, tomo em mãos pincel para marcar os “excessos” do meu pé, que devo retirar com um bisturi. Mas desisto da ideia e passo a cortar os sapatos, criando buracos por onde meus dedos possam se expandir, com as raízes das árvores que penetram pelas entranhas da terra e os

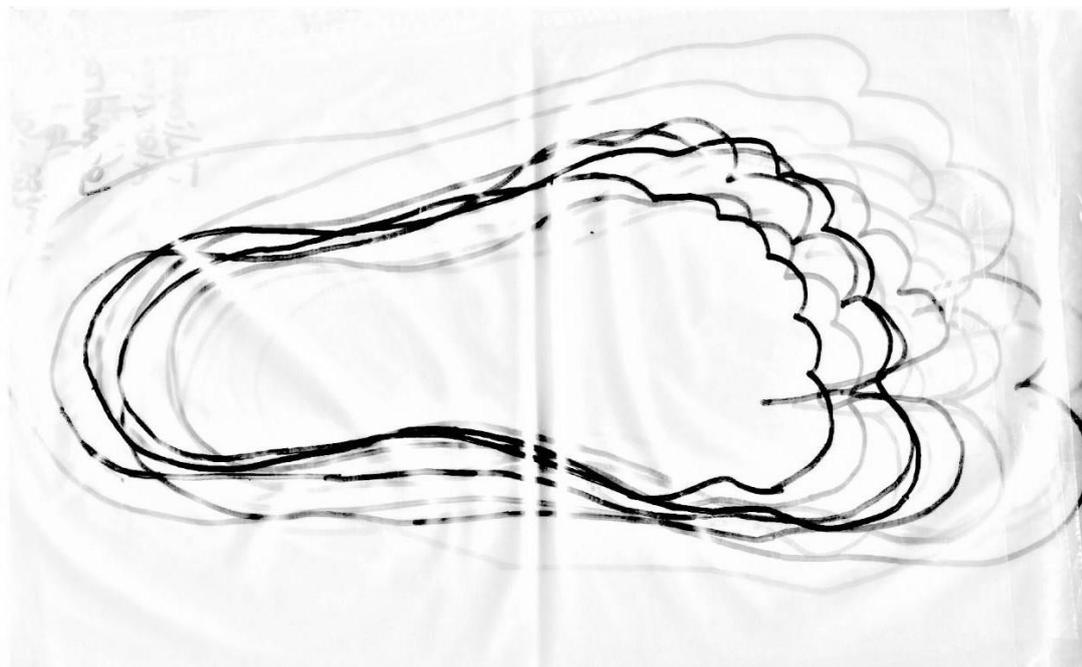
brotos das sementes que emergem pelas fissuras do cimento que cobre o solo urbano.

Recuso-me a dar tal tipo de calçado a meu filho e me prontifico a prover-lhe eu mesma os calçados. Trajando uma das peças confeccionadas para tocar violoncelo, celebro as possibilidades criativas dançando alegremente com o filhote e calçando as sapatas novas e perfeitos para nossos pés, que garantirão nossa circulação e ação potente no mundo.



**Figura 149:** Incisão com bisturi sobre sapato.

## Pé Comum



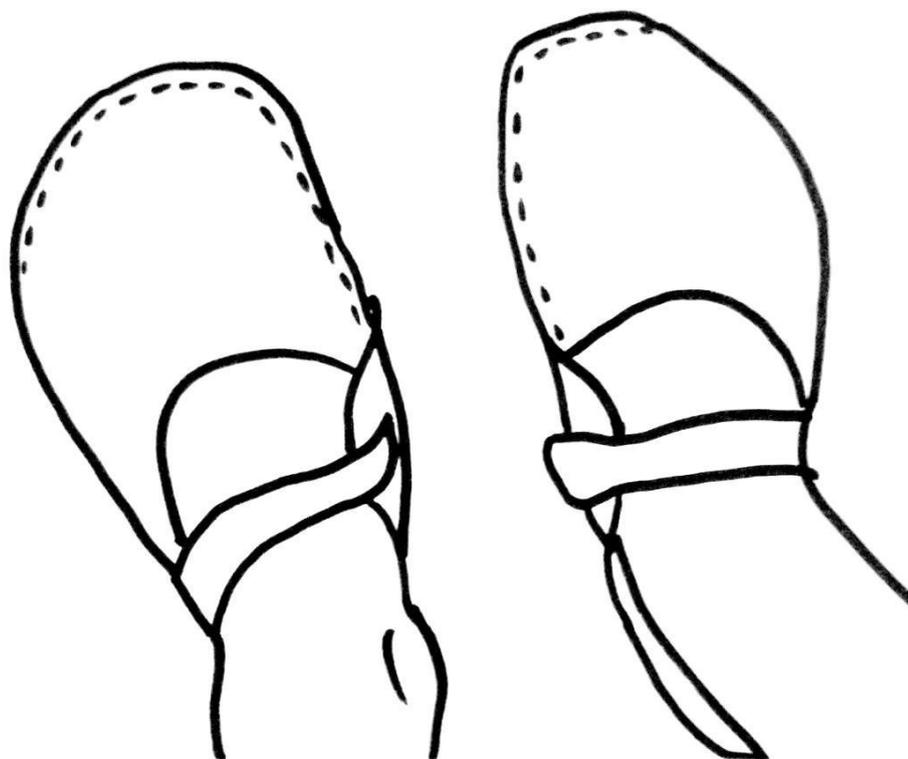
**Figura 150:** Registro da ação *Pé Comum*, 2020. Lâminas em plástico transparente sobrepostas contra a luz e alinhadas pelo centro do arco. O enfraquecimento dos contornos indica o distanciamento da lâmina em relação às que estão em cima.

Essa ação se deu através da transposição de contornos de pés de voluntários diversos, convidados em um grupo de estudos de que eu participava. O contorno dos pés, feito nos mesmos moldes da *Gravação de Raízes* foi transposto dessa vez para lâminas plásticas “incolores”, que foram sobrepostas e alinhadas por seu eixo central (posicionado sob o arco do pé) e por outro perpendicular a ele, que passava pela região entre o primeiro e segundo dedos. A imagem evoca um emaranhado de camadas ou ondas. Pela imagem que se vê, assim como as compiladas ao longo da *Gravação de Raízes*, é evidente a abertura da parte frontal dos pés comuns aos humanos.

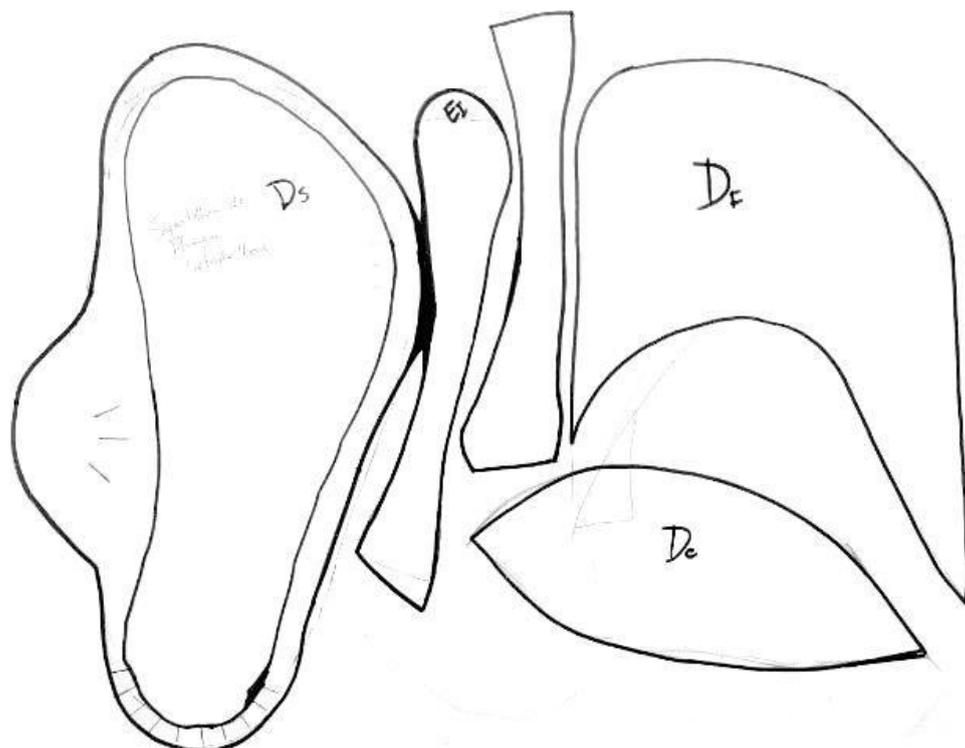
## 6 A OFICINA DE SAPATOS ARTESANAIS DE 2015

Mesmo com tanto ainda por fazer, a satisfação que sentia pela oportunidade de compartilhar os processos de confecção de calçados era tão grande, que já em 2015 ofereci a *Oficina de Sapatos Artesanais*, durante a *III Virada Cultural de Sete Lagoas*. Para minha surpresa, a oficina despertou o interesse de muitas pessoas e foi necessário restringir o número de participantes devido às dimensões do espaço.

Em busca de material para realizar o trabalho, encontrei os descartes das oficinas de capotaria, dentre os quais havia tecidos e materiais sintéticos usados na reforma de sofás e em revestimentos para boleias de caminhão, que pude aproveitar para a confecção dos cabedais. Para confecção dos solados, ofereci placas de EVA aos participantes, sugerindo também que levassem chinelos havaianas de números maiores, apresentando a estratégia que usei para a confecção do primeiro calçado, caso preferissem.



**Figura 151:** Modelo de sapatilha de dança. Este modelo compõe o cartaz da Oficina de Sapatos Artesanais de 2015, e foi confeccionado pouco antes dela.



**Figura 152:** Molde da sapatilha de dança do cartaz

No cartaz da oficina, uma sapatilha de dança em tecido, revisitando meu primeiro modelo, montada com apenas três peças acima do solado de carpete. Disponíveis aos participantes, num canto da sala, havia abundante variedade de retalhos de capotaria.

A oficina teve apenas quatro horas de duração, o que é pouco para desenvolver um calçado, embora suficiente para abrir alguns caminhos no entendimento do processo. Aos participantes desejosos de ganhar dinheiro com aquele trabalho, apresento meu posicionamento: antes de pensar em fazer calçados para vender é preciso primeiro calçar muito bem a si mesmo. Depois de mostrar minha fôrma de cera e algumas imagens do livro Vass & Mólnar (1999), explicar brevemente as etapas do processo e o funcionamento da mini retífica, pusemos mãos à obra. Começando o contorno dos pés, olhando os materiais disponíveis e decidindo os modelos, os participantes iam me chamando à medida em que tinham dúvidas.

Um rapaz, apesar de ter conseguido compreender bem o processo de confecção, dispondo de pouco tempo para terminar seu calçado, enviou-me posteriormente as imagens de um calçado que lembra um mocassim,

posteriormente concluído. Uma criança concentrada e hábil no manejo da faca e da mini retífica foi a única pessoa capaz de sair com um pé de chinelo pronto.

O processo de criação compartilhado numa oficina é para mim muito estimulante e desejo repetir esta experiência em breve. Quanto ao número de participantes, realmente não daria para atender mais pessoas naquele momento. Ver outras pessoas fazendo o que eu fazia abria novas compreensões do processo e as trocas ocorridas foram muito ricas. Por outro lado, fazia-me também entender que, nem sempre, o que era fácil pra mim era pra todo mundo: o processo inicial de contorno da forma do pé, por exemplo, demandou mais tempo do que eu previa. Havia ali algum tipo de habilidade realmente específica...

## 7 O ENCONTRO [IN]ESPERADO COM A PRÓPRIA FÔRMA

Em 2020, pude propor a um grupo de estudantes de graduação<sup>61</sup> da Escola de Belas Artes, uma atividade sensível que intitulei *Sapatas: Projeção, Prova e Presença*. A ação foi uma primeira experiência de adaptação da pesquisa em confecção das sapatas ao contexto de distanciamento social que, naquele momento, impossibilitava a realização de oficinas e encontros presenciais. Aproveitei a oportunidade para experimentar tanto a recepção das sapatas, como os primeiros passos de uma relação entre sapateira e *crientes*, tornando público o projeto de pesquisa de confecção de sapatas.

Ao longo da pesquisa, foi vastamente explorada a relação entre os pés e os calçados. Mas quando se pensa em expandir a produção no mercado, depara-se com esta figura do cliente. Tratando-se de uma proposição poética, é fundamental que o cliente se comprometa com o processo criativo, estando verdadeiramente presente nas etapas de criação de seu calçado, seja cuidadoso ao tirar suas medidas e seja atencioso ao experimentar a prova confeccionada antes do modelo final. Assim, a interação com a sapateira não se reduz a uma simples transação comercial de compra e venda, mas alcança um lugar de colaboração e parceria no processo produtivo, começando com a concepção e confecção das sapatas, estendendo-se para a relação que o cliente tem com seu próprio corpo ao calçá-las cotidianamente e experimentando os desdobramentos sutis desta experiência nas sua rotina específica.

Na atividade proposta, a sapata é entendida como uma criação coletiva, de pelo menos dois atores, *criente* e sapateira, demandando desta última a habilidade para prover ao criente o calçado de que necessita. O feitiço da sapata

---

<sup>61</sup> Trata-se de um grupo de estudantes que cursavam a disciplina na qual realizei o estágio docência, *Perspectivas Contracoloniais nas Poéticas da Natureza*, ministrada pelo professor Wagner Leite Viana. A ementa da segue: *A transversalidade entre a temática étnico-racial e a educação ambiental compreende o estudo do tempo, do espaço e da natureza em transformação, no crescimento cíclico da vida nas bases mineral, vegetal, animal e humana. Empreender experiências poéticas na investigação da força vital, axé para povos yorubás, ntu para povos bantu, energia biopsicomagnética no âmbito das ciências da vida, sua tradução na materialidade operativa das artes visuais por meio de práticas possíveis no contexto do ensino remoto emergencial. Relacionar tecnologias e poéticas presentes na materialidade da produção de artistas da cena de arte negra contemporânea localizando nas experiências poéticas multiperspectivas contracoloniais de povos originários e na diáspora africana.*

demanda, além dos contornos e das medidas dos pés, o conhecimento das preferências em relação ao design e, sobretudo, o comprometimento do *cliente* na observação de seu próprio corpo, no sentido de avaliar até que ponto se sente preparado para usar um calçado minimalista (o que é possível ocorrer ao se sentir confortável como se caminhasse descalço, sem um “saltinho”). Por último, é necessário que o *cliente* esteja aberto a se relacionar com os processos que possam decorrer do uso das sapatas, que atuam de forma semelhante às posturas psicofísicas do Yoga, em que os movimentos no corpo físico movem todas as outras instâncias do ser, incluindo as emoções.

Na experiência com os estudantes, além de apresentar a eles oralmente a proposta, elaborei o seguinte anúncio para refletirem sobre as sapatas:

*As sapatas artesanais sob medida evocam os tradicionais processos de produção de calçados anteriores à industrialização e os processos de produção de corpos presente entre inúmeros povos indígenas brasileiros. Aproximando-se da forma singular de cada pé, potencializam o fluxo livre da energia vital e sua expressão no mundo, como danças e caminhadas com muito mais prazer. Aqueles que as desejam tornam-se clientes, engajando-se em um processo produtivo que culmina na produção das sapatas e se desdobra em sua vida e em suas relações. Duas maneiras de acesso são possíveis: uma consultoria para que você mesmo faça suas próprias sapatas ou uma co-autoria em que realize o processo de confecção das sapatas, enviando-lhe pelo Correio. Efeitos desejáveis e possíveis são: a abertura dos dedos, maior conforto descalço e aproximação dos desejos de seu coração.*

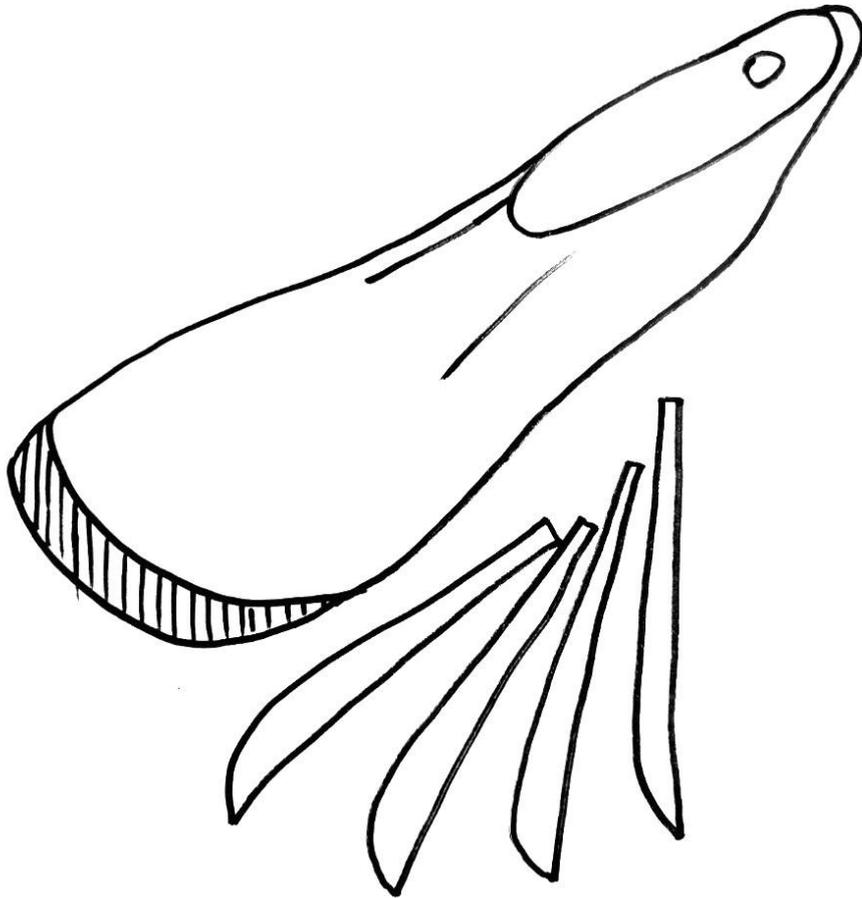
Propus a eles que escolhessem, dentre os modelos do portfólio apresentado por mim, um de sua preferência. Embora a possibilidade de guiá-los na confecção do próprio calçado estivesse prevista, devido às restrições de tempo, decidimos que o processo se daria com eles enviando suas medidas, coletadas conforme as instruções de um tutorial específico a este respeito, disponibilizado no ambiente virtual do Moodle. É importante salientar que o

processo de confecção dos calçados demanda a realização de provas e ajustes, de modo que o que enviei aos participantes ao final do processo foi um protótipo, elaborado com a intenção de verificar a acuidade das medidas e a comodidade no calçar, não sendo uma sapata “real”, para efetivamente se calçarem e se movimentarem com ela. O cabedal dos protótipos foi elaborado com material sintético ou tecido proveniente dos retalhos de capotaria e, em seus solados, usei o papelão. O retorno dos alunos participantes ao calçarem os protótipos foi positivo, indicando que o tutorial de medidas foi bem compreendido, refletindo-se na adaptação das fôrmas e na montagem dos protótipos.

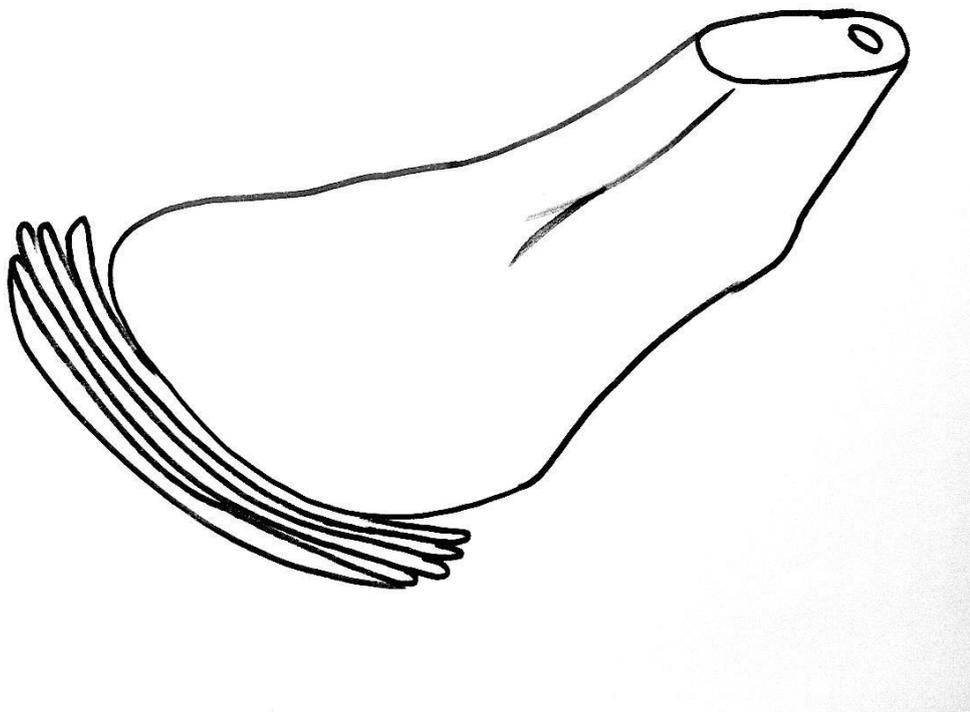
Como a proposta foi apresentada já próxima ao final da disciplina, considerando-se o tempo de adaptação das fôrmas, da confecção dos protótipos e do envio deles pelos Correios, optei por executar somente esta primeira parte. Caso continuasse, ajustes seriam realizados conforme os problemas apresentados pelas provas até que se chegasse a um protótipo com as medidas e conformação ideal para ser montado como uma sapata para uso. Mesmo que tenha chegado a um ponto muito inicial, o processo permitiu um começo de interação com outras pessoas que foi positivo para pensar acerca dos possíveis desdobramentos da pesquisa.

Embora a confecção de uma fôrma própria fosse um objetivo almejado desde o início do mestrado e tivessem acontecido algumas tentativas de desenvolvê-la, o projeto de pesquisa de confecção dos calçados no LECA, a dificuldade de adaptação das fôrmas disponíveis acabou por suspender esta busca, de modo que retornei ao trabalho de modelagem direta sobre os pés, prescindindo, como nos primeiros tempos do uso da fôrma no processo de montagem.

Já havia desistido de ter uma fôrma para mim. No entanto, durante o processo de montagem dos calçados para os estudantes, deparei-me com a situação de precisar montar calçados para pés maiores do que os meus, com números 39 e 42, mas que também tinham a conformação magra que tornava difícil o processo de adaptação das fôrmas. Foi com a fôrma 37, abandonado há um ano por não ter chegado a uma boa adaptação à forma para meus pés, que conseguir confeccionar os protótipos de calçados com sucesso.

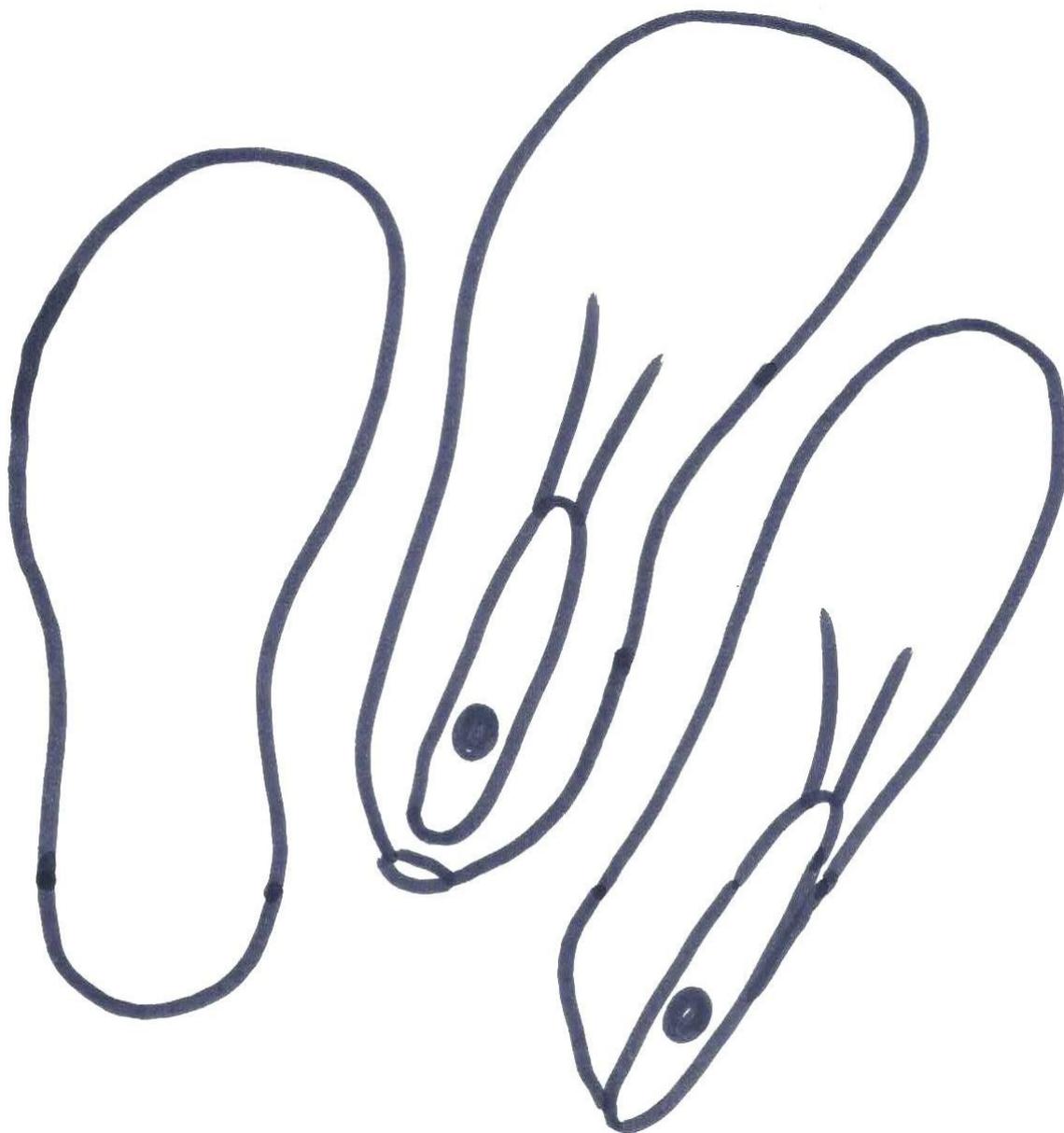


**Figura 153:** Fôrma 37 sobre contorno de pé. A área hachurada à frente da biqueira é a área do contorno do pé que excede o comprimento da fôrma. As tiras de papelão dispostas ao lado serão inseridas nesta área para completar.



**Figura 154:** Acréscimos na fôrma 37. As tiras de papelão estão dispostas paralelamente completando a área da biqueira.

Através desse processo, que se deu pelo sentir/fazer, dei-me conta do passo atrás que eu mesma deveria dar para alcançar o que eu queria: percebi que seria necessário recuar não apenas um ou dois números em relação ao comprimento real do pé na fôrma, mas surpreendentes 6 ou 7. Com uma fôrma infantil, de número 31 – recuando 7 números em relação ao número dos calçados que eu costumava comprar – consegui finalmente fazer as adaptações necessárias para ter a minha fôrma, em que fiz uma cava ampla do arco, montando com ela a sapata mais bem ajustada dessa pesquisa.



**Figura 155:** Adaptação de fôrma número 31 para pé número 36.

## 8 ABRINDO OS TRABALHOS

Consegui atravessar a vida até agora com os ossos íntegros, esquivando-me das investidas dos bicos finos por entre os números maiores, as havaianas, os pés descalços e, por fim, meus próprios calçados. Desejo que esse trabalho possa ajudar àqueles interessados em entrar nessa dança do encontro com os próprios pés, com a terra e com o âmago de si mesmos.

O que começou com o desejo de fazer uma marca de calçados para pessoas com pés largos, se transformou, através da diversidade encontrada nos contornos coletados e nas experiências ouvidas ao longo da performance da *Gravação de Raízes*, em uma convicção cada vez maior de que seria maravilhoso poder expandir a produção de calçados sob medida, trazendo benefícios enormes à saúde de todos e mais prazer às suas vidas.

Diante de meus conflitos em relação à possibilidade de comercialização dessas sapatas, repensando o mercado, as relações, a vida, a academia, desejei que se afastassem do lugar de mercadoria que a liderança indígena yanomami Davi Kopenawa (2015) critica no sistema de produção e circulação do mercado capitalista, gerando consequências nefastas para a vida na terra. Nas formulações encontradas artigo *Olojá: Entre Encontro – Exu, o senhor do Mercado* (FLOR DO NASCIMENTO, 2016), são trazidas outras formas de conceber e viver as relações de troca, que são mais baseadas em vínculos de responsabilidade e cooperação, que em relações de expropriação e exploração. As relações que estabelecemos com as coisas, as pessoas e nós mesmos geram movimento e se manifestam, dentre outras formas, como o trabalho de manter a continuidade da existência.

Se o axé<sup>62</sup> é força dinâmica, Exu é o motor que provoca esse movimento. Ele é o eterno movimentador, sendo ele mesmo movimento e movimentando-se. Ele é um orixá de caminhos, mas também do movimento de caminhar. Ele não é apenas o mensageiro, mas também o movimento de comunicar a mensagem. (FLOR DO NASCIMENTO, 2016, p.3)

---

<sup>62</sup>O axé o ocupa no pensamento da cosmovisão afro-brasileira do candomblé lugar semelhante ao do *qi* na Medicina Tradicional Chinesa, como anteriormente mencionado neste texto.

Para o meu próprio calçar, os caminhos já estão abertos, mas para entrar de fato no mercado e calçar os outros, peço a bênção de Exu. Com os desdobramentos de meu trabalho<sup>63</sup>, além de refletir sobre os calçados, interessa-me produzi-los e fazê-los circular entre as pessoas, circulando os benefícios que eu mesma auferi deles. Se a relação pé – sapata – terra é a raiz e fundamento de minha produção, o contato com os outros será peça chave no contínuo aprimoramento de minha produção e reflexão, tendo sido experimentado de forma embrionária no estágio docência. Meus pés, meu corpo, são fruto de tantos outros corpos e podem chegar a gerar outros tantos. Essa forma larga dos pés, embora seja presente em mim, se desdobra para antes, depois e ao redor, de forma que o trabalho com ela move uma teia vasta de ancestrais e descendentes, muito além do que posso conhecer e contatar diretamente.

A leitura da dissertação da artista fluminense Milena Lízia (2018) proporcionou abertura de meu processo de vivência e pesquisa. Durante seu mestrado em *Estudos Contemporâneos das Artes*, realizado na UFF, intitulado *Faço Faxina: bases contraontológicas para um começo de conversa sobre uma experiência epidérmica imunda*, a artista realizou uma série de faxinas mensais, ao longo de um ano. Para isso publicou anúncios no *facebook*, em que descrevia o processo como “programa estético, pesquisa acadêmica e serviço de faxina” (LÍZIA, 2018, p.152). Publicados em sua página do *Facebook*, os anúncios traziam o link de um formulário do *googledrive* que deveria ser preenchido pelos interessados, que responderiam a uma série de perguntas inspiradas nas recomendações encontradas em sites da internet sobre como entrevistar uma empregada doméstica. O trabalho era realizado mediante assinatura de um contrato por ambas as partes.

Fazer faxina, como propõe Milena Lízia, para além de adentrar as casas visitando residências alheias, ocorre como algo transitório. No caso da confecção das sapatas para outras pessoas, já espero ser algo que encontre

---

<sup>63</sup> Pro meu próprio calçar, os caminhos já estavam abertos, se for mesmo para entrar no mercado e calçar aos outros, peço a bênção de Exu.

continuidade<sup>64</sup> após a conclusão do mestrado. Mas, meu desejo e esforço é que as sapatas caminhem em uma direção mais plena de vida, em que a arte encontre o cuidado, pois é só daí que pode surgir algo que se sustente no tempo.

Há uma passagem no texto de Lizia em que menciona uma fala tocante da yalorixá baiana Mãe Stella de Oxóssi, fazendo-me pensar sobre meu ímpeto de mudar o mundo através da feitura dessas sapatas, aplacado no meio acadêmico pelas sugestões de ater-me à “problematização”, mas sair da “utópica” e “inexequível” busca de uma solução para o problema da inadequação dos calçados aos pés, essa mazela de um modelo civilizacional.

Como ensina Mãe Stella de Oxóssi, é preciso procurar ser digna para nunca perder a capacidade de indignação com as mazelas humanas (MÃE STELLA DE OXÓSSI, 2018) – em sua resposta sacerdotal, quando perguntada sobre como mudamos o mundo. E tendo a entender essas mazelas humanas como aquelas produzidas por aquel\_s que gozam do direito e dos poderes de serem humanos. Então a gente também trata de se indignar no meio, em qualquer utopia de (re)começo e nesse infundável fim em que insistimos lutar pela vida. (LÍZIA, 2018, p.97)

Nesta pesquisa a sapataria se volta para os antigos processos de produção sob medida, buscando a harmonia de formas entre os pés e os calçados, de modo que o calçar não seja um obstáculo ao pleno desenvolvimento dos pés, tampouco um imperativo: ao longo do trabalho foi-se delineando cada vez mais o elogio do estar descalço.

Já no final da pesquisa, minha intuição de que este trabalho sobre os pés apresentava desdobramentos sensíveis profundos, firmou-se ainda mais no encontro com as palavras de Ricardo Aleixo (2020) sobre a poética *Dendori* ou

---

<sup>64</sup> Apesar de não me referir a estas experiências com a venda de calçados sob medida por encomenda, anteriores ao ingresso no mestrado, elas foram importantes, especialmente por seus fracassos. Foram ao todo quatro: a primeira cliente ficou muito satisfeita e encomendou outro par algum tempo depois, mas dois outros não. Um dos calçados ficou largo demais, e outro muito apertado. Em uma das situações, tratava-se de uma cliente que desejava presentear a mãe com o calçado. Quando a mãe compareceu para que eu tirasse suas medidas, não parecia muito empenhada em colaborar com o processo de medição, e isso comprometeu o resultado final. A ocasião me fez compreender como é importante a compreensão da importância desta etapa

*dentro do Ori*. A palavra *Dendori* é criada por Aleixo seguindo a maneira de falar mineira, que suprime a última sílaba de algumas palavras:

Uma das representações gráficas do ori trás a imagem de pegadas humanas, como que a frisar a total conexão – não hierarquizada – entre a cabeça e os pés. Estes iconizam o enraizamento e o fundamento ancestral, enquanto a cabeça propicia o vínculo da pessoa com o cosmo. [...] *Dendori* é, sempre, um exercício de alteridade. Radical. E bem pode começar pela parte do corpo que nos sustenta, a que se eleva, raiz, desde o fundo mais fundo de tudo. (ALEIXO, 2020, p. 6-8).

É dentro que está o que nos move. Além do movimento pelo mundo afora, as sapatas fortalecem a beleza dos ossos e favorecem o movimento para a sétima direção<sup>65</sup>. Potencializando o autoconhecimento, o caminho nessa direção nos tornaria “seres-pensantes-que-agem” [*kadi-biyîndulanga-mu-vânga*], isto é, executores [*vângi*], porque somos mestres [*ngânga*] de nós mesmos” (SANTANA, 2019, p.100).

Quem sabe *Dendupé*, palavra imaginada - seguindo o mesmo procedimento de contração das palavras que se observa na fala mineira usado por Ricardo Aleixo -, seria um pólo complementar de sua Poética *Dendori*?

Só perduram no tempo as habilidades que são compartilhadas, de modo que mesmo que os objetos naturalmente se desgastem, podem reaparecer em novas versões. A esse respeito trago uma passagem da *Suma Etnológica Brasileira* em que o antropólogo Darcy Ribeiro discorre sobre a importância do compartilhamento das habilidades entre populações tradicionais indígenas:

Para eles [os índios] retirar aquelas coisas do uso corrente e retê-las seria como perder a fé de que os homens sejam capazes de continuar a fazê-las. O importante para os índios não é deter o objeto belo, mas ter os artistas ali, fazendo e refazendo a beleza, ontem como hoje, amanhã e sempre. [...] Uma das funções da arte comunal indígena é ‘a função geral de dar aos homens coragem e alegria de viver, num mundo cheio de perigos, mas que pode ser melhorado pela ação dos homens. (RIBEIRO, 1986, p.30)

---

<sup>65</sup> A sétima direção, de acordo com o pensamento bantu-congo anteriormente trazido por Tiganá Santana (2019), é o espaço interior.

Quando o artista contemporâneo Paulo Nazareth usa a expressão *arte de conduta*<sup>66</sup>, para definir seu trabalho, que se funda sobre a presença na vida, nas relações e no questionamento do cotidiano, abre espaço para uma compreensão deste trabalho artístico que proponho aqui e que poderá eventualmente ser levado ao mercado, sendo algo que tive antes o cuidado de trazer para mim mesma. Conforme afirmei acima, a pesquisa das sapatas acabou revelando-se também uma pesquisa dos pés descalços, mas também da posição do corpo entre a terra e o céu; de minha ancestralidade; dos deslocamentos entre tempos, lugares e fronteiras e de figurinos. Esta intervenção artística e (est)ética no campo dos calçados, praticamente dominado pela indústria calçadista, é semente do que pode chegar a ser realizado em outros âmbitos, como a música e o trabalho com as ervas.

Numa última performance, *Plantando água*, celebro a arte da “biointeração” (BISPO, 2015) com o mundo ao meu redor, sem tempo para acabar e com muito espaço para prosperar: pego uma das folhas de registro em papel das *Gravações de Raízes*, dobro-a e insiro-a lateralmente no saquinho que contém uma muda de Gameleira. As raízes desenhadas no papel se encontram com raízes vivas de uma árvore em crescimento. Rego com frequência para que a planta fique viva. Quando estiver suficientemente forte, colocarei na terra para que ela cresça junto com outras. Desse momento em diante, ou de muito antes, começa a composição de uma paisagem sonora, que desejo que culmine em uma floresta, e se tiver muito sucesso, em som da água de nascente.

Biointeração é "guardar o peixe nas águas, onde eles continuam crescendo e se reproduzindo" (SOUZA, 2015, p. 113), é viver, conviver e aprender com a mata, com o chão, com as águas, com o vento, com a lua, com o sol, com as pessoas, com os animais. É transformar o trabalho em vida, arte e poesia. É transformar as divergências em diversidades. É retirar as notas pesadas do castigo do trabalho para fazer fluir, confluir a interação, a biointeração. É também poesia o modo de fazer a pesca, a forma de lidar com a terra, no preparo da terra para o plantio, o plantio, o cuidado, a colheita. Isso

---

<sup>66</sup> Expressão cunhada por Tania Bruguera. Ver artigo a respeito do termo arte de conduta em: <https://www.taniabruquera.com/catedra-arte-de-conducta/>

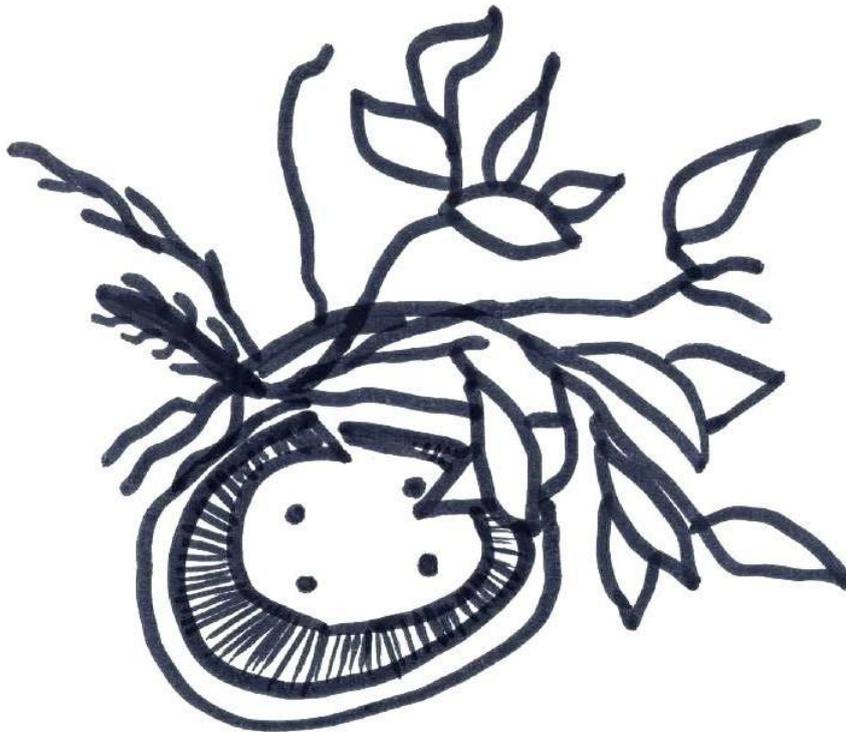
remete a um sentido de vida que tem o cuidado, o amor como ética orientadora da vida. Com isso encerro o diálogo nesse contexto para continuar fazendo-o na vida, nas lutas lúdicas feitas de poesia tematizando a vida e as formas de defendê-la.



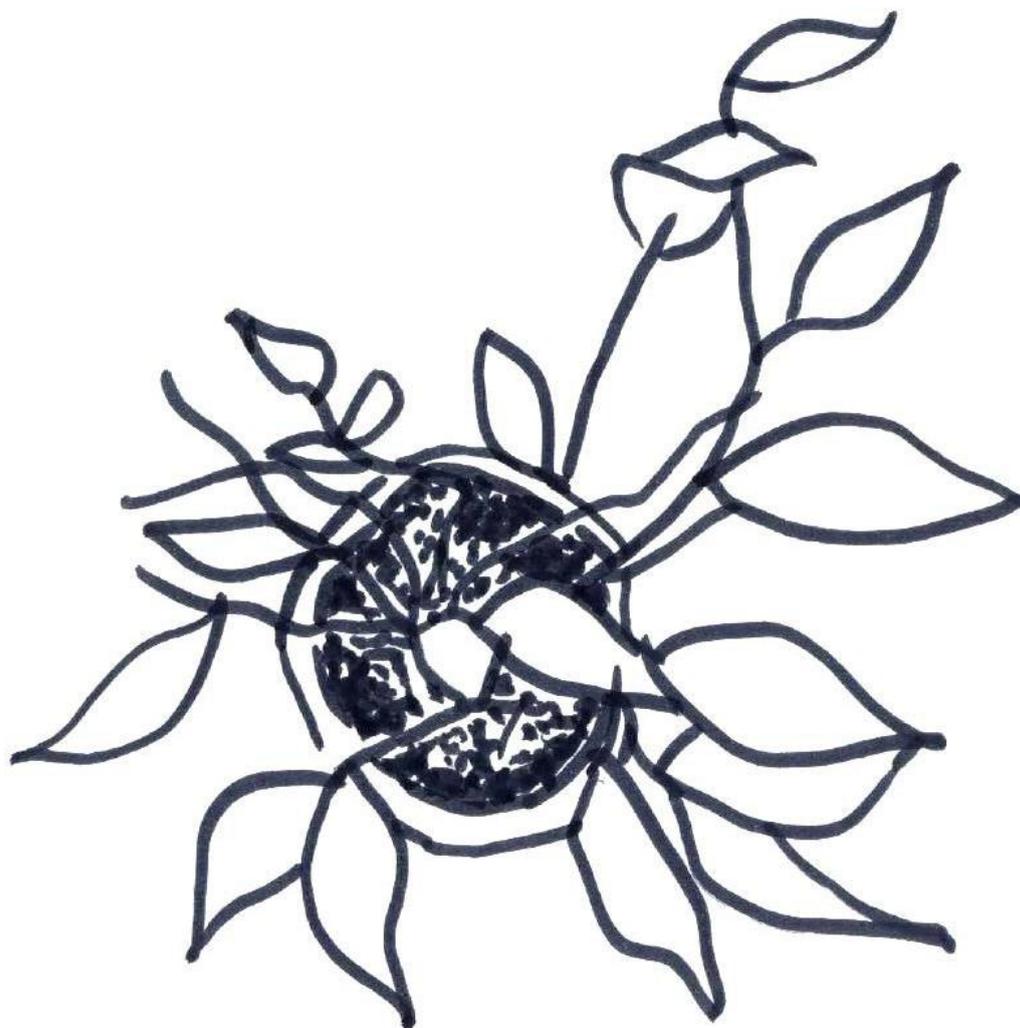
**Figura 156:** *Plantando Água em processo (1).* Muda de Gameleira, contorno de pé sobre papel e saco plástico.



**Figura 157:** *Plantando Água* em processo (2). Muda de Gameleira, contorno de pé sobre papel dobrado e saco plástico



**Figura 158:** *Plantando Água em processo (3).* Muda de gameleira, contorno de pé sobre papel dobrado dentro de saco plástico.



**Figura 159:** *Plantando Água* em processo (4). Encontro do contorno de minha raiz com a da gameleira.



**Figura 160:** *Plantando Água* em expansão. Registro da gameleira à frente de outras mudas.

## REFERÊNCIAS

ABNT (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS). NBR 15159: Conforto de calçados e componentes – Determinação dos diferentes perfis para o mesmo número – Fôrmas. Rio de Janeiro, 2013.

ALBERT, Bruce. Prólogo. In: KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami. São Paulo, Companhia das Letras: 2015.

ALECRIM, Juliana. Gameleira. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9b3SrAL90tU>. Acesso em: 29 nov. 2019).

ALECRIM, Juliana. Gravação de Raízes (performance e comunicação oral). Mesa redonda: Corporeidade, Música e Movimento. I Simpósio de Estudos e Práticas da Performance. Belo Horizonte, PPG Artes UEMG, 24/09/2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gLW4DWWa3s4> Acesso em: 15 out. 2020.

ALEIXO, Ricardo. Dendorí: uma poética-muitas. In: Festival de Inverno da UFMG, 52º, 2020, Belo Horizonte. DAC/UFMG, 2020. Disponível em: <https://issuu.com/culturaufmg>. Acesso em: 08 fev. 2022.

ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. Aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes, da Universidade do Distrito Federal em 1938. Disponível em <https://eba.ufmg.br/alunos/kurtnavigator/arteartesanato/filos-03-artesao.html1/> , acesso em 25 jan. 2020.

BANIWA, Denilson. A Arte Moderna já nasceu Antiga: a arte indígena no Brasil. (Youtube) Canal: I Festival Dança, Mediação: Carolina Magalhães. 23/02/2021. Disponível em: <https://youtu.be/MGpaGETweyW> Acesso em: 29 maio 2021.

BANIWA, Denilson. Pátio Quintal da Pinacoteca. Sementes, água, plantio, câmeras e monitores de segurança, performance e instalação. 2020. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/a-exposicao-vexoa-e-os-diferentes-circuitos-artisticos/> Acesso em: 30 jun.2021.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo, É realizações: 2012.

BARRETO, João Paulo. Kumuã na kahtiroti-ukuse: uma “teoria” sobre o corpo e o conhecimento-prático dos especialistas indígenas do Alto Rio Negro. Tese (Doutorado em Antropologia Social), UFAM: 2021. Disponível em: [Tese João Paulo PPGAS.pdf \(ufam.edu.br\)](https://ufam.edu.br/PPGAS/pdf). Acesso em 30 jun. 2021.

BARRETO, João Paulo. Wai-Mahsã: peixes e humanos Um ensaio de Antropologia Indígena. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). UFAM: 2013. Disponível em: [Dissertação - João Paulo Lima Barreto.pdf \(ufam.edu.br\)](https://ufam.edu.br/Dissertacao-JoaoPauloLimaBarreto.pdf) Acesso em 30 jun. 2021.

BASTOS, Sohaku. Shiatsu tradicional: fundamentos, prática e clínica - 2ª Edição. Rio de Janeiro: Sohaku-in Edições, 2000.

BEDESCHI, Tales. Artes indígenas e a escola não indígena [manuscrito]: a retomada da cultura entre os Pataxó e os Xacriabá. (Tese) Doutorado em Artes, UFMG. Belo Horizonte, 2020.

BELO HORIZONTE, As Cidades e o Sagrado dos Povos Tradicionais: territórios, identidades e práticas culturais. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, 2019.

BERTHERAT, Thérèse; BERNSTEIN, Carol. O Corpo tem suas Razões: antiginástica e consciência de si. São Paulo, Martins Fontes: 2003.

BERWANGER, Elenilton Gerson. Dossiê Técnico: Fôrmas e sistemas de medidas para calçados. Porto Alegre, SENAI-RS Centro Tecnológico do Calçado, 2008.

BIAGGI, Vana Bock. Desafios musicais: caminhos trilhados por violoncelistas profissionais na construção de suas performances. Dissertação (Mestrado em Artes) Area de concentração: Processos de Criação Musical – Performance Musical. USP: 2020.

BISHOP, M. S.; COULSTON, J.C.N. Roman Military Equipment: to the Punic Wars to the Fall of Rome. 2nd Edition. Oxford (Inglaterra), Oxbow Books: 2006.

BLOCK, Mike. The Block Strap. Disponível em: <https://www.mikeblockmusic.com/store> , 2021. Acesso em 29 jun. 2021.

BRASIL, Ministério da Saúde. Portaria nº 849, de 27 de março de 2017. Ministério da Saúde, Gabinete do Ministro. DOU de 28/03/2017 (nº 60, Seção 1, pág. 68). Disponível em: [https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/gm/2017/prt0849\\_28\\_03\\_2017.htm](https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/gm/2017/prt0849_28_03_2017.htm) | Acesso em 29 jun. 2021.

BRASIL. Lei de Terras (Dispõe sobre as terras devolutas do Império) Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos. 1850.

BRASIL. Lei nº 11.645/2008, de 10 de março de 2008. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm). Acesso em: 01 jul. 2021.

BRASIL. Ministério da Saúde. Portaria nº 971 de 3 de maio de 2006. Ministério da Saúde, Gabinete do Ministro. Diário Oficial da União; Poder Executivo, Brasília, DF, 4 maio 2006. Seção 1, p. 20-5. Disponível em: [https://www.cff.org.br/userfiles/38%20-%20BRASIL\\_%20MINIST%C3%89RIO%20DA%20SA%C3%9ADE\\_%20Portaria%20n%C2%BA%20971,%20de%2003%20de%20maio%20de%202006\\_.pdf](https://www.cff.org.br/userfiles/38%20-%20BRASIL_%20MINIST%C3%89RIO%20DA%20SA%C3%9ADE_%20Portaria%20n%C2%BA%20971,%20de%2003%20de%20maio%20de%202006_.pdf) Acesso em 29 jun. 2021.

BRENKO, Aida. Koje dobre suze! Setnja kroz obuce povijest/ What good shoes! A Walk Through the History of Footwear. Etnografski Muzej: Zagreb, Croácia, 2006.

BRUM, Eliane. Eu + 1: uma jornada de saúde mental na Amazônia. Disponível em: <http://elianebrum.com/documentarios/eu1-uma-jornada-de-saude-mental-na-amazonia/> Acesso em: 01 jul. 2021.

CALDEIRA, Ana Paula Sampaio. Sobre modelos e exemplos. Revista Varia Historia, Belo Horizonte, vol. 34, n. 64, p. 9-12, Editorial. Janeiro a Abril de 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/wNCfwnNr55Ycx9W8pFgXPgS/?lang=pt> Acesso em: 10 jul. 2021.

CALEL, Edgar. Avulsos de Viagem. In: NAZARETH, Paulo. Arte Contemporânea/LTDA. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

CANECO, Sílvia. Tarahumara: a misteriosa tribo dos superatletas que correm descalços. 23/01/2013. Disponível em: <https://milena.org/2013/01/23/tarahumara-a-misteriosa-tribo-dos-superatletas-que-correm-descalcos/> Acesso em: 01 jul. 2021.

CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. Revista concinnitas, ano 16, volume 01, número 26, julho de 2015. Rio de Janeiro, Instituto de Artes da UERJ: 2015.

CLARK, Lygia. O Homem como Suporte Vivo de uma Arquitetura Biológica Imanente. Em: GULLAR, Ferreira (coord). Arte Brasileira Hoje, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973, pp. 159-160)

CLASTRES, Pierre. A Sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política. Rio de Janeiro, F.Alves: 1978.

COELHO, Lucas Machado. Novo filme da Netflix conta a incrível história da ultramaratonista Lorena Ramírez. 05/12/2019. Corre Brasil. Disponível em: <https://www.correbrasil.com.br/post/novo-filme-da-netflix-Conta-a-incrivel-historia-da-ultramaratonista-lorena-ramirez> Acesso em 01 jul. 2019.

CORLESS, Ian. How to find your running shoe size and fit. In: iancorless.com – Photography, Writing, Talk Ultra Podcast. 07/10/2020. Disponível em: <https://iancorless.org/2020/10/07/how-to-find-your-running-shoe-size-and-fit/> Acesso em: 07 jul. 2021.

CORRAL, José Luis Padilla. Fundamentos da medicina tradicional oriental. São Paulo: Roca, 2005.

DeCUIR, Rachel. Wide Toe Box Shoes vs. Wide Shoes: What Keeps Feet Comfortable? In: SOM (Sense of Motion Footwear) – Website. 17/10/2017. Disponível em: <https://www.somfootwear.com/blogs/news/wide-toe-box-shoes> Acesso em: 07 jul. 2021.

DEMBSKI, William; WEELS, Jonathan. La redefinición de la homología. In: Detrás del código: um nuevo paradigma (site). 12/08/2014. Disponível em: <http://idtucuman.blogspot.com/2014/08/la-re-definicion-de-homologiawilliam.html> Acesso em: 13 maio 2022.

DITTMAR, Jenna; MITCHELL, Piers; CESSFORD, Craig; INSKIP, Sarah; ROBB, John. *Fancy shoes and painful feet: Hallux valgus and fracture risk in*

*medieval Cambridge, England*. International Journal of Paleopathology 35 (2021) 90–100.

DJM Music. Cello Size Guide. 2020. Disponível em: <https://www.djmmusic.com/t-cellosizeguide.aspx> Acesso em 31 out. 2020.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. A Ciranda das Mulheres Sábias: ser velha enquanto jovem, jovem enquanto velha. Rio de Janeiro, Editora Rocco: 2007.

FARIA, Tales Bedeschi; SILVA, Vanginei Leite. Artes do povo Xakriabá e a escola monoepistêmica: desafios metodológicos. 578 Revista GEARTE, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 553-580, set./dez. 2020. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte> Acesso em: 04 jun. 2021.

FERNÁNDEZ, Peter J.; MONGLE, Carrie S.; LEAKEY, Louise; PROCTOR, Daniel J.; ORR, Caley M.; PATEL, Biren A.; ALMÉCIJA, Sergio; TOCHERI, Matthew W.; JUNGERS, William L. Evolution and function of the hominin forefoot. Proceedings of the National Academy of Sciences Aug 2018, 115 (35) 8746-8751; DOI: 10.1073/pnas.1800818115

FIMUCA. Mesa Redonda - Músicas: Fazeres e saberes decoloniais. Canal FIMUCA, Transmitido em 27/07/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SW1VL7gBVO8> Acesso em: 27 jul. 2020

FIMUCA. Palestra sobre Cordas Populares. Lista de professores. 2020a Disponível em: <https://fimuca.musica.ufrn.br/classes/pratica/cordas-populares/> Acesso em: 26 jul. 2020.

FLOR DO NASCIMENTO, Wanderson. Olojá: entre encontros – Exu, o senhor do mercado. DasQuestões. n#4, ago/set 2016.

GARAUDY, Roger. Dançar a vida. Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 1980.

GELL, Alfred. Art and agency: an anthropological theory. Oxford: Clarendon, 1998.

GELL, Alfred. A Rede de Vogel: Armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. a/e Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. EBA, UFRJ. Rio de Janeiro, 2001.

GLENNIE, E. E. A. Evelyn Glennie: como ouvir realmente. In.: Revista Diálogos. Caderno Música, Arte e Cultura. Ano II, N. I, 2014. Cuiabá: 2014.

GLOBO ESPORTE. (Matéria) Corredores Descalços - Urique, México, por Planeta Extremo. 2015 Disponível em: <http://app.globoesporte.globo.com/tv/planeta-extremo/materia/corredores-descalcos.html> Acesso em: 01 jul. 2021.

GOMBRICH, Ernst Hans. História da Arte. Rio de Janeiro, LTC: 2015.

GREINER, Christine. O Corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

HALD, Margrethe. Primitive Shoes: An Archaeological-Ethnological Study Based upon Shoe Finds from the Jutland Peninsula. Copenhagen (Dinamarca), The National Museum of Denmark: 1972.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Cadernos Pagu, n.5, 1995.

HAVAIANAS. Site oficial das Havaianas: <https://www.havaianas.com.br/a-historia>. Acesso em: 10 jul 2021)

HOBBSAWM, Eric. Capítulo 3: Sapaeiros Politizados (em coautoria com Joan W. Scott). In: Pessoas Extraordinárias: resistência, rebelião e jazz. 4ª edição. São Paulo, Paz e Terra: 2016.

HOLT, Bryan. 21st-Century Cello Pedagogy: Examining the Efficacy of Online Cello Lessons. Tese. (Doutorado em Artes Musicais). Universidade de Toronto. 2018.

INGHAM, Eunice D. Histórias que os pés contam: passos para melhor saúde. São Paulo, Editora Brasiliense: 1981.

INGOLD, Tim. Capítulo 3: A Cultura no chão: o mundo percebido através dos pés. Em: INGOLD, Tim. Estar Vivo: Ensaio sobre Movimento, Conhecimento e Descrição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture. Abingdon: Routledge, 2013.

JO FARREL. Living History: Bound Feet Woman in China. Disponível em: <https://photographyofchina.com/blog/jo-farrel> Acesso em 19 jul. 2021.

JODOROWSKI, Alejandro. Manual de psicomagia (consejos para sanar tu vida). Debolsillo, 2010

JUNIOR, Norval Baitello. O Pensamento Sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens. Editora Unisinos, 2012.

KIZAWA, Momoko; YASUDA, Toshito; SHIMA, Hiroaki; MORI, Katsunori; TSUJINAKA, Seiya; NEO, Masashi. Effect of toe type on Static Balance in Ballet Dancers. Medical Problems of Performing Artists, Art. 2020 Mar;35(1):35-41. Disponível em <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/32135003/> Acesso em: 10 mar. 2020.

KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami. São Paulo, Companhia das Letras: 2015.

KRENAK, Ailton. O amanhã não está à venda. São Paulo, Companhia das Letras: 2020.

KRENAK, Ailton. Tempos Presentes: A negação da Ciência. Conferência promovida em setembro de 2020 pelo CAC/UFMG, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9TOvKwQV-Ss> Acesso em 20 dez. 2020.

KUZARA, Byron S. Violoncello Reference Chart. 2007. Disponível em: <https://www.kuzara.com> Acesso em 14 maio 2022.

LA BOÉTIE, Etienne de. Discurso da servidão voluntária. São Paulo, Brasiliense, 1999.

LAGE, Ana Paula Pereira. O Bebê e o desenvolvimento da marcha: uma abordagem para o design de calçados. Dissertação (Mestrado em Design), UEMG, Belo Horizonte, 2014.

LAGROU, Els. A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre), Rio de Janeiro, TopBooks: 2007.

LAGROU, Els. Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C / Arte, 2009.

LAGROU, Els. Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou. Revista Usina, julho de 2015. Disponível em <https://revistausina.com/20-edicao/entrevista-com-els-lagrou/> Acesso em: 25 ago. 2019.

LEITURA CORPORAL. Leitura Corporal. Disponível em: <https://leituracorporal.com.br/sobre/> Acesso em 05 maio 2022.

LELE, Avinash; FRAWLEY, David & RANADE, Subhash. Ayurveda e a terapia Marma: pontos de energia no tratamento por meio da ioga. 2 ed. São Paulo: Madras, 2009. LENVETON, Melissa. (org.) História Ilustrada do Vestuário: um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX, com ilustrações dos mestres Auguste Racinet e Friedrich Hottenroth. São Paulo: Publifolha, 2019.

LENVETON, Melissa. (org.) História Ilustrada do Vestuário: um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX, com ilustrações dos mestres Auguste Racinet e Friedrich Hottenroth. São Paulo: Publifolha, 2019.

LIEBERMAN, Daniel. Foot strike patterns and collision forces in habitually barefoot versus shod runners. *Nature* **463**, 531-535, 28/01/2010. Disponível em: <https://www.ime.usp.br/~adolfo/tmp/nature08723.html> Acesso em: 01 jul. 2021.

LIMA, Natalia Targas. Tipo de pé interfere na dor? In: Revista Saúde, quarta-feira, 01/08/2018. Disponível em: <http://www.rsaude.com.br/bauru/materia/tipo-de-pe-interfere-na-dor/16378> Acesso em 05 maio 2022.

LIMA, Tânia Stolze. Apresentação (texto na contracapa). In: LAGROU, Els. A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre), Rio de Janeiro, TopBooks: 2007.

LISBOA, Isabella. Ailton Krenak: 'a ciência sempre existiu, assim como a escuridão que devemos atravessar'. Tempos Presentes, UFMG. 17/08/2020. Disponível em <https://www.ufmg.br/tempospresentes/noticia/ailton-krenak-a-ciencia-sempre-existiu-assim-como-a-escuridao-que-devemos-atravesar/>. Acesso em: 06 maio 2022.

LOMBROSO, Cesare. L'uomo delinquente. Quinta Edizione -1897. Milano (Itália). Bompiani: 2013.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Memórias Póstumas de Brás Cubas. Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro. Texto de 1881. Disponível em:

[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_ação&co\\_obra=2038](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_ação&co_obra=2038) Acesso em 29 jun. 2021.

MÃE STELLA DE OXOSSI. “Nunca perder a capacidade de me indignar com as mazelas humanas”. Artigo concedido à UOL Notícias. 2018. Disponível em <https://www.uol/noticias/especiais/como-mudamos-o-mundo---candomble.htm#nunca-perder-acapacidade-de-me-indignar-com-as-mazelas-humanas> Acesso em 20 maio 2019.

MAGLICA, Nadja. Footwear in the Period from the Early Middle Ages to the Beginning of the 20th Century. (p.139). In: History of Footwear, Croácia.

MALHEIROS, Márcia. Homens de Fronteira: índios e capuchinhos na ocupação dos Sertões do Leste, do Paraíba ou Goytacazes – Séculos XVIII e XIX. (Tese) Doutorado em História, UFF (Universidade Federal Fluminense), Niterói: 2008. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/22188/1/malheiro.pdf> Acesso em 10 jul. 2021.

MANFIO, Eliane Fátima. Estudo de Parâmetros Antropométricos e Biomecânicos do Pé Humano para a Fabricação de Calçados segundo critérios de Conforto, Saúde e Segurança. Dissertação de Mestrado – UFSM – Santa Maria, RS, Brasil, 1995.

MARTINS, Juliana Fonseca. rAstros: um flUxo antroM@gico visc[sid]eral ilustrado. Monografia de conclusão do curso de bacharelado em Ciências Sociais, com ênfase em Antropologia e formação complementar em Artes Visuais. Belo Horizonte, UFMG: 2011. Manuscrito disponível para consulta local na biblioteca da FAFICH, UFMG.

MARTINS, Juliana. Cadernos de Artista. Coleção manuscrita em 9 tomos. Acervo pessoal. 2010-2017.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. In: Língua e Literatura: Limites e Fronteiras, n. 26, do Programa de Pós-Graduação em Letras UFSM, 2003.

McCALLUM, Cecília. O Corpo que sabe: da epistemologia kaxinawá para uma antropologia das terras baixas sul-americanas. In: ALVES, Paulo César; RABELO, Miriam Cristina (org.). Antropologia da Saúde: traçando identidades e explorando fronteiras. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/ Editora Relume-Dumará, 1998.

MEDEIROS, Mônica. UFMG Talks: Música e Dança – Parte 2: Mônica Medeiros Ribeiro. TV UFMG, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kjh0uGjPWWs> Acesso em: 30 jun. 2021

MEI, Qichang; GU, Yaodong; RUAN Guoqing. Foot Function assessment through kinematic and kinetic analysis. In: The 33rd International Conference on Biomechanics in Sports (Conferência). Poitiers (França): 2015. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/279752440 FOOT\\_FUNCTION\\_AS\\_SESSMENT\\_THROUGH\\_KINEMATIC\\_AND\\_KINETIC\\_ANALYSIS/citation/download](https://www.researchgate.net/publication/279752440 FOOT_FUNCTION_AS_SESSMENT_THROUGH_KINEMATIC_AND_KINETIC_ANALYSIS/citation/download) Acesso em: 07 jul. 2021.

- MELENDI, Maria Angélica. *Aqui é Arte: Paulo Nazareth*. In: NAZARETH, Paulo. *Arte Contemporânea/LTDA*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- MENUCCI, Andrea Bocchi. *O Teclado contínuo do Violoncelo: uma abordagem para a iniciação ao instrumento*. Dissertação. (Mestrado em Música) UFPB, 2013.
- MILEUSNIC, Zlatko. *On Traces*. In: BRENKO, Aida. *Koje dobre suze! Setnja kroz obuće povijest/ What good shoes! A Walk Through the History of Footwear*. Etnografski Muzej: Zagreb, Croácia, 2006.
- MIRANDA, Evaristo Eduardo de. *Corpo: Território do Sagrado*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- MOTTA, Eduardo. *O calçado e a moda no Brasil: um olhar histórico*. Novo Hamburgo, Editora Asintecal: 2004.
- MYLIUS, M.S. *O Sapato*. Centro Tecnológico do Couro, Calçados e afins. Novo Hamburgo: Gráfica Editora Pallotti, 1993.
- NASCIMENTO, Abdias do. *O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- NAZARETH, Paulo. *Uma história das Américas [Eu vou fazer de mim um artista pop.] [Conceitual, (Contemporâneo)]*. Panfleto, out. 2006.
- NAZARETH, Paulo. *Arte Contemporânea/LTDA*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- ODIER, Felipe Saldanha. *De dança sagrada afro-mineira a performance de branquitude: uma etnografia multi-situada do tilelê*. Dissertação: Mestrado em Artes. UEMG, 2020
- OLIVEIRA, Joice Saturnino. *A matéria e a plasticidade da fibra da bananeira: uma abordagem entre o conhecimento tácito e as metodologias científicas no fabrico do papel artesanal como insumo às artes plásticas*. (Dissertação) Mestrado em Artes. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.
- OSTROWER, Fayga. *Em depoimento a Maria Helena Lemmi*. In: Fayga Ostrower – obra e pensamento. Dissertação de Mestrado. Eca/USP, São Paulo, 1988, p.92
- PAB (PUBLICAÇÕES DA ACADEMIA BRASILEIRA) – II HISTÓRIA. *Cartas Jesuíticas III. Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões do Padre Joseph de Anchieta. S. J. (1554-1594)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira S. A., 1933.
- PADILLA, Jose Luis. *Las Vías Sanadoras de las Manos*. Bogotá, Edita Fundación Neijing / Editorial Universidad Nacional: 2008.
- PAZ, Octávio. *O artesanato, o uso e a contemplação*. In: BOZAL, V. et al. *História Geral da arte: artes decorativas I*. Espanha: Ediciones del Prado, 1996.
- PECK, Paul. *Anatomy of the Foot. Plate 13*. In: DEVIS & GECK. *Atlas of Normal Anatomy*. New York, Devis & Geck, 1979.

PETRY, Ann. Harriet Tubman: conductor on the underground railroad. New York: Open Road Integrated Media, 2015.

PINHEIRO, Dias, J., VANZOLINI, M., SZTUTMAN, R., MARRAS, S., BORBA, M., & SCHAVELZON, S. (2016). Uma ciência triste é aquela em que não se dança. Conversações com Isabelle Stengers. *Revista De Antropologia*, 59(2), 155-186. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2016.121937> Acesso em: 13 maio 2021.

PROENÇA, L.A. Anúncio – Alpargatas de Roda- 1951. Disponível em: <http://caminhodosal.blogspot.com.br/2014/03/sociedade-anonyma-fabrica-brazileira-de.html> Acesso em: 30 jul.2015.

PUPPI, Federico. Comunicação verbal sobre a performance com o violoncelo em pé. Agosto de 2020.

RASCHEN, Gudrun. Fundamentos de Técnica. In: Seminário de Pedagogia do Violoncelo: Sessão 1. Belo Horizonte, Escola de Música da UFMG. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GZFBQUyOKjM&list=PLrs13mP9KzrfCNm2Ou74lfbUjeMMmF71&index=1> (21'36) Acesso em 29 abr. 2021.

RIBEIRO, Ana Paula et al. Rearfoot alignment and medial longitudinal arch configurations of runners with symptoms and histories of plantar fasciitis. *Clinics*, São Paulo, v.66, n.6, p.1027-1033, 2011.

RIBEIRO, Darcy (editor) et al. *Suma etnológica brasileira. Edição atualizada do Handbook of South American Indians. Volume 3: Arte Índia.* São Paulo, Vozes, 1986.

RIBEIRO, Renato Janine. Não há pior inimigo do conhecimento que a terra firme. *Tempo Social; Revista de Sociologia. USP*, São Paulo, 11(1): 189-195, maio de 1999.

RIGUEIRA Jr., Itamar. Renato Janine: 'Precisamos garantir o ensino, desde cedo, do método científico' Novo presidente da SBPC, professor aposentado da USP e ex-ministro da Educação se diz surpreso com o negacionismo que se revelou durante a pandemia de covid-19. In: UFMG, Comunicação, Notícias: 06/07/2021. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/renato-janine-precisamos-garantir-o-ensino-desde-cedo-do-metodo-cientifico> Acesso em: 06 jul. 2021.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino, Pesquisador, Intérprete: processo de formação.* Rio de Janeiro, Funarte: 1997.

ROELANDT, Els & WILLIAMS, Catherine (eds.). *Do you want your feet back? Barefoot Cobblers.* Future Footwear Foundation, 2018.

ROLNIK, Suely. *Lygia Clark: artista contemporânea.* Projeto História, São Paulo, 25 de dezembro de 2002.

RULFO, Juan Carlos. Documentário: *Lorena, la de los piés ligeros.* 2019, 28". Disponível na Netflix.

SANTANA NEVES DOS SANTOS, Tiganá. *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do*

Brasil. (Tese) Doutorado em Estudos da Tradução. Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. São Paulo, USP: 2019.

SANTANA, Tiganá. Brevíssimas considerações sobre línguas Bantu, em particular, a língua kikongo: memórias afro-brasileiras. *Revista Palimpsesto*, nº 28, ano 17, 2018 | pp. 104-120. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, 2018.

SANTANA, Tiganá. Tiganá Santana – Série Cada Voz, 2019a. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mm1AbUh2E4U> Acesso em 25 dez. 2020.

SANTOS, Antonio Bispo dos. Colonização, quilombos: modos e significados. Brasília: INCTI (Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa): 2015.

SANTOS, Antônio Bispo. Somos da terra. PISEAGRAMA. Belo Horizonte, número 12, página 44 - 51, 2018.

SANTOS, Heliana Marcia Santos; RAZZA, Bruno Montanari; SANTOS, João Eduardo Guarnetti dos. História das Alpargatas: um modelo resistente ao tempo e ao modismo. In: Anais do VII Congresso Internacional de História/ XXXV Encuentro de Geohistória Regional/ XX Semana de História, 2015, (p.2043 a 2055).

SCHMIDT, Mauri Rubem. Modelagem Técnica de Calçados. 3ª edição revista e atual. Novo Hamburgo (RS), Centro Tecnológico do Calçado SENAI: 2005.

SHEUERMAN, Eric. O Papalagui: comentário de Tuiavii, chefe da tribo Tiavea. São Paulo: Marco Zero, 1997

SHINNER, Lary. The invention of Art: a cultural history. University of Chicago Press, 2001.

SILVA, Katiene Nogueira da; CATANI, Denice Bárbara. Criança calçada, criança sadia: sobre os uniformes escolares no período de expansão da escola pública paulista (1950/1970). 2006. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <  
<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-29062007-152705/>  
Acesso em: 10 jul. 2021. .

SOLNIT, Rebecca. Wanderlust: a History of Walking. Penguin Books: 2001

STANBOROUGH, Rebecca Joy. Can Your Foot Shape Reveal Your Personality or Your Ancestry? 23/07/2019. In: Healthline. Disponível em: <https://www.healthline.com/health/types-of-feet> Acesso em: 07 jul. 2021.

SUETHOLZ, Robert John. A pedagogia do violoncelo e aspectos de técnicas de reeducação corporal. (Tese) Doutorado em Artes. Área de concentração: Musicologia. Linha de Pesquisa: Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas. USP: 2011.

TAKUA, Cristine. Cristine Takuá no Selvagem Ciclo 2019. Canal: Selvagem: Ciclo de Estudos sobre a Vida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7hzJVxUOjc8> Acesso em: 24 maio 2020.

Unidade de Educação Ambiental - EDUC (Org.). Brasília - DF, 2018; Coleção Eu Amo Cerrado: Mamíferos do Cerrado, 5a Edição. Instituto Brasília Ambiental – IBRAM, Brasília: 2018.

VASS, Lazlo; MOLNAR, Magda. Handmade Shoes for Men. Potsdam (Alemanha), Editora H.F. Ullmann: 2006.

VILELA, Nereida Fontes; SANTOS, José Celso dos. Leitura Corporal: A linguagem da emoção inscrita no corpo. 2. ed. Belo Horizonte: Nereida Fontes Vilela, 2010.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Eduardo Viveiros de Castro. O modelo e o exemplo: dois modos de mudar o mundo. (Conferência) Ciclo UFMG, 90: Desafios Contemporâneos – UFMG, 09/10/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PfE54pj1wU> Acesso em: 20 jun. 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Prefácio: O recado da mata. In: KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami. São Paulo, Companhia das Letras: 2015.

WILLEMS, Catherine & PETERS, Kristel. Future footwear. Summer School KEA. University College Ghent. July 2012.

WILLEMS, Catherine. Future Footwear/The Rebirth of Footwear. (.Tese) Doutorado em Artes Visuais. Ghent University, 2015.

WILLEMS, Catherine. The Birth of Feet the Re-Birth of Footwear. Thesis submitted for the degree of Doctor in the Arts: Visual Arts. University College Ghent, 2015a.

XIAO, Ma; LUXIMON, Yan; LUXIMON, Ameersing. Foot Structure and Anatomy. In: GOONETILLEKE, Ravindra S. (org) The Science of Footwear. Boca Raton (EUA), CRC Press Taylor & Francis Group, LLC: 2013.

XIONG, Shuping; RODRIGO, Asanka S.; GOONETILLEKE, Ravindra S. Goonetilleke. Foot Characteristics and Related Empirical Models. In: In: GOONETILLEKE, Ravindra S. (org) The Science of Footwear. Boca Raton (EUA), CRC Press Taylor & Francis Group, LLC: 2013. (p.47 a 77)

(Documentário) Pés no Chão: corredores na contramão da modernidade. Documentário produzido por alunos de Jornalismo da PUC Campinas em 2017. Canal Evolução e Movimentação – FBA (Youtube). Produzido por ALENCAR, Ana Beatriz; MARTINS, Bárbara; RIOS, Clara; SISTI, Marília. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TEyigHiC4tQ>. Acesso em: 04 dez. 2019.

(Documentário) Sapateiros de BH: o passo a passo de uma tradição. Direção: Fred Carvalho. Duração: 16 minutos. 06/02/2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cxam7cisp-w> Acesso em: 09 maio 2022.

1º Congresso internacional de práticas integrativas e complementares e saúde pública. Rio de Janeiro, 12 a 15 de março de 2018. Programação disponível em:

[http://189.28.128.100/dab/docs/congrecpics/programacao\\_congrecpics.pdf](http://189.28.128.100/dab/docs/congrecpics/programacao_congrecpics.pdf)  
Acesso em: 01 jul. 2021.

## ENSAIO FOTOGRÁFICO

Pieds nus / Pés nús

Francilins e Juliana Alecrim

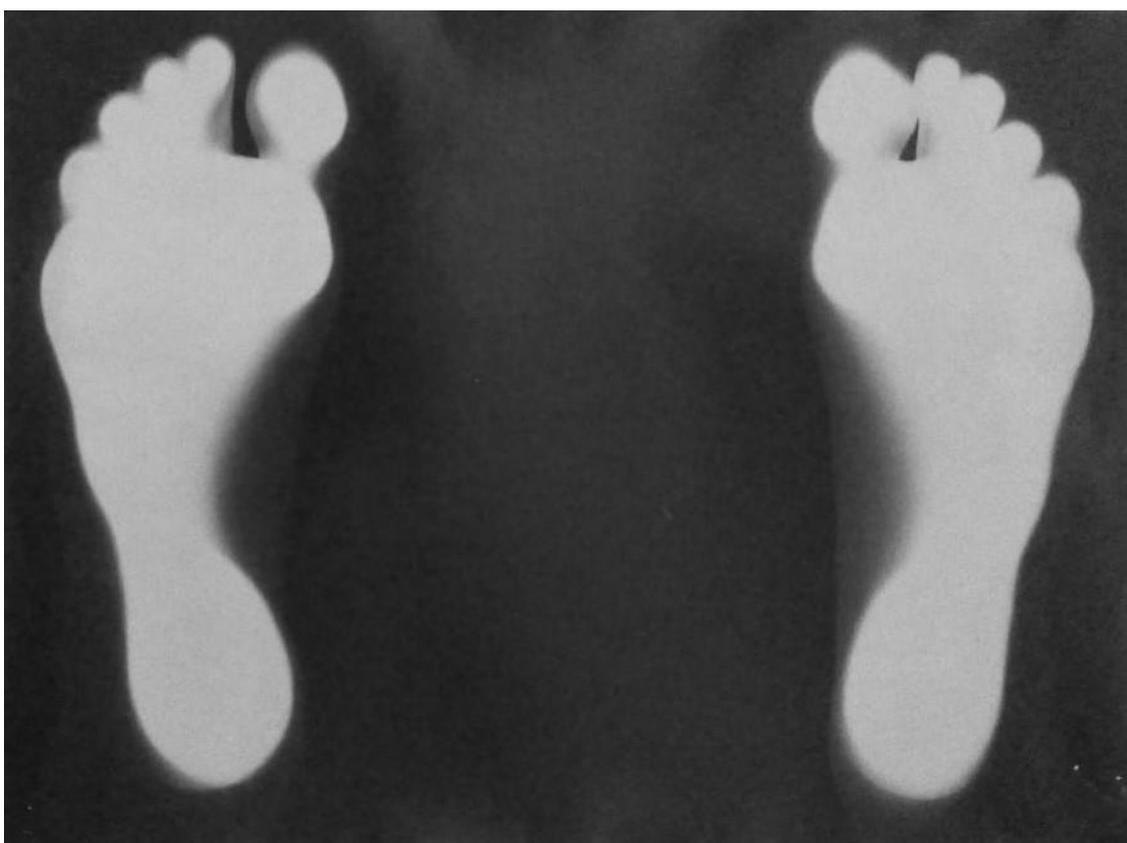
Evidência simbólica de nossa nascença, o calque dérmico das solas de nossos pés é uma das primeiras identificações durante a caminhada terrena.

A cada passo constituímos nossa existência, cada toque na terra é re(des)carga energética.

Apresentamos alguns de nossos rastros fossilizados em prata alquímica, revelados em múltiplos fluídos, de diferentes naturezas.

Amalgama energética de nosso encontro, propomos uma arqueologia profunda dessas imagens, metáfora de tudo que nos unem e nos fazem particulares.

Suporte: Gelatina de prata, sobre papel de fibra de algodão.











## APÊNDICE

### *Feeling Good*

Composição: Leslie Bricusse / Anthony Newley

<https://www.youtube.com/watch?v=doUQ6E9DqTE>

Birds flying high, you know how I feel  
Sun in the sky, you know how I feel  
Breeze driftin' on by, you know how I feel

It's a new dawn  
It's a new day  
It's a new life for me, yeah

It's a new dawn  
It's a new day  
It's a new life for me, ooh  
And I'm feeling good

Fish in the sea, you know how I feel  
River running free, you know how I feel  
Blossom on the tree, you know how I feel

It's a new dawn  
It's a new day  
It's a new life for me  
And I'm feeling good

Dragonfly out in the Sun  
You know what I mean, don't you know?  
Butterflies all havin' fun, you know what I mean  
Sleep in peace when day is done, that's what I mean  
And this old world is a new world  
And a bold world for me, yeah, yeah

Stars when you shine, you know how I feel  
Scent of the pine, you know how I feel  
Oh, freedom is mine!  
And I know how I feel

It's a new dawn  
It's a new day  
It's a new life for me

I'm feeling good!

Sentindo-se Bem<sup>67</sup>

Pássaros voando alto, você sabe como eu me sinto  
 Sol no céu, você sabe como eu me sinto  
 Brisa passando, você sabe como eu me sinto

É um novo amanhecer  
 É um novo dia  
 É uma nova vida para mim, é

É um novo amanhecer  
 É um novo dia  
 É uma nova vida para mim, ooh  
 E estou me sentindo bem

Peixe no mar, você sabe como eu me sinto  
 Rio correndo livre, você sabe como eu me sinto  
 Flores na árvore, você sabe como eu me sinto

É um novo amanhecer  
 É um novo dia  
 É uma nova vida para mim  
 E estou me sentindo bem

Libélula sob o Sol  
 Você sabe o que eu quero dizer, não sabe?  
 Todas as borboletas se divertindo, você sabe o que eu quero dizer  
 Dormir em paz quando o dia termina, é isso que eu quero dizer  
 E este velho mundo é um novo mundo  
 E um mundo corajoso para mim, é, é

Estrelas quando você brilha, você sabe como eu me sinto  
 Aroma do pinheiro, você sabe como eu me sinto  
 Ah, a liberdade é minha!  
 E eu sei como eu me sinto

É um novo amanhecer  
 É um novo dia  
 É uma nova vida para mim

Estou me sentindo bem!

---

<sup>67</sup> A tradução foi retirada do site <https://www.letras.mus.br/nina-simone/185417/traducao.html>. Acesso em: 05 maio 2022.

