

Processo criativo e linguagem visual do trabalho gráfico de Emilie Chamie

Creative process and visual language of Emilie Chamie's graphic work

FARIA, Rita Sepulveda de; Mestra; Universidade de São Paulo Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

ritasfaria@yahoo.com.br

BRAGA, Marcos da Costa; Doutor; Universidade de São Paulo Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

bragamcb@usp.br

Este artigo visa analisar o processo criativo e a linguagem visual de alguns projetos de Emilie Chamie ao longo de sua trajetória profissional de quase 50 anos. Ela fez parte de uma geração de designers pioneiros que estudou no Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do Museu de Arte de São Paulo (Masp). Sua formação nos anos 1950 e 1960 teve grande influência em seu trabalho. O artigo está organizado em quatro partes, sendo a primeira a introdução; a segunda descreve as fontes da pesquisa no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), as entrevistas realizadas e a revisão bibliográfica; a terceira parte apresenta a análise visual dos projetos ao longo dos anos; e termina com as considerações finais. Foi utilizada a metodologia de micro-história e história oral. Pretende-se trazer à tona a importância da produção de Emilie para a historiografia do design.

Palavras-chave: Emilie Chamie; história; design.

This article aims to analyze the creative process and the visual language of some of Emilie Chamie's projects throughout her professional career of almost 50 years. She was part of a generation of pioneering designers who studied at the Institute of Contemporary Art (IAC) of the Museum of Modern Art (MASP). Her training in the 1950s and 1960s had a huge influence on her work. The article is organized into four parts, the first being the introduction, the second describing the sources of the archive of the Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) at USP, the interviews carried out and the bibliographic review; the third part presents the visual analysis of the projects over the years and ends with the final remarks. The methodology of micro-history and oral history was used. It is intended to bring to light the importance of Emilie's production for the historiography of design.

Keywords: Emilie Chamie; history; design.

1 Introdução

Este artigo é um recorte da dissertação de mestrado originada do encontro de interesses por questões de gênero e história do design através de um mergulho na trajetória profissional de Emilie Chamie.

O objetivo específico deste artigo é buscar entender o processo criativo e analisar a linguagem visual de Emilie Chamie (1927-2000) com foco em sua produção gráfica. Emilie fez parte da geração de designers considerada pioneira nos anos 1950, que inaugurou a atividade profissional com alguma formação em design no Brasil. Foram destacados alguns projetos da sua trajetória desenvolvidos e contextualizados ao longo do tempo.

A pesquisa se baseou no arquivo encontrado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), assim como em entrevistas e referências bibliográficas relativas à história do design.

A pesquisa é de caráter qualitativo e exploratório, segundo a modalidade de história social, através da abordagem da micro-história (BARROS, 2005; 2007) com uso de fontes primárias, principalmente do acervo do IEB-USP. Buscamos enxergar algo maior, algo da realidade social que envolve o recorte examinado (BARROS, 2005; 2007). A partir do foco na trajetória individual, o indivíduo pode mostrar-se humano, ambíguo e contraditório (BARROS, 2007).

Nascida no Líbano em 1927 e residente em São Paulo, estudou no Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do Museu de Arte de São Paulo (Masp) entre 1951 e 1953 – curso pioneiro de ensino de design no Brasil (LEON, 2014). Na década de 1960, Emilie trabalhou na Forminform com Ruben Martins, um dos primeiros escritórios de design de São Paulo. Sua atuação profissional foi bastante diversificada de 1950 até 2000, e ela se considerava uma artista gráfica: dirigiu espetáculos de dança e fez fotografia; como designer, realizou projetos principalmente para a área da cultura – alguns dos mais reconhecidos são as marcas do Centro Cultural São Paulo (CCSP) e do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Seus projetos participaram de diversas exposições nacionais e internacionais e receberam uma série de prêmios.

Emilie atravessou o período da profissionalização e institucionalização do campo do design, começou a atuar na área quando o termo “design” quase não era utilizado, passou por mudanças bruscas em relação às técnicas de trabalho. Sua trajetória profissional vai dos anos 1950, quando tudo era produzido de forma extremamente artesanal, até o fim da década de 1990, quando todo o trabalho passa a ser realizado em computador. Em relação às transformações das linguagens visuais, ela conviveu com a vertente de arte construtiva nas décadas de 1950 e 1960, até o pós-modernismo gráfico do fim dos anos 1990. A área cultural na qual atuou também sofreu grandes transformações. Emilie atuou e se adaptou às demandas de cada momento.

Em 1959, Emilie casou-se com o poeta, professor, crítico literário, publicitário e advogado Mário Chamie, que teve importante participação política na cidade de São Paulo – foi secretário municipal de Cultura entre 1979 e 1983 – e cuja trajetória profissional esteve em muitas ocasiões interligada à da esposa. O casal teve uma filha, Lina Chamie.

2 Acervo do IEB-USP, entrevistas e revisão bibliográfica

O acervo de Emilie Chamie se encontra no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), junto ao acervo de seu marido, Mário Chamie. Esse acervo foi o motivo de esta pesquisa existir. Tanto o acervo da Emilie quanto o do Mário Chamie no IEB-USP estão em fase de pré-classificação: o dela foi higienizado, mas ainda não está descrito; enquanto o dele está em fase de higienização. O acervo de Emilie tem entre 3 e 5 mil itens, o do Mário é aproximadamente cinco vezes maior. Os acervos são divididos entre livros que estão na biblioteca, documentos no arquivo e objetos no setor de artes visuais – os acervos ainda não estão catalogados e digitalizados, ou seja, não é possível consultá-los *on-line*. Nas 42 caixas analisadas, foram encontrados materiais de diversos tipos, como: estudos de projetos, livros, recortes de jornais com dedicatórias, revistas, álbuns de fotografias, documentos, catálogo de tipografias, orçamentos, cartas, contos, objetos como camisetas, fitas cassete e VHS, DVDs, disquetes, canetas etc. Foram extraídos dos recortes de jornais informações novas e trabalhos relevantes de cada momento da trajetória de Emilie.

Para a dissertação, foram entrevistadas 24 pessoas entre abril de 2020 e julho de 2021, quase todas feitas remotamente por conta da pandemia de covid-19, o que facilitou e até permitiu entrevistas com pessoas que se encontravam em outras cidades. Procuramos diversificar os entrevistados entre conhecidos de Emilie, clientes, assistentes, amigos e pesquisadores. A pesquisa seguiu a metodologia da história oral para orientar o processo das entrevistas, e cada entrevistado concordou em ceder seus depoimentos para a pesquisa, assinando um termo de cessão de direitos.

Ao longo da pesquisa, surgiram muitas dúvidas e lacunas a respeito da trajetória de Emilie Chamie que buscávamos responder com os depoimentos. No entanto, eles ajudaram pouco nesse sentido, e a maior parte dos entrevistados não tinha muitas lembranças ou informações objetivas de projetos, datas etc., pois suas lembranças eram mais afetivas e subjetivas. Apesar disso, as entrevistas foram muito ricas para entender quem foi Emilie Chamie e trazer à tona aspectos interessantes sobre seu processo criativo.

Além da visita ao acervo do IEB-USP e das entrevistas, foi feita uma revisão bibliográfica de textos específicos sobre Emilie Chamie, sobre a história do design no Brasil, principalmente dos anos 1950 e 1960.

A bibliografia relacionada à Emilie Chamie é bastante limitada. Ela publicou o livro intitulado *Rigor e paixão: poética visual de uma arte gráfica* em 1999, editado pela segunda vez em 2001, que é extremamente visual e com pouco texto. Além desse livro, encontramos o capítulo “Rigor e paixão nas artes gráficas brasileiras”, de Ethel Leon, no livro *Memórias do design brasileiro* (2009), além de um capítulo no mestrado de Mariana Pini intitulado “Designers gráficos brasileiros da década de 50” (2001). No entanto, existe um grande número de matérias em revistas especializadas em design, ou cadernos de cultura de diversos jornais, muitos dos quais se encontram no acervo do IEB-USP e foram fontes importantes de informação. Informações mais objetivas e precisas, como datas, nomes de projetos, locais, contextos etc. foram complementares aos dados obtidos nas entrevistas.

Em relação a questões de gênero, é importante reconhecer que temos como objeto de pesquisa a trajetória de uma mulher branca da elite cultural paulistana. Apesar disso, sua trajetória e projetos desenvolvidos fizeram parte de um momento importante para a historiografia do design brasileiro. Segundo Harding (1987), é preciso ter mais mulheres pesquisando mulheres. A ciência que conhecemos como neutra não tem nada de neutra: é produzida em sua maior parte por homens, geralmente de classe, raça e cultura dominantes.

Ao se pesquisar uma designer, é recorrente a busca por um “design feminino”. Segundo Safar e Dias (2016), essa modalidade de classificação é perigosa, porque subestima a diversidade de contextos envolvidos e a de soluções geradas pelas mulheres.

Da mesma forma como existe uma crítica feita pela história social, tanto na história da arte quanto na do design, encontramos nos estudos feministas uma crítica em relação à historiografia baseada em biografias de grandes “gênios”, ou seja uma historiografia pautada em cânones, assim como uma problematização de categorias e valores utilizados para selecionar esses “gênios”. O cânone nunca representará com precisão a presença e a gama de atividades às quais as mulheres contribuíram.

Revelar a história dessas mulheres e de seu trabalho não precisa, portanto, ter o objetivo de alcá-las ao mesmo patamar masculino. Significa, isso sim, olhá-las onde estiverem, com as possibilidades e os limites que sua condição feminina lhes proporcionava em cada época ou contexto geográfico. (SAFAR; DIAS, 2016, p. 116)

As ausências das mulheres na historiografia não se justificam por uma ausência de atuação na área, pois elas não são acidentais, como bem descreve Buckley:

As mulheres têm se envolvido com o design em uma variedade de maneiras – como profissionais, teóricas, consumidoras, historiadoras, e como objetos de representação. No entanto, um levantamento da literatura sobre história do design, teoria e prática levaria a acreditar no contrário. As intervenções das mulheres, tanto do passado e do presente, são constantemente ignoradas. De fato, as omissões são tão avassaladoras, e o raro reconhecimento tão superficial e marginalizado, que se percebe que estes silêncios não são acidentais e casuais; em vez disso, eles são a consequência direta dos métodos historiográficos específicos. (BUCKLEY, 1986, p. 3)

Nos últimos trinta anos, historiadoras feministas do design produziram um diálogo substancial por meio de ensaios, livros, resenhas e conferências, criando efetivamente um corpo de estudos que aborda problemas das mulheres na história do design.

3 Emilie Chamie, origens e produção gráfica

Emilie Haidar nasceu em Beirute no Líbano, em 16 de junho de 1927. Foram encontradas poucas informações sobre sua infância e formação, no entanto, fica claro que Emilie manteve ao longo da vida uma profunda ligação com seu país de origem.

Antoine, pai de Emilie, empresário do ramo do café, veio ao Brasil e trazia a filha, que chegou ao país aos 5 anos. Sua família libanesa é formada por altos magistrados, juristas e economistas de renome, e ela falava fluentemente árabe e francês. A cultura imagética do país e letras árabes foram referências importantes para o seu repertório visual.

Emilie passou a infância entre Beirute e fazendas paulistas de café e, de fato, levou sua vivência imprimindo letras árabes [...] “Há coisas que só penso em árabe. A língua é rica em expressões imagéticas”. (VIEGAS, 2000, p. 12)

Com o interesse pelo desenho, Emilie passou a frequentar grupos de pintura na segunda metade da década de 1940 em São Paulo e, mais velha, pensou em cursar arquitetura (LEON, 1999). Esses interesses foram se desenvolvendo até ela chegar ao Instituto de Arte Contemporânea (IAC). Em um perfil sobre Emilie na *Revista Design Gráfico*, encontramos a seguinte fala dela:

Na adolescência, do desenho de retrato a carvão passou para a pintura e, pouco a pouco, desenvolveu o talento, até ter notícia do curso do Instituto de Arte Contemporânea, em São Paulo, que determinou sua opção pelas artes gráficas. “O curso me abriu as portas da percepção da comunicação visual em suas diferentes formas impressas graficamente”. (HERNANDES, 2000, p. 22-27)

É interessante perceber a importância que o período no IAC teve em toda a trajetória profissional de Emilie Chamie e no resultado gráfico de seu trabalho, sempre muito consciente.

As aulas do professor Pietro Maria Bardi no IAC e a convivência com os pintores concretos, na juventude, influenciaram – e muito – o trabalho de Emilie. O geometrismo de Mondrian – “o grande concreto” – a levou para o chapado, feito de linha reta e compasso, não pincelado. (HERNANDES, 2000, p. 22-27)

Emilie aprendeu no IAC a pesquisar referências históricas antes de decidir-se por um partido gráfico. Também creditava ao IAC um método de trabalho em que a intuição e os sentidos tinham papéis quase tão importantes quanto sua formação intelectual (LEON, 2014).

Emilie teve uma área de atuação bastante ampla, trabalhou em espetáculos de dança e fez fotografia; como designer, fez projetos de marcas, cartazes, livros, troféus, dentre outros.

Os **cartazes** foram importantes para os formandos do IAC, e a sua função social era comentada por Emilie. Seus projetos tiveram muita influência dos pintores concretistas, e ela menciona especialmente o amigo Waldemar Cordeiro (VIEGAS, 2000).

“Naquela época”, lembra, “os cartazes eram dirigidos a pedestres, que tinham todo seu lugar na cidade; era um grande desafio, pois antes quem os desenhava eram pintores, até Anita Malfatti fez alguns... Foi com o surgimento dos primeiros profissionais de comunicação visual que os clientes começaram a entender que havia uma linguagem específica para aquele veículo de comunicação.” Para a jovem artista gráfica, era fascinante intervir na cidade e ver que seu cartaz convivia com outros dizeres urbanos, efêmeros e distantes da expressão individual, como a obra de arte. (LEON, 1999, p. 34-37)

A fotografia é uma área de atuação de Emilie que teve bastante relevância no início de sua carreira profissional. Suas fotografias foram impressas em jornais, fizeram partes de exposições no Masp em 1985 e há um capítulo no seu livro com imagens produzidas nos anos 1950 e 1960. Ela foi a única fotógrafa da exposição “Contribuição da mulher às artes plásticas no país”, de 1960, a primeira exposição coletiva de mulheres em grande escala a acontecer no Brasil, com 65 artistas convidadas e 260 obras. Encontramos muitas referências a ela como sendo fotógrafa.

Após se formar no IAC, ainda na década de 1950, Emilie fez alguns projetos de design gráfico; em seu livro *Rigor e paixão* (2001) há dois cartazes, uma capa de livro e o começo de uma produção de fotografias. Sobre esse início de carreira, por conta da falta de informações, fizemos algumas deduções. Emilie apresenta nesse livro o cartaz de “A Casa de Chá do Luar de Agosto” de 1952 (figura 1), produzido no período em que ainda estudava no IAC. O cartaz parece ser um estudo, com direção e atores norte-americanos, então, deduzimos que esse espetáculo não aconteceu de fato. Lina Chamie tem duas pinturas de Emilie emolduradas, uma delas se assemelha muito às linhas gráficas do cartaz, com assinatura de “Emilie Aidar 55”.

Figura 1 – Cartaz “A Casa de Chá do Luar de Agosto” (1952).



Fonte: CHAMIE (2001)

Ela considera que o início de sua carreira profissional foi em 1957, com a criação da capa do livro *Damasco e outros caminhos* de 1957, de Helena Silveira.

“Naquela época eu já desenhava, mas nunca havia feito um trabalho comercial. Acho que me chamaram porque sou de origem libanesa.”
 (CHAMIE apud VIEGAS, 2000, p. 12-15)

Os escritórios considerados pioneiros das décadas de 1950 e 1960 – hoje ainda bastante reconhecidos – foram todos dirigidos por homens, como Alexandre Wollner, Aloísio Magalhães e Ruben Martins.

Emilie, na maior parte da sua carreira, trabalhava em sua casa, em um ambiente doméstico, com estrutura pequena, ela e mais um assistente, quase um ateliê de artista. Cyra Moreira, que trabalhou com Emilie no fim da década de 1970 e início da de 1980 e anos depois passou a atuar como artista, compara o processo criativo de Emilie com o seu no ateliê:

A Emilie era movida a paixão, ela sempre se envolvia muito. Criar uma marca era uma coisa visceral. O processo de criação dela era formal, então aquilo vinha das entradas, ia costurando tudo de uma maneira muito bela. A Emilie não tem uma obra vasta, ela não tinha um escritório que recebia clientes e encomendas, ou que tinha vários assistentes. Não era uma agência, era um ateliê, a gente pode até dizer que era um ateliê de uma artista. E até por tanto rigor, ela tinha que estar nesse contexto mais íntimo. Era um lugar de criação no sentido artístico, único. O escritório dela é como o meu ateliê,

mais ou menos, tem o silêncio da criação, é uma pessoa. Eu acho que pode dar esse nome, artista mesmo. (Informação verbal¹)

A partir do título de seu livro *Rigor e paixão* (2001), entendemos que ela seguia uma linha formalista racional, com forte influência do projeto concretista, com economia de recursos gráficos, no qual todos os elementos são precisos, nada pode ser aleatório, o que ela chama de “rigor”.

É rigorosa, ainda, na construção gráfica, mantendo conceitos como o de que toda marca deve ser feita em preto-e-branco, a cor é mera derivação. É também exigente ao não permitir que um elemento aleatório invada um trabalho seu, que pode ser uma marca, um cartaz, um livro ou um calendário. (LEON, 1999, p. 34-37)

Entre os anos de 1962 e 1972, Emilie organizou e planejou toda a apresentação gráfica de livros, revistas, jornais, filmes e audiovisuais da nova vanguarda brasileira, denominada “Instauração Praxis” (figura 2), coordenada por Mário Chamie. Em matéria de 1974 para o jornal *O Estado de S. Paulo*, encontramos o seguinte comentário:

Entre eles estão algumas capas de livro que levaram a artista a ser considerada responsável pela transformação gráfica e visual de livros num componente da própria linguagem do mesmo: neles, as capas deixam de ter ilustrações, para se transformarem numa extensão do próprio texto. (NESTA individual, vinte anos de arte, 1974)

Seus projetos para esses livros apresentam soluções em sua maioria totalmente tipográficas, com uma economia no uso de cores, utilizando principalmente preto, branco e vermelho. Muitas vezes com o uso de títulos em diagonais. Projetos de capas que se confundem com poesias visuais e com o próprio conteúdo dos livros.

Apesar de não ser capista, Emilie projetou inúmeras capas de livros. Muitas delas para seu próprio marido, o poeta Mário Chamie. “Procuro levar para a capa algo do conteúdo do livro. Ou, ainda, faço um jogo com o significado do título.” (VIEGAS, 2000, p. 14)

Em seu livro de 2001, Emilie descreve o Projeto Praxis como um sistema de identidade visual muito bem delimitado esteticamente:

Caracterizado por:

- Utilização do tipo (letra) como principal elemento de linguagem.
 - Organização dos elementos (tipologias) para configurar/visualizar o enunciado do livro (título).
 - Sintaxe em interação de cor e forma (letreiro).
 - Determinação e constância no uso da cor.
 - Presença da cor como elemento de linguagem.
- (CHAMIE, 2001, p. 20-21)

Segundo Stolarski (2006), o meio livreiro, aferrado a tradições bastante sedimentadas, não chegou a incorporar os designers que seguiam a tradição racional-concretista de forma sistemática a suas editoras mais importantes. Outro fator a observar é que, embora o princípio do design total defendesse o projeto do livro como objeto integrado, a primeira iniciativa a

¹ Entrevista com Cyra Moreira concedida à autora em 2020.

realizar essa regra com alguma força ocorreu apenas em 1968, com o projeto de Moysés Baumstein para a coleção Debates, da editora Perspectiva. Stolarski apresenta projetos de capas feitas por quatro designers: Aloísio Magalhães, Ivan Serpa, Hermelindo Fiaminghi e Emilie Chamie. Ele comenta algumas capas da década de 1960 projetadas por Emilie. Segundo ele, ela dá “autonomia total a poesia concreta” (STOLARSKI, 2006, p. 221).

Em “Diadiário Cotidiano” (1964), o movimento horizontal das linhas repetidas alude à passagem do tempo: cada linha é literalmente um momento em sequência. Na primeira, a leitura do título mantém-se intacta, mas Emilie a despreza, preferindo marcar a leitura vertical com a cor vermelha, que, de brinde, dá à página um tom assimétrico. Nada mais coerente: se um diário ganha sentido no conjunto dos dias que registra, por que não fazer o mesmo com o conjunto dos títulos?

No livro “A Fala e a Forma” (1963), o título aparece progressiva e parcialmente mascarado em uma circunferência. A versão mais nítida aparece no centro, coincidindo com o diâmetro da circunferência – sua maior horizontal –, e as menos nítidas, no topo e na base, coincidindo com suas tangentes, onde as horizontais atingem seu comprimento mínimo. Assim, Emilie desliza entre destacar a fala, inscrita na nitidez do título, e a forma, representada por sua transformação na textura da circunferência.

Finalmente, na capa de “Ofício Fixo” (1968), o título resulta da coloração horizontal das letras de uma sequência de alfabetos verticais deslocados entre si, produzindo um forte contraste gráfico entre o movimento dos signos e a fixação de seu sentido. Num segundo nível de leitura, resultante da escolha de um tipo de máquina de escrever e do uso de um sinal manual, Emilie transforma o autor do livro em autor da capa, fazendo-o compor o título, indicar o fim do trabalho com uma marca manual e assinar o resultado. (STOLARSKI, 2006, p. 219)

Seguindo a mesma linha de raciocínio, Mello e Ramos analisam as capas de Emilie nesse mesmo período:

Atuando fundamentalmente no campo da cultura, [Emilie] fez os projetos gráficos de numerosos livros identificados com a poesia práticas, nos quais é nítida a influência da escola modernista. Dentre eles destaca-se particularmente “A fala e a forma”; apesar das divergências programáticas entre a poesia concreta e a poesia práticas, essa capa poderia ser considerada um legítimo poema concreto. (MELLO; RAMOS, 2011, p. 378)

Figura 2 – Capas de livros da década de 1950/1960: *Ofício fixo; Plenoplenário; Intertexto: a escrita rapsódica – ensaio de leitura produtora; A fala e a forma; Diadiário cotidiano; Derroteiro de rotinas; A transgressão do texto; Indústria; e Texto Praxis – Novos dados críticos.*



Fonte: CHAMIE (2001)

Nos anos seguintes, Emilie passou a fazer projetos de livros completos e não deixou de reforçar: “Não sou capista! Designers se encarregam do projeto do livro como um todo e não apenas da ornamentação” (LEON, 1999, p. 34-37). Segundo Leon (1999, p. 34-37), Emilie associa os projetos das capas para Edições Praxis ao início de seu reconhecimento:

Emilie tornou-se responsável ainda pelas Edições Praxis, também do grupo do Mário. “Criei para os livros uma tipologia, um logotipo e um conjunto de capas. Foi aí minha emergência. Também fiz alguns cartazes culturais e fui me profissionalizando, no sentido de não aceitar trabalhos dilettantes”.

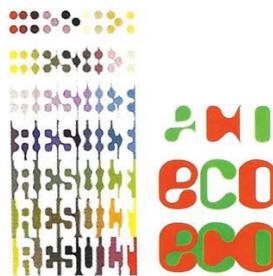
Esse conjunto de capas, apesar de serem “apenas” capas, certamente é um complexo sistema de design.

Após se formar no IAC e fazer alguns pequenos projetos, Emilie trabalhou na Forminform (1958-1969), escritório pioneiro de design em São Paulo, dirigido durante a maior parte de seu funcionamento por Ruben Martins. Percebemos algumas semelhanças entre projetos desenvolvidos na Forminform e outros posteriormente divulgados de autoria de Emilie, como as marcas Result (1971) e Eco (1973) (figura 3), que têm o mesmo processo de construção e

desconstrução que a campanha para Casa Almeida e Irmãos feita por Ruben Martins e Décio Pignatari na década de 1960 pela Forminform. Segundo Stolarski,

Os artistas concretos trabalhavam com um reduzido repertório de elementos. Sendo assim, não era de estranhar que os caminhos trilhados por um designer fossem retomados e aprofundados livremente por outro. (STOLARSKI, 2006, p. 207-209)

Figura 3 - Marcas Result (1971) e Eco (1973).



Fonte: CHAMIE (2001)

Emilie se associou a outros designers da Forminform para compor, por um curto período, o escritório Semáforo, aproximadamente entre 1969 e 1971. Depois dessa experiência, ela voltou a trabalhar de casa.

No fim da década de 1970, Emilie fez o projeto completo de dois livros importantes, *Memória paulistana* (1975), para a Secretaria de Cultura, e *Mitopoemas Yänomam* (1978), patrocinado pela Olivetti.

O livro *Mitopoemas Yänomam* (figura 4) é composto por narrativas e desenhos a lápis de cor de Koromani Waica, Mamoke Rorowe e Kreptip Wakatauheri, com coordenação de edição e adaptação literária de Mário Chamie e pesquisa e fotografias de Claudia Andujar. Os textos em português, italiano e inglês apresentam uma pesquisa de alta relevância para a cultura nacional, iniciada em 1974 por Claudia Andujar. Ela solicitou aos índios Yänomam desenhos do seu ambiente e todo o relacionamento com a natureza e seus mitos. A partir de descrições verbais que foram gravadas e traduzidas, surgiram poemas ou mitos ou mitopoemas. Considera-se o projeto de um livro de arte e, por ele, recebeu o prêmio “Melhor Artista Gráfica do Ano” pela Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA).

Figura 4 – Livro *Mitopoemas Yänomam* (1978).



Fonte: CHAMIE (2001)

Nesse livro, segundo Leon (1999), Emilie trouxe uma inovação técnica e editorial, tanto pelo formato alongado e folhas com tamanhos diferentes quanto pelo uso das folhas de acetato.

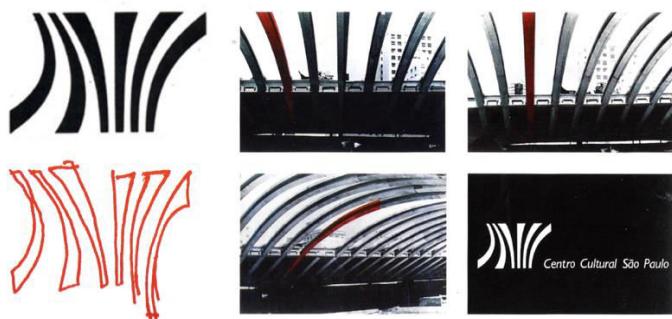
Nos anos seguintes, Emilie continuou fazendo projetos de livros completos e sofisticados, como o premiado livro de comemoração dos 70 anos do Theatro Municipal de São Paulo, de 1981; *Brinquedos tradicionais brasileiros*, de 1983; *Anita Malfatti no tempo e no espaço*, de 1985; e *Brasil, bastidores do carnaval* de 1988.

Emilie tinha um processo criativo descrito nas entrevistas por Marcello Montore, amigo, pesquisador e designer; Ana Lúcia Lupinacci, ex-coordenadora do curso de design da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) e designer; e Ethel Leon, pesquisadora de design; como design etnográfica, ela desenvolvia o projeto baseado em uma experiência quase antropológica de campo. A criação da marca do Centro Cultural São Paulo (CCSP) (figura 5) pode ser vista desta forma:

Foi daí que surge a marca do Centro Cultural, a designer no próprio espaço, olhando para aquilo, e falando: “eu posso extrair desse espaço a essência do que é o Centro Cultural”. (Informação verbal²)

As associações que ela fazia, por exemplo, na criação da marca do Centro Cultural São Paulo. Eu vejo a Emilie criando esse logo na prancheta, e quando ela vai a campo – tem uma coisa muito contemporânea do designer etnógrafo –, muda completamente o trabalho dela, ela tira algumas fotos, faz alguns registros ali na hora, então a arquitetura, o espaço dá a informação da marca. Acho que isso é bastante relevante. (Informação verbal³)

Figura 5 – Marca Centro Cultural São Paulo (CCSP) (1982).



Fonte: CHAMIE (2001)

A marca para o CCSP de 1982 é certamente um dos trabalhos mais conhecidos de Emilie e permanece na fachada do edifício até hoje, quase 40 anos depois. Mário Chamie era secretário municipal de Cultura e foi responsável pela criação do CCSP. Em depoimento, Ana Paula Moreno, designer que trabalhou como sua assistente no fim dos anos 1990, descreve o processo de criação da marca do CCSP:

² Entrevista com Marcello Montore concedida à autora em 2021.

³ Entrevista com Ana Lúcia Lupinacci concedida à autora em 2020.

Elá explicou que havia feito uma viagem para Paris, tinha ido ao Pompidou, a estrutura arquitetônica a havia marcado muito e o desenho da marca refletia isso. Quando ela voltou, o Mário estava em obras no CCSP, ela foi visitar e falou: "nossa, esquece tudo que eu fiz, eu vou usar a própria arquitetura do espaço", tem até o desenho dela a mão. E foi assim que nasceu a marca. (Informação verbal⁴)

Segundo Marcello Montore, o processo de criação da marca foi sofrido:

A respeito da criação da marca do Centro Cultural, ela começou a ter várias ideias, fazer desenhos, sketches, rabiscos, e tudo mais, mas nunca ficou muito feliz com o que estava fazendo. Quando a construção avançou um pouco mais – o projeto é bastante ousado do ponto de vista arquitetônico com aqueles arcos metálicos – ela foi ao Centro Cultural, sentou no meio do espaço que estava em obras. Ela foi olhando e fotografando, e dali é que ela volta satisfeita para casa, porque a ideia do Centro Cultural era a ideia de uma representação da própria ousadia do espaço arquitetônico, da estrutura arquitetônica, e aqueles arcos vão gerar a marca do Centro Cultural. Ela diz que teve muita dificuldade de fazer, porque se sentiu numa responsabilidade gigantesca, era um espaço que ela sabia que ia ser um polo cultural importante para a cidade, e fazer a marca de um espaço como esse não era brincadeira, ela não levava nada na brincadeira profissionalmente, ela levava sempre tudo muito a sério, mas com muita leveza. Foi daí que surge a marca do Centro Cultural, a designer no próprio espaço, olhando para aquilo, e falando: "eu posso extrair desse espaço a essência do que é o Centro Cultural". (Informação verbal⁵)

Cyra Moreira descreve sua participação no processo gráfico de projetos dessa época e da execução da marca:

Eu fazia arte final das criações da Emilie, fazia o desenho técnico, na caneta, nanquim. Tinha o fotolito na hora de imprimir, mas antes era desenhado. Eu cheguei a colar um livro inteiro, frase por frase. Ele vinha impresso, passava cola de borracha atrás, cortava com o estilete retinho. Se você não pusesse retinho, a impressão saía torta. E as vezes ainda tinha umas revisões de texto. Eu fiz o desenho da marca do CCSP para Emilie. Que eu acho linda. (Informação verbal⁶)

A tônica do projeto é algo muito perceptível em diversos projetos da Emilie, na maioria das vezes em projetos tipográficos em que a tônica era marcada pelo vermelho. Segundo Miguel de Frias (2021), designer e amigo de Emilie, ela ensinava que "cada projeto tem uma tônica e o designer deve captar e trabalhar isso", no livro *Rigor e paixão* (2001), ela descreve bem essa ideia:

Em todos eles, a letra refeita e relida torna-se protagonista e núcleo vivo de um dizer informacional inédito. Veja-se o R de Char, o i de

⁴ Entrevista com Ana Paula Moreno concedida à autora em 2020.

⁵ Entrevista com Marcello Montore concedida à autora em 2021.

⁶ Entrevista com Cyra Moreira concedida à autora em 2020.

Coisa, o Z de Wozek, o e o de Zamô. Cada um desses núcleos, ao reativar a palavra (What makes the oil boil?) de que fazem parte, prepara o encaminhamento de uma sintaxe formal em busca de outros conteúdos semânticos. (CHAMIE, 2001)

Emilie foi responsável pelas publicações para o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) de 1983 a 1991 (figura 6). Ela trabalhou em uma adaptação e sistematização do uso de uma marca já existente. Segundo Cintrão (1997), em 1969, o arquiteto do MAM-SP, Giancarlo Palanti, criou a programação visual do museu e o logotipo.

A direção do museu encomendou ao arquiteto Giancarlo Palanti o projeto de instalação interna no pavilhão, a programação visual do museu e o logotipo. A mostra Panorama da Arte Atual Brasileira, em 1969, marcou a reinauguração do museu em sua nova sede. (GAMA, 1998 apud PIAIA, 2018)

O logotipo do MAM-SP foi composto por Palanti com a sigla em letras minúsculas, “o ‘a’ colorido ora em vermelho ora em azul, no meio dos dois ‘m’ cinza” (HORTA, 1995, p. 36). A fonte Helvetica em peso bold foi utilizada com letras minúsculas na composição da sigla, formada pelas iniciais do nome Museu de Arte Moderna, sinalizando novos tempos na instituição.

Através de alguns catálogos da mostra “Panorama de Arte Atual Brasileira” observou-se que, além das aplicações do logotipo “mam” em versões que mesclavam cinza com os matizes vermelho ou com azul – aplicados na letra “A” – conforme a proposta de Palanti, houve outros usos da sigla sobre fundo preto, azul, cinza e bege, com a letra “A” apenas em contorno, com configurações estéticas variadas [...]. Uma padronização nos catálogos da mostra acontece a partir de 1983 [...], com projeto gráfico de Emilie Chamie, seguido anualmente até o catálogo da exposição realizada em 1991. (CINTRÃO, 1997, p. 8-11)

Figura 6 – Publicações MAM-SP.



Fonte: CHAMIE (2001)

Emilie foi responsável pela sistematização das aplicações da marca do MAM-SP, segundo Piaia (2018):

Chamie padroniza a aplicação do logotipo do MAM-SP nas cores preto e vermelho, mais próximas ao cinza e vermelho propostos originalmente por Palanti. Aparentemente em uma tentativa de maior distinção do MAM existente no Rio de Janeiro, a designer opta

por uma associação com as cores da bandeira do Estado de São Paulo.

A identidade visual do museu a partir do uso da sigla como logotipo, criado logo no início desta segunda fase de existência, em 1968, o representa até hoje.

Em 1983, Emilie Chamie fez um novo projeto gráfico para os catálogos do Panorama de Arte Atual Brasileira. Desde então, em 1984, ela ficou responsável pelas publicações, com reproduções das obras em preto e branco, e a inclusão de cartões postais coloridos os quais eram impressos com obras premiadas após a decisão do júri. De 1984 a 1992, os catálogos dos Panoramas tinham o projeto gráfico de Emilie Chamie, e o Panorama de 1989 foi o primeiro a incluir reproduções em cores de algumas obras (CINTRÃO, 1997, p. 10).

Segundo Piaia (2018), a identidade visual do MAM-SP foi revista em 2003 pelo estúdio Miocque Warrak Design e depois novamente em 2013 pelo estúdio Sinlogo, que ajustou o espaço das entrelinhas e o peso da fonte para bold, se aproximando da versão de 1983 desenhada por Emilie Chamie – essa versão faz uso de preenchimento gradiente com duas tonalidades de vermelho na letra “a”.

Em um documento encontrado no IEB-USP, que parece ser um rascunho do texto de apresentação para sua exposição *Quando o artista é gráfico* (1985) na Galeria José Duarte Aguiar em São Paulo, temos uma citação nas palavras da própria Emilie sobre o trabalho desenvolvido para o MAM-SP, projeto do qual ela menciona pouco em outras entrevistas, um processo consciente do desenvolvimento de uma identidade visual, com um sistema que engloba uma série de peças, que se “calça numa feição gráfica uniformizada e ao mesmo tempo desencadeadora”:

[...] as publicações do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Estes catálogos, folhetos e convites são parte de um projeto que vem se realizando paulatinamente, na medida em que se faz necessário. O projeto pretende conferir uma identidade visual ao novo MAM. Ela se calça numa feição gráfica uniformizada e ao mesmo tempo desencadeadora. Isto é, um catálogo gera um convite, um folheto de programação geral, gera um folheto específico de algum evento desta programação e este folheto por sua vez é o próprio convite para seu evento, tornando-se assim um folheto-convite. E assim por diante, na esperança que um dia eles se tornem muitos e não raros. (Publicação sem data, localizada no IEB-USP caixa 26)

Apesar de encontrarmos uma rigidez formal em diversos projetos de Emilie, também podem ser identificados, muitas vezes, de forma sutil, um rompimento com a lógica concretista, uma busca pelo humor, alguma tipografia serifada, algum arabesco ou até algo caligráfico.

Essas rupturas ou críticas à vertente concretista não aconteciam apenas nos trabalhos de Emilie, mas estavam sendo discutidas na *Mirante das Artes*, revista editada entre 1967 e 1968, por Pietro Maria Bardi:

[...] Na contramão da tendência concretista, Mirante das Artes, evidenciou no logotipo sua personalidade dissonante e subversiva, ao abraçar a caligrafia, o decorativismo e o Art Nouveau. (AMORIM, 2017, p. 44)

Percebemos no projeto de embalagem para o bombom Barbarella de 1968 (figura 7), que Emilie Chamie fez enquanto trabalhava na Forminform, assim como em outros projetos de Ruben Martins, essa ruptura com a vertente racional-construtiva. A embalagem possui ilustrações seguindo uma linguagem de quadrinhos, influência da *pop art*, cores como tons de rosa, que vão muito além do preto, branco e vermelho, e um senso de humor. Lupinacci compara essa ruptura com o que estava acontecendo na poesia Praxis de Mário Chamie na mesma época:

Eu vejo como muito importante o fato de o casal Chamie estar ligado aos concretistas, então todo movimento concreto e depois, parece um trocadilho, mas a ruptura com os concretistas do Mário Chamie, porque daí ele instaurou a Praxis. Tudo aquilo foi vivenciado pela Emilie, e, de certa forma, eu vejo no design da Emilie essa ruptura também com essa operação concreta, porque se você observar as marcas e os pôsteres, e tudo aquilo que ela trabalhou muito fortemente com arte e cultura [...]. Ela vai ter muito da questão caligráfica, gestual, ela traz o ornamento com muita sutileza, e isso tudo vai marcar e diferenciar o trabalho dela. (Informação verbal⁷)

Figura 7 – Embalagem do bombom Barbarella para a Falchi.



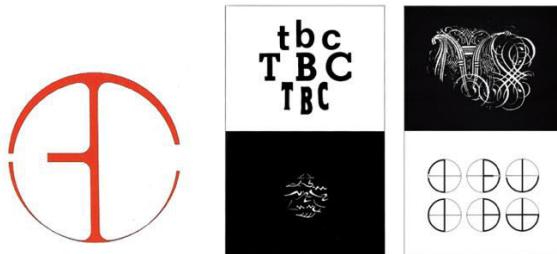
Fonte: CHAMIE (2001)

Podemos perceber a mesma ruptura na marca da exposição “Geração de 45/50 anos” de 1995, para o Sesc São Paulo, que utiliza uma tipografia serifada preta na diagonal para “Geração de” e “anos” e utiliza os numerais em vermelho, “45/50” com espirais irregulares, no meio dos cincos e do zero, com aspecto de algo produzido manualmente, um recurso estilístico pouco usual para ela e outros designers formados no IAC.

A marca para o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) de 1981 (figura 8) e seu processo também fogem da proposta construtivista geométrica, e apresentando uma série de arabescos. A forma como ela demonstra o processo construtivo da marca tem um aspecto cinematográfico, de trazer uma narrativa visual das etapas, como se fossem frames de um filme.

Figura 8 – Marca TBC (1981).

⁷ Entrevista com Ana Lúcia Lupinacci concedida à autora em 2020.



Fonte: CHAMIE (2001)

Outro elemento gráfico pouco relacionado à lógica construtiva que encontramos em diversos de seus projetos é o labirinto e a espiral (figura 9), que aparece tridimensionalmente no projeto cenográfico para a exposição de suas fotografias e textos de Roland Barthes no Masp (1985), na marca e no estudo para o cenário do *Borges, às vezes* (1991), na papelaria e marca da Angelita Habr-Gama, e a espiral na marca da artista Denise Milan, na marca da ALACP (1995) e na marca da Livraria Martins Fontes Editora (1991). Segundo Alexandre Martins Fontes (2021), a espiral da marca da LMFE é um braço que remete ao futuro, ao que virá.

Figura 9 – Marcas ALACP (1995); Denise Milan; papelaria para Angelita Habr-Gama; espetáculo *Borges, às vezes* (1991); Livraria Martins Fontes Editora (1991).



Fonte: CHAMIE (2001); Arquivo Alexandre Martins Fontes

Percebemos, em seu livro, pelo texto sobre o labirinto como é importante para Emilie (2001) o significado simbólico de cada elemento gráfico. Dentre as diversas interpretações possíveis estão: a defesa mágica de um centro, um tesouro, um significado; a analogia a imagem orgânica dos intestinos; o movimento circular e sequencial de assimilação e purificação da matéria e a figura arquetípica da cultura mesopotâmica denominada Palácio dos Intestinos ou Entranas Labirínticas.

A década de 1990 traz os computadores pessoais, que passam a ser um item obrigatório para designers, e faz com que a área de design se volte para mídias digitais, como televisão, cinema, vídeo e internet. A área do design cresceu muito, as linguagens se diversificaram e talvez o trabalho de Emilie Chamie já não tivesse mais o mesmo destaque que teve nos anos 1970 e 1980. Mesmo assim, ela ainda apresenta uma produção significativa de identidade visual, livros e exposições.

No fim da vida, Emilie diversificou sua área de atuação, com projetos para o cinema, por meio de aberturas, letreiros e cartazes, como para o curta *Eu sei que você sabe* (1995) e o longa *Tônica dominante* (2000) (figura 10), ambos dirigidos por Lina Chamie. Talvez essa experiência tenha sido semelhante à de direção dos espetáculos de dança, ou seja, projetos mais espaciais, nos quais havia preocupação com luz, com tempo, com diversos desdobramentos, em que seria necessária uma gama de habilidades e sensibilidades – que parece que Emilie tinha.

Figura 10 – Cartazes do curta *Eu sei que você sabe* (1995) e do longa *Tônica dominante* (2000), dirigidos por Lina Chamie. Cartazes dos longas *Um céu de estrelas* (1997) e *Através da janela* (2000), dirigidos por Tata Amaral.



Fonte: CHAMIE (2001)

Ela teve uma preocupação técnica e de inovação em relação aos materiais, uma relação próxima às gráficas, utilizando formatos de livros ousados, papel vegetal, acetato, cortes especiais e verniz em uma época em que a indústria gráfica brasileira estava começando também a se profissionalizar.

Leon (1999, p. 34-37) afirma que o cartaz que Emilie criou para o concurso da 19ª Bienal Internacional de São Paulo de 1987 era um trabalho didático:

Segundo Emilie, este é um trabalho didático para entender o sentido preciso das cores. “O branco dos números grita sobre o preto, já que a própria letra está gritando, veja o tamanho dela!” A única informação a ser destacada, que varia de Bienal para Bienal é seu número. Na linha branca ficam apenas data e local onde acontece esta Bienal. O “buraco” no cartaz negro pressupõe que ele ganhe a cor da superfície onde for afixado. “Este espaço vai conter mil coisas aleatórias, mil cores”.

Emilie parece ter se empenhado na missão de passar adiante os seus conhecimentos, tanto em como ela resolvia seus projetos, mas também dando palestras. No congresso *Espaço Design/86*, ela participou com um trabalho expositivo bastante didático, com apoio da IBM Brasil, sobre a trajetória visual de um livro, que partia de originais (desenhos, fotos, documentos), passando por provas, fotolitos, chapas gravadas etc., culminando no livro já como objeto acabado e objeto da exposição.

Alexandre Wollner, designer e colega da Emilie no IAC, fez uma exposição didática no Masp em 1980. Seria essa uma preocupação dos designers dessa geração para explicar ao público o que entendiam como a profissão do designer? Por se considerarem pioneiros da profissão, talvez sentissem necessidade de serem didáticos e pedagógicos.

Pouco antes de morrer, Emilie publicou o livro *Rigor e paixão* com toda a sua obra, seu grande legado. É curioso olhar o seu livro como um autorretrato: na capa há fotos de Emilie; na primeira capa, uma foto dela de corpo inteiro, levantando uma bengala e segurando os seus óculos; na contracapa, mais três imagens, como se fossem *stills* de um filme ou um espetáculo, dela levantando a bengala (figura 11). As fotos são de uma artista que trabalha o tempo, o espaço, com leveza e humor.

Figura 11 – Capa e contracapa do livro *Rigor e paixão* (2001).



Fonte: CHAMIE (2001)

O livro é muito mais que um registro de trabalhos realizados; é uma escolha de como ela gostaria de ser lembrada.

4 Considerações finais

Emilie foi uma artista multidisciplinar – muito mais do que uma designer gráfica. Ela foi poeta visual, artista gráfica, fez fotografia, diretora de espetáculos de dança, designer para audiovisual, pensava o ritmo dos elementos visuais que compunham ora no espaço e tempo, ora no papel. Transitava entre o bi e o tridimensional.

Em um artigo, Ethel Leon (1999, p. 34-37) cita uma fala da própria Emilie:

“Há um ponto de intersecção entre o bidimensional e o tridimensional”, diz, “em que o palco substitui uma folha de papel e onde em uma folha de papel me sinto encenando.” [...]

Do palco para o papel é possível ler a obra de Emilie como um conjunto de encenações gráficas, balé coordenado e perfeito de letras, vazios e cores.

Transitou entre campos e enxergava tudo como projeto. O design gráfico, para ela, é subordinado ao seu reconhecimento enquanto artista visual, uma criadora que estava totalmente entregue a cada projeto com muita paixão e ao mesmo tempo atenta à técnica, à precisão e ao rigor. Ela trabalhava com uma visão sistêmica de projeto, mas, para muito além do “design gráfico”, e, se quisermos entender sua obra como um todo, também precisamos ir além dessa categoria, desse termo. Talvez por isso, mesmo na década de 1990, quando o termo “design” já havia se consolidado, ela continuava se considerando uma “artista gráfica”, não uma designer.

Ela era capaz de desenhar um troféu tridimensional, um cartaz vazado – pensando em sua interação com o meio urbano – ou uma marca cujo desenho fosse baseado na estrutura arquitetônica de um prédio. São projetos que se materializam de formas distintas, mas partem de um mesmo tipo de raciocínio.

Emilie Chamie, apesar de ter produzido importantes projetos, trabalhou a maior parte de sua vida de forma autônoma, com equipes reduzidas, em casa, sendo seus projetos sempre muito autorais. Dos quase 50 anos de carreira, Emilie passou menos de 10 anos trabalhando em escritórios – quando atuou na Forminform na década de 1960, seguido por um curto período como sócia do estúdio Semáforo no início da carreira e depois com o Alexandre Martins Fontes na década de 1990.

Sua linguagem visual foi muito marcada pelo modernismo dos anos 1950 e 1960 e por sua formação no IAC. Ela se manteve fiel ao seu lema e título de seu livro, pois sempre trabalhou com muito “rigor e paixão”, de forma muito culta e pensando no conceito de cada projeto. Ela se reinventou diversas vezes, acompanhou as mudanças das ferramentas, passando do trabalho manual na prancheta para o feito no computador. No fim da vida, fez diversos trabalhos para o cinema, de letreiros a cartazes.

Entendemos Emilie Chamie como uma importante pioneira, que atuou profissionalmente em diversas áreas em uma época em que se acreditava que o lugar da mulher da sua classe social era em casa cuidando dos filhos. Atuou como designer gráfica no momento em que a profissão estava se institucionalizando. Ela é uma peça importante de um grande quebra-cabeça. A origem da profissionalização do campo do design não pode entrar para história priorizando apenas heróis homens que fizeram grandes projetos corporativos. Acreditamos que sua obra é tão importante quanto a de qualquer outro pioneiro.

Emilie Chamie não foi completamente esquecida após sua morte, mas consideramos que o seu trabalho aparece pouco ou de forma secundária na historiografia do design brasileiro. Com esta pesquisa, espera-se ter contribuído para trazer à tona sua obra multidisciplinar e provocar novas reflexões e pesquisas, assim como produzir uma visão da história mais inclusiva.

5 Referências Bibliográficas

ALBERTI, Verena. **História oral: a experiência do CPDOC**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação Histórica Contemporânea do Brasil, 1989.

AMORIM, Patricia. A revista Mirante das Artes, &tc (1967-1968) e a crítica à vertente construtiva no design brasileiro. In: BRAGA, Marcos da Costa; FERREIRA, Eduardo Camillo K. **Histórias do Design no Brasil III**. Editora Annablume, São Paulo, 2017, p. 37-56.

BARROS, José D'Assunção. A História Social: seus significados e seus caminhos. **Revista de História da Universidade Federal de Ouro Preto**, n. 15, 2005, p. 235-256.

BARROS, José D'Assunção. Sobre a feitura da micro-história. **OPSI**, n. 7, vol. 9, 2007, p. 167-185.

BUCKLEY, Cheryl. Made in patriarchy: toward a feminist analysis of women and design. **Design Issues**, vol. 3, n. 2, 1986, p. 3-14. Disponível em: <http://www.padjournal.net/made-in-patriarchy>. Acesso em: dez. 2019.

CHAMIE, Emilie. **Rigor e Paixão: poética visual de uma arte gráfica**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2001.

HERNANDES, Meire Marin. Portfólio: Emilie Chamie. **Revista Design Gráfico**, ano 4, n. 35, p. 22-27, 2000.

HARDING, Sandra (ed.). Conclusion: Epistemological Questions. In: **Feminism & Methodology. Social Science Issues**. Bloomington and Indianapolis/Milton Keynes: Indiana University Press/Open University Press, 1987.

LEON, Ethel. Emilie Chamie – Rigor e paixão nas artes gráficas brasileiras. **Revista Belas Artes**, ano 5, n. 6, p. 34-37, jul. 1999.

LEON, Ethel. **IAC – Primeira Escola de Design do Brasil**. São Paulo: Blucher, 2014.

MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine (orgs.). **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ESTADO DE S. PAULO. Nesta individual, vinte anos de arte, 16 jul. 1974.

PIAIA, Jade Samara; PFÜTZENREUTER, Edson do Prado. **Identidade Visual de Museus de Arte Brasileiros: o contexto da cidade de São Paulo**. 13º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, Univille, Joinville (SC). 2018.

SAFAR, Giselle Hissa; DIAS, Maria Regina Alvares Correia. **Estudos de gênero e seu impacto na história do design**. UFES – Programa de Pós-Graduação em História, p. 102-120, 2016.

STOLARSKI, André. Projeto Concreto – O design brasileiro na órbita da I Exposição Nacional de Arte Concreta: 1948-1966. In: **Concreta '56 a raiz da forma**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2006.

VIEGAS, Camila. O círculo infinito de Emilie Chamie. **Revista Cult**, ano III, n. 32, mar. 2000.