

Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Rita Sepúlveda de Faria

**Emilie Chamie, trajetória de uma
(mulher / designer / artista gráfica / poeta visual)
pioneira**

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Design da
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
Área de Concentração: Design
Linha de pesquisa: Teoria e História do Design

Orientador: prof. Dr. Marcos da Costa Braga

SÃO PAULO, 2022



Figura 1. Emilie. (LEON, 2009)

Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Rita Sepúlveda de Faria

**Emilie Chamie, trajetória de uma
(mulher / designer / artista gráfica / poeta visual)
pioneira**

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Design da
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
Área de Concentração: Design
Linha de pesquisa: Teoria e História do Design

Orientador: prof. Dr. Marcos da Costa Braga

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original, sob
responsabilidade da autora e anuência do orientador.

A versão original, em formato digital, ficará arquivada na Biblioteca
da Faculdade.

SÃO PAULO, 2022

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

ritasfaria@yahoo.com

Revisão de texto: Alícia Toffani

Projeto gráfico: Rita Sepulveda de Faria

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Faria, Rita Sepulveda de

Emilie Chamie, trajetória de uma (mulher / designer / artista gráfica / poeta visual) pioneira / Rita Sepulveda de Faria; orientador Marcos da Costa Braga – São Paulo, 2022.

199 p.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Design.

1. Design. 2. História. 3. Mulher. 4. Emilie Chamie.

I. Braga, Marcos, orient. II. Título.

dedicatória:

às pesquisadoras e às mulheres designers.

Agradecimentos

A todas as mulheres, historiadoras, pesquisadoras, designers, profissionais de todas as áreas, mães e filhas. A todas as mulheres que abriram caminho para que esta pesquisa pudesse ser realizada.

Ao Marcos Braga pela orientação, disponibilidade, incontáveis leituras e trocas ao longo de todo esse período.

À Patrícia Amorim Costa e Silva e Sara Miriam Goldchmit pelas contribuições na banca de qualificação.

À Lina Chamie pelas inúmeras conversas e generosidade em compartilhar tantas histórias, muitas vezes entrando na intimidade da sua vida familiar, que nem sempre foram fáceis.

À Elisabete Marin Ribas pelo enorme apoio nas pesquisas no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), mas principalmente pela defesa em manter o arquivo da Emilie no IEB.

À Ana Paula Simioni pela indicação do acervo da Emilie Chamie e por ter me inspirado com suas pesquisas.

À Ethel Leon pela pesquisa feita sobre o Instituto de Arte Contemporânea (IAC) que foi essencial para essa pesquisa.

A todos os entrevistados pela disponibilidade e generosidade em compartilharem suas memórias: Lina Chamie, Ethel Leon, Cyra Moreira, Alexandre Martins Fontes, Ana Paula Moreno, Ricardo Ohtake, Denise Milan, Ana Lúcia Lupinacci, Fernanda Martins, Tata Amaral, Silvana Rubino,

Antonio Pereira, Regina Noronha, Regina Célia Pereira, Carlos Augusto Calil, dra. Angelita Habr-Gama, Cecilia Vicente de Azevedo Alves Pinto e Zélio Alves Pinto, Marcello Montore, Elisabete Marin Ribas, Ana Paula Cavalcanti Simioni, Roberto Duailibi, Miguel de Frias e Sonia Mota. Ao Nahum H. Levim que, apesar de não termos feita uma entrevista, trocamos informações sobre o cenário para “Borges, às vezes” por e-mail.

À minha mãe, Myrian Sepulveda dos Santos, que sempre incentivou o meu retorno à academia e a sua leitura e indicações; ao meu pai, Paulo Antonio Silvestre de Faria, que apoiou com entusiasmo os meus estudos; e aos meus irmãos, Maria Clara Sepulveda de Faria, Felipe Sepulveda de Faria e Marcos Wernersbach de Faria.

Às colegas do mestrado Alice Viggiani e Daniela Gutfreund por compartilhar todas as angústias durante esse período e pelo apoio mútuo.

À Ana Júlia Melo Almeida pelas trocas e ajuda imensa em relação a leituras referentes a questões de gênero.

Aos amigos que compreenderam as ausências e contribuíram com momentos importantes de distrações, Mônica Novaes Esmanhotto e Xavier, Mariana Schincariol e Camila Goulart.

Ao Betho Fers que cuidou do meu emocional em um momento importante.

E a tantas outras pessoas com quem conversei e que foram me ajudando ao longo do processo.



Figura 2. Emilie. (LEON, 2009)

Conto: a carta anônima

por Emilie Chamie

“Não é permitido o anonimato. Todo anônimo será rigorosamente punido”.

Millôr Fernandes

1. – Escrevo? Não escrevo? Pergunto. Nada serei? Afinal sou esposa amada, amante esposa, amada, amante, esposa? Sei. É necessário uma definição, a deles. Os dois. Anômala a situação. Escrevo a carta anônima. Urge. Ruge.

(Recorte jornal, 25-26 nov. 1978)

Emilie Chamie, trajetória de uma (mulher / designer / artista gráfica / poeta visual) pioneira

Resumo

Esta pesquisa teve como objetivo central investigar o lugar de Emilie Chamie (1927-2000) na história do design no Brasil e sua trajetória profissional. Emilie fez parte da geração de designers considerada pioneira dos anos 1950, que inaugurou a atividade profissional com alguma formação em design no Brasil. A pesquisa se baseou no arquivo encontrado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), assim como em entrevistas e referências bibliográficas relativas à história do design.

A trajetória de Emilie foi analisada sob uma perspectiva de gênero, subdividida em décadas em que foram destacados os projetos desenvolvidos e contextualizados ao longo do tempo. Nascida no Líbano em 1927 e residente de 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). Sua atuação profissional foi bastante diversificada de 1950 até 2000, ela se considerava uma artista gráfica: dirigiu espetáculos de dança e fez fotografia; como designer, fez 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). Ela foi casada com Mário Chamie, que teve importante participação política em São Paulo e cuja trajetória profissional esteve, em muitas ocasiões, interligada com a da esposa.

Com esta pesquisa, espera-se ter contribuído para trazer a obra multidisciplinar de Emilie Chamie para a historiografia dos designers brasileiros pioneiros e provocar novas reflexões e pesquisas, assim como produzir uma visão da história mais inclusiva.

Palavras-chave: Design, história, mulher, pioneira, Emilie Chamie

Emilie Chamie, trajectory of a (woman / designer / graphic artist / visual poet) pioneer

Abstract

This research aimed to investigate Emilie Chamie's (1927-2000) place in design history of Brazil and her professional career path. Emilie was part of the generation of designers considered pioneers in the 1950s, which inaugurated the professional activity with some training in design in Brazil. The research was based on the archive found at the Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) (Brazilian Studies Institute), as well as on interviews and bibliographic references related to design history.

Emilie's trajectory was analyzed from a gender perspective, subdivided into decades in which the projects developed and contextualized over time were highlighted. Born in Lebanon in 1927 and a resident of São Paulo, she studied at the Instituto de Arte Contemporânea (IAC) (Institute of Contemporary Art) of the Museu de Arte de São Paulo (Masp) (São Paulo Museum of Art) between 1951 and 1953 – a pioneering design education course in Brazil (LEON, 2014). Her professional performance was quite diversified from 1950 until 2000, she considered herself a graphic artist: she directed dance performances, did photography; as a designer, she worked mainly on cultural projects – some of the most recognized are the brands of Centro Cultural São Paulo (CCSP) (São Paulo Cultural Center) and Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) (Brazilian Theater of Comedy). She was married to Mário Chamie, who had an important political participation in São Paulo and whose professional trajectory was, in many occasions, intertwined with his wife's.

With this research, we hope to have contributed to bring the multidisciplinary work of Emilie Chamie to the historiography of pioneering Brazilian designers and provoke new reflections and research, as well as to produce a more inclusive history of design.

Keywords: Design, history, women, pioneer, Emilie Chamie

Lista de Figuras

Figura 1. Emilie. (LEON, 2009) p. 2

Figura 2. Emilie. (LEON, 2009) p. 8

Figura 3. Emilie. foto: Katia Coelho. Arquivo Lina Chamie. p. 18

Figura 4. Fotografias não identificada de Emilie jovem. Arquivo Emilie Chamie IEB-USP, caixa 13. p. 44

Figura 5. Pinturas de Emilie Aidar, c. 1955. Arquivo Lina Chamie. p. 49

Figura 6. Estudos para cartaz do concurso do IV Centenário da cidade de São Paulo de 1954. Arquivo Emilie Chamie IEB-USP, caixa 15. p. 52

Figura 7. Alunos do IAC no terraço do edifício dos Diários Associados, na rua 7 de Abril. Da esquerda para direita: Virgínia Brgamasco, Glória e Maurício Nogueira Lima, quatro pessoas não identificadas, Estella Aronis, Alexandre Wollner e Emilie Aidar (Chamie). Arquivo Estella Aronis. (LEON, 2014) p. 57

Figura 8. Exemplo de composições livres após dois meses de aulas (prof. arq. Jacob Ruchti) – documento de Marlene Acayaba. Arquivo Emilie Chamie IEB-USP, caixa 15. p. 57

Figura 9. Cartaz “A casa do Chá de Luar de Agosto” de 1952; cartaz “4º Salão Paulista de Arte Moderna” de 1955; e a capa do livro “Damasco e outros caminhos” de 1957. (CHAMIE, 2001) p. 63

Figura 10. Fotografias tiradas por Emilie Chamie: Tamara, Bikfaya, 1959; Mário, São Paulo, 1960; Praça São Pedro, Roma, 1963; Dulce, Ubatuba, 1961. (CHAMIE, 2001) p. 65

Figura 11. Fotografia Mario e Emilie Chamie e casal com a filha Lina. década de 1960. Arquivo Lina Chamie. p. 67

Figura 12. Fotografias de Emilie Chamie na Forminform de 1967. Arquivo Lina Chamie. p. 71

Figura 13. Embalagem do bombom Barbarela para a Falchi. Veja, 24/7/1974 / (TELA, 1968) p. 74

Figura 14. Capas de livros da década de 1950/1960: “Ofício Fixo”, “Plenoplênário”, “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”. (CHAMIE, 2001) p. 76

Figura 15. Cartaz 16º Salão Paulista de Arte Moderna de 1967. (CHAMIE, 2001) p. 80

Figura 16. Cartão de fim de ano para Olivetti no papel vegetal de 1969. (CHAMIE, 2001) p. 81

Figura 17. Escritório na rua Pintassilgo. Foto: Bernardo Magalhães, c. 1981. Arquivo Lina Chamie. p. 84

- Figura 18. Marca Result de 1971. (CHAMIE, 2001) p. 86
- Figura 19. Filme “Elas”. (CHAMIE, 2001) p. 87
- Figura 20. Campanha ROTA Rede de Orientação Turística para Automobilistas de 1971. (CHAMIE, 2001) p. 88
- Figura 21. Recortes de jornal: “Estado de S. Paulo”, 16/7/74; “Estado de S. Paulo”, 14/7/1974; notas: “Jornal do Brasil”, Caderno B, 20/7/1974; “Diário da Noite”, São Paulo 18/7/74. Arquivo Emilie Chamie IEB-USP, caixa 18 e 26. p. 90
- Figura 22. Convite prêmio APCA de 1974. Arquivo Emilie Chamie IEB-USP, caixa 31. p. 91
- Figura 23. Cartaz “Arte entre guerras” de 1979. (CHAMIE, 2001) p. 94
- Figura 24. Marca e anúncio para galeria Múltipla. (CHAMIE, 2001; ALZUGARAY, 2018) p. 95
- Figura 25. Livro “Memória Paulistana”. (CHAMIE, 2001) p. 98
- Figura 26. Livro “Mitopoemas Yãnomam”. (CHAMIE, 2001) p. 100
- Figura 27. Programa “Cartas Portuguesas”, de 1979. Arquivo Sonia Mota. p. 102
- Figura 28. “Folha S.Paulo”, 1984. Arquivo Emilie Chamie IEB-USP, caixa 26. p. 107
- Figura 29. Cartaz para espetáculo “Bolero” de 1982. (CHAMIE, 2001); nota da revista “Isto é” e Programa do Teatro Municipal. Arquivo Sonia Mota. p. 108
- Figura 30. “Fedra 1980”. (CHAMIE, 2001) p. 109
- Figura 31. Carta de Lina Bo Bardi para Emilie de 1981. Arquivo Emilie Chamie IEB-USP, caixa 42. p. 111
- Figura 32. Marca CCSP. (CHAMIE, 2001) p. 112
- Figura 33. Marca TBC. (CHAMIE, 2001) p. 114
- Figura 34. Publicações MAM-SP. (CHAMIE, 2001) p. 115
- Figura 35. Selo, cartaz e livro de comemoração dos 70 anos do Teatro Municipal de São Paulo, 1981. (CHAMIE, 2001) p. 117
- Figura 36. Cartazes: Ópera Wozzeck de 1981; Eugenio Barba de 1987; concurso da 19ª Bienal de 1987; IV Congresso Internacional de Estudos Pessoanos de 1988. (CHAMIE, 2001) p. 118
- Figura 37. Livros “Brinquedos tradicionais brasileiros”, de 1983, e “Anita Malfatti no tempo e no espaço”, de 1985. (CHAMIE, 2001) p. 119
- Figura 38. Livro e cartaz “Brasil, os bastidores do carnaval” de 1988. (CHAMIE, 2001) p. 120
- Figura 39. Cartaz da exposição “À luz da câmara clara” de 1985. (CHAMIE, 2001) p. 121
- Figura 40. Catálogo do congresso “Espaço design/86”. p. 123

- Figura 41. Selo para espetáculo “Borges, às vezes”. (CHAMIE, 2001) p. 126
- Figura 42. Marca Livraria Martins Fontes Editora. Arquivo Alexandre Martins Fontes. p. 128
- Figura 43. Marcas: 3C the Commercial Contrating CO Sarl de 1997; Zamô Cabeleireiros de 1997; Perfumes Char de 1997; Prêmio Banco Real de Excelência de 1998. (CHAMIE, 2001) p. 130
- Figura 44. Marca e cartaz para Associação Latino-americana de Coloproctologia (ALACP); 14º Congresso Latino-americano de Coloproctologia; 44º Congresso Brasileiro de Coloproctologia de 1995. (CHAMIE, 2001) p. 131
- Figura 45. Marca e fôlder para exposição “Geração de 45/ 50 anos”. (CHAMIE, 2001) p. 132
- Figura 46. Cartaz 4º Studio Unesp Sesc Senai de Tecnologias de Imagens de 1996. (CHAMIE, 2001) p. 133
- Figura 47. Livro e capa de encarte de CD “Caravana contrária” de 1998. (CHAMIE, 2001) p. 134
- Figura 48. Cartaz para curta “Eu sei que você sabe” de 1995 e para filme “Tônica dominante” ambos dirigidos por Lina Chamie. (CHAMIE, 2001) / Arquivo Lina Chamie. p. 135
- Figura 49. Cartaz para filme “Um céu de estrelas” de 1997 e “Através da janela” de 2000, ambos dirigidos por Tata Amaral. (CHAMIE, 2001) p. 136
- Figura 50. Emilie Chamie - uma conversadeira. “Revista ADG”, n. 20, São Paulo, p. 26-28, 1/9/2000. Arquivo Marcello Montore. p. 139
- Figura 51. Capa e contracapa do livro “Rigor e Paixão: poética visual de uma arte gráfica”. (CHAMIE, 2001) p. 141
- Figura 52. Revista “Já”, Diário Popular de 1999. Arquivo Emilie Chamie IEB-USP, caixa 26. p. 142
- Figura 53. Capas de livros das edições Praxis, década de 1960. (CHAMIE, 2001) p. 175
- Figura 54. 1989, Arquivo Emilie Chamie IEB-USP, caixa 26, marca Result de 1971 e marca Eco de 1973. (CHAMIE, 2001) p. 176
- Figura 55. Marca Hotéis Tropicais de 1967 da Forminform. Arquivo Emilie Chamie IEB-USP, caixa 26; e marca CCSP de 1982 da Emilie Chamie. (CHAMIE, 2001) p. 177
- Figura 56. Marca Perfumes Char de 1997; livro “Natureza da Coisa”, de 1993; cartaz Wozzeck de 1981; marca Cabeleireiros Zamô de 1997. (CHAMIE, 2001) p. 178
- Figura 57. Embalagem do bombom Barbarela para a Falchi de 1968, Veja, 24/7/1974. Arquivo Emilie Chamie IEB-USP. Marca para exposição “Geração de 45/ 50 anos”. (CHAMIE, 2001) p. 179
- Figura 58. Marca TBC de 1981. (CHAMIE, 2001) p. 180
- Figura 59. Marca ALACP de 1995; marca Denise Milan; marca da papelaria para Angelita Habr-Gama; marca para espetáculo “Borges, às vezes” de 1991. (CHAMIE, 2001). Marca Livraria Martins Fontes Editora de 1991, Arquivo Alexandre Martins Fontes. p. 181

Lista de abreviaturas e siglas

- ABDI – Associação Brasileira de Desenho Industrial
- ADG – Associação dos Designers Gráficos
- ALACP – Associação Latino-americana de Coloproctologia
- APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte
- CBPO – Companhia Brasileira de Projetos e Obras
- CCSP – Centro Cultural São Paulo
- CPDOC-FGV – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas
- CSN – Companhia Siderúrgica Nacional
- CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- ENDI – Encontro Nacional de Desenhistas Industriais
- ESDI-UERJ – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade Estadual do Rio de Janeiro
- ESPM – Escola Superior de Propaganda e Marketing
- FAU-USP – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo
- FGV-SP – Fundação Getúlio Vargas, São Paulo
- HfG-Ulm – Hochschule für Gestaltung de Ulm
- IAC – Instituto de Arte Contemporânea
- IEB-USP – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo
- Masp – Museu de Arte de São Paulo
- MAUC – Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará
- MAM – Museu de Arte Moderna
- MEC – Ministério da Educação
- MIS-SP – Museu da Imagem e do Som, São Paulo
- TBC – Teatro Brasileiro de Comédia
- ROTA – Rede de Orientação Turística para Automobilistas

Sumário

Introdução	19
Justificativa	25
Metodologia	28
Revisão bibliográfica	34
Estrutura da dissertação	40
Capítulo 1	45
Infância e trajetória profissional de Emilie Chamie (1927-2000)	
Líbano, Infância e juventude – 1927-1951	45
Anos 1950	50
Anos 1960	67
Anos 1970	83
Anos 1980	106
Anos 1990	123
Reconhecimento pós-morte	143

Capítulo 2	151
Reflexões sobre a trajetória profissional de Emilie Chamie	
Poética visual, artista visual e designer gráfica	151
Reconhecimento e questões de gênero - relações imbricadas	156
Parceria profissional e contradições: marido e mentores	164
Semelhanças e divergências: Emilie Chamie <i>versus</i> Alexandre Wollner	169
Linguagem visual do trabalho gráfico da Emilie Chamie	174
Considerações finais	185
Possíveis desdobramentos	188
Como responder a qual lugar Emilie Chamie pertence na história do design gráfico brasileiro?	190
Referências bibliográficas	193



Figura 3. Emilie. foto: Katia Coelho.
Arquivo Lina Chamie.

Introdução

Começo esta dissertação apresentando a minha trajetória. Nos últimos anos, tenho feito uma série de leituras e pesquisas referentes a gênero e design que culminaram nesta dissertação sobre a trajetória de Emilie Chamie. Em minha graduação, me dediquei ao projeto intitulado “Mulheres designers” na Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (ESDI-UERJ) com orientação de Rodolfo Capeto em 2004, quando o tema ainda era pouco estudado. Mais recentemente, como aluna especial da disciplina de História do Design no Brasil na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), escrevi “A3 Programação Visual: um escritório de design pioneiro no Rio de Janeiro”, sobre um escritório com quatro mulheres que eram sócias e designers – cujo funcionamento se deu entre 1980 e 1996. Esse texto, com orientação de Marcos Braga, foi publicado no livro “História do Design no Brasil - Vol. 3” pela editora Annablume em 2016. Em 2017, concluí a especialização em Estudos de Bens Culturais na Fundação Getúlio Vargas (FGV-SP), com o trabalho de conclusão “Exposições de mulheres artistas no Brasil”, orientado por Bernardo Borges Buarque de Hollanda.

Em conversa com a professora Ana Paula Cavalcanti Simioni, ela me informou que o acervo de Emilie Chamie, localizado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), poderia ser um tema do meu interesse. Fui ao IEB-USP conhecer um pouco do material e escrevi o projeto para o mestrado na FAU-USP em 2018.

Esta dissertação é resultado do encontro de interesses por questões de gênero e design com a possibilidade de me aprofundar nesses temas através do fio condutor que é a pesquisa sobre a trajetória profissional da Emilie Chamie.

Emilie Chamie fez parte da geração de designers considerada pioneira dos anos 1950, que inaugurou a atividade profissional com alguma formação em design no Brasil.

Nascida no Líbano em 1927 e residente de São Paulo a partir de 1944, estudou no Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do Museu de Arte de São Paulo (Masp) entre 1951 e 1953, no curso que é considerado por alguns pesquisadores a primeira experiência de ensino de design no Brasil (LEON, 2014). Emilie Chamie teve uma atuação profissional bastante diversificada, desde a época do IAC nos anos 1950 até o ano 2000, quando faleceu: dirigiu espetáculos de dança e fez fotografia; como designer, fez 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 foi casada com o poeta, professor, crítico literário, publicitário e advogado Mário Chamie, que teve importante participação política em São Paulo – foi secretário municipal de Cultura de São Paulo entre 1979 e 1983 e cuja trajetória profissional esteve em muitas ocasiões interligada à da esposa. O casal teve uma filha, Lina Chamie.

O acervo da Emilie Chamie se encontra no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP) junto ao acervo do marido Mário Chamie.

[...] o IEB tem sob sua responsabilidade a guarda e a manutenção de um acervo excepcional. Tal acervo é formado por um expressivo conjunto de fundos pessoais – constituídos em vida por artistas e intelectuais brasileiros –, e que estão distribuídos entre o Arquivo, a Biblioteca e a Coleção de Artes Visuais. Manuscritos originais de nomes decisivos para nossa cultura, livros raros e obras de arte formam um conjunto de caráter único, que recebe periodicamente novas aquisições, seja através de doação ou por meio de compra. (HISTÓRIA do IEB, s.d.)

Os arquivos não são neutros e são produtos de um longo processo de exclusões, segundo Simioni e Eleutério (2018, p. 19-27):

Diversos autores já discutiram o quanto os arquivos não são produtos passivos de uma somatória de documentos acumulados por grupos ou sociedades humanas de modo neutro, mas sim frutos de seleções, ordenamentos e inscrições institucionais que resultam de escolhas [A esse respeito ler, entre outros, Cook (2001), Foucault (2008) e Cifor (2017)]. Essas determinam o que pode ou não ser dito, o que merece ou não ser lembrado e quem tem direito ou não a ter sua memória preservada. Longe portanto de serem receptáculos apáticos, os arquivos são ao mesmo tempo *produtos e produtores de hierarquizações sociais*. Se por um lado materializam as escolhas sobre o que deve ser preservado e, portanto, *celebrado, monumentalizado*, por outro são também a encarnação de um longo processo de exclusões geralmente levado a cabo de maneira silenciosa, imperceptível, naturalizada. As pesquisas realizadas em torno dos arquivos geralmente partem daquilo que eles “possuem”, das fontes ali reunidas. Pouco se pergunta sobre suas ausências, ou seja, sobre os nomes que não foram retidos, sobre os grupos sociais não representados.

Comparado a outros arquivos, como o CPDOC-FGV – especializado em arquivos de política –, o IEB tem uma proporção menos desigual de arquivos de mulheres. Segundo (SIMIONI; ELEUTÉRIO, 2018, p. 19-27) no IEB dos 45 arquivos apenas 13 são relativos a mulheres. Nessa contagem não constam os arquivos de Emilie e Mário Chamie, assim como os de Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza, talvez por ainda não estarem disponíveis ao público na época da escrita do artigo.

Em entrevistas realizadas em 2021 com Elisabete Marin Ribas¹, da equipe

1 Elisabete Marin Ribas tem especialização em organização de arquivos pelo IEB-USP, onde atualmente é da equipe técnica do Serviço de Arquivo. É doutoranda da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), desenvolvendo pesquisas que envolvem a classificação de acervos pessoais de casais; técnicas e políticas para a guarda de arquivos pessoais de cidadãos “comuns” e a valorização da salvaguarda de arquivos das “minorias” (mulheres, negros, povos originários, comunidade LGBTQIAP+, entre outros). Integra a Rede Arquivos de Mulheres (RAM).

técnica do IEB-USP, e com Lina Chamie², tomei conhecimento de como se deu a doação do acervo de Emilie, que relato aqui de forma resumida.

Emilie faleceu em 2000 e Mário, em 2011; o casal deixou Lina Chamie como única herdeira. Após a morte de Mário, a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e o IEB-USP demonstraram interesse em ficar com o seu acervo. Dentre algumas idas e vindas, foi iniciada uma conversa entre Lina e o professor Marcos Antonio de Moraes do IEB-USP. Após a elaboração de relatórios técnicos e acadêmicos, a incorporação do acervo de Mário Chamie foi aprovada nas instâncias responsáveis do IEB-USP. No momento de retirada do acervo da residência dos Chamie, surgiu um problema prático, em que não era possível identificar onde terminavam os livros do Mário e onde iniciavam os da Emilie. Nesse momento, foi sugerida a possibilidade de manter os dois acervos juntos. Mesmo já tendo retirado o material do casal, em uma reunião interna no IEB-USP, foram levantados questionamentos sobre a incorporação do acervo da Emilie, por questões várias, dentre as quais se, por ser uma designer (não seriam os designers considerados “artistas e intelectuais brasileiros” ou ainda “nomes decisivos para a nossa cultura”³), estaria dentro da linha de acervos adotada pelo IEB-USP. Elisabete Marin Ribas argumentou a favor de manter o acervo e justificou a sua defesa pela prática do IEB-USP em ter acervos de casais, como os do João Guimarães Rosa e Aracy de Carvalho Guimarães Rosa, Osman Lins e Julieta de Godoy Ladeira, Lídia Besouchet e Newton Freitas, e com esse argumento convenceu a diretora do IEB-USP, que na época era a professora Sandra Nitrini. Com a aquisição do acervo dos Chamie, o IEB-USP passou a assumir uma linha de acervos de casais, recebendo em 2017 o acervo do Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza justamente por esse motivo.

2 Lina Chamie, diretora e roteirista, e participou de importantes festivais. Seus filmes conquistaram prêmios e reconhecimento nacional e internacional. Chamie é graduada (Cum Laude) em música e filosofia pela New York University (Estados Unidos) e mestra em música pela Manhattan School of Music de Nova York.

3 Sugere-se aqui apontar a necessária atualização de documentos sobre políticas de acervo de instituições de guarda. A esse respeito, ler, entre outros, Hugues de Varine Bohan, autor amplamente utilizado por Waldisa Russio, outra titular de um dos arquivos pessoais sob a guarda do IEB-USP. Ele diz: “Temos nos preocupado demais em fazer museus para os objetos; é tempo de fazermos museus para as pessoas”.

Referência: Arquivo IEB-USP, Fundo Waldisa Russio.

Percebe-se que a existência de tais fundos e coleções pessoais em arquivos institucionais passa pelo reconhecimento de que tais mulheres têm uma relevância histórica a ponto de suas ações, produções, objetos, memórias merecerem ser “guardadas”, organizadas e institucionalizadas. Apenas quando reconhecidas como sujeitos históricos, como autoras, é que podem ser também arquivadas. (SIMIONI; ELEUTÉRIO, 2018, p. 19-27)

Não tendo havido a interferência de Elisabete e o cuidado de Lina, o acervo da Emilie não estaria no IEB-USP hoje. Torna-se importante reconhecermos o papel das mulheres na guarda desses acervos de outras mulheres.

Ingressei no mestrado no início de 2019, ano em que cursei as disciplinas e iniciei a revisão bibliográfica e a pesquisa em acervos. No cronograma inicial, em 2020, o intuito era concentrar esforços para terminar a pesquisa no acervo do IEB-USP; no entanto, esses planos foram bruscamente interrompidos pela pandemia do novo coronavírus iniciada em março. Além de impossibilitar a visita aos acervos, a pandemia trouxe uma grande incerteza em relação ao futuro, ansiedade e angústia, o que dificultou bastante o andamento da pesquisa, que precisou ser adaptada e reestruturada. Optou-se por fazer uma série de entrevistas on-line durante o período da pandemia, que foi se prolongando. No fim de 2021, houve a possibilidade de voltar à pesquisa no IEB-USP, quando foi concluída a consulta das 42 caixas dos arquivos da Emilie Chamie.

Em uma pesquisa como esta, é fundamental o diálogo entre as entrevistas, a pesquisa documental e a revisão bibliográfica. O material hoje encontrado no IEB-USP foi retirado da residência do casal Chamie e pode ser considerado uma documentação privada.

O que estamos chamando de documentação privada são aquelas fontes produzidas ao nível das vidas individuais: os relatos de viagem, os diários pessoais, correspondências entre particulares (sejam indivíduos ilustres, ou não). (BARROS, 2005, p. 19)

A pesquisa do acervo da Emilie Chamie no IEB-USP foi o motivo desta dissertação existir e uma parte fundamental da pesquisa.

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 da 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 fazer uma consulta on-line, o que impossibilitou a continuidade da pesquisa de forma remota. 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. Busquei extrair dos recortes de jornais informações novas e trabalhos relevantes de cada momento da trajetória de Emilie.

Vale destacar que o arquivo pessoal de Emilie Chamie, atualmente, está em estágio avançado de tratamento e estabilização, faltando-lhe o cadastro documental. Mesmo assim, ele é, no momento, mais buscado do que o arquivo de seu marido. Nele, também há um dos documentos mais acessados por pesquisadores na atualidade⁴, pois trata-se de Caderno da artista Anita Malfatti, datado a partir de 1914 (MEIRELES; MARTÍ, 2017). (Ribas em entrevista à autora em 2021)

Na primeira etapa da pesquisa, o objetivo foi fazer um levantamento geral do conteúdo para ter uma visão panorâmica do acervo.

Por uma questão de liberação de acesso e disponibilidade de tempo, não foi possível consultar a sessão de artes visuais do IEB-USP onde se encontram outros objetos do arquivo da Emilie.

Além da pesquisa no acervo do IEB-USP, visitei o acervo do Centro Cultural São Paulo (CCSP), que tem um manual da marca criada por Emilie Chamie, e o acervo do Masp, onde não encontrei nenhum registro de exposições dela, uma individual em 1974 ou da exposição “À luz da câmara clara” de 1985, com texto de Roland Barthes e fotografias de Emilie Chamie.

4 Acervo: Emilie Chamie / Código de Ref.: EC-PROJ-AM-001 / Espécie / Formato / Tipo: CADERNO / DIÁRIO / Título: s.t. / Descrição: Caderno de Anita Malfatti. / Localidade: [São Paulo, SP, BRA] / Data: [1914] / Referência em caso de uso: Arquivo IEB-USP, Fundo Emilie Chamie, código de referência: EC-PROJ-AM-001.

A **questão principal** que orientou a pesquisa foi: qual o lugar de Emilie Chamie na história do design gráfico brasileiro? Seguindo esse raciocínio, complementamos com: quais fases podemos identificar nessa trajetória e a quais tipos de projetos ela se dedicou? Como podemos fazer essa análise considerando aspectos levantados por uma perspectiva de gênero?

O **objetivo geral** da pesquisa foi: identificar e caracterizar a trajetória profissional de Emilie Chamie e refletir sobre seu lugar na história do campo do design no Brasil. Já os objetivos específicos foram: pesquisar e buscar compreender como se deu o processo de consagração profissional de Emilie Chamie em diferentes momentos de sua trajetória e após sua morte até os dias de hoje; buscar relacionar a trajetória específica de Emilie Chamie com a historiografia do campo do design; identificar projetos marcantes de cada fase; e, finalmente, compreender como o fato de ser imigrante, mulher, esposa e mãe impactou sua carreira profissional por meio de uma abordagem feminista.

Justificativa

A justificativa para se estudar a trajetória de Emilie Chamie parece mais necessária do que a de quem vai estudar outras pessoas já reconhecidas. Esse pode ser o caso por vários motivos, talvez por hoje a Emilie Chamie estar presente de forma marginal nos livros de história do design no Brasil, ou por sua área de atuação ser muito ampla, que ela denomina como artista gráfica, trabalhando com fotografia, direção de espetáculos de dança e design. Hoje não utilizamos mais o termo “artista gráfica” para denominar uma área de atuação. Talvez ainda por ter iniciado a sua carreira nas décadas de 1950 e 1960, época em que as mulheres não eram incentivadas a serem ambiciosas, isso fica claro quando ela é muito elogiada por ser considerada reservada e por não fazer autopromoção. Como um profissional vai ter reconhecimento sendo reservado e sem fazer autopromoção? E por que motivo isso seria um elogio? Será que seria um elogio se o profissional fosse um homem?

Os escritórios considerados pioneiros das décadas de 1950 e 1960, hoje reconhecidos, foram todos dirigidos por homens, como Alexandre Wollner, Aloísio Magalhães e Ruben Martins. Com certeza esses homens não eram reservados, e os três tinham muita consciência da importância da sua

autopromoção, com exceção de Ruben Martins que faleceu muito jovem, Wollner e Magalhães também deixaram seus legados da forma como gostariam de serem lembrados.

Segundo Andrade e Rebello (2009), é recente o reconhecimento do papel de Lina Bo Bardi e Carmem Portinho como personagens fundamentais na gênese do design no Brasil, pois elas reconhecem a necessidade de pesquisa sobre outras mulheres da área e comentam que a construção da reputação dessas mulheres não são verdades absolutas, estáticas no tempo. Novos valores e mudanças no presente permitem o surgimento de novos protagonistas do passado.

Existe a necessidade de fazermos uma revisão da história para inclusão de protagonistas que dela foram omitidos, como mulheres que, em todas as áreas, estão sub-representadas. O mesmo ocorre na história do design e da arquitetura, pois ainda se desenvolve um modelo segregacionista tanto no registro quanto nas condições de escolha, permanência e expectativa de atuação profissional da mulher.

Gênero não é uma categoria reconhecida na formação profissional em arquitetura e design e, talvez por isso, também não seja um elemento evocado nos discursos profissionais. (LIMA, 2014, p. 55)

E como explicar o não reconhecimento de uma produção feita por mulheres? Segundo Teresa de Lauretis (1987), quando o que as mulheres produzem não é encontrado em lugar algum, temos pontos cegos de representação, espaços nas margens dos discursos hegemônicos, nas brechas das instituições. Ela coloca que teremos uma construção diferente de gênero através das práticas da micropolítica da vida diária, de resistências cotidianas que proporcionam agenciamento e fontes de poder.

A suposição de que existem menos acervos de mulheres porque havia menos mulheres designers foi comprovada como prematura, pois a *manutenção de um arquivo também está ligada a julgamentos sobre o que é “importante”*. Além disso, pode-se presumir que as mulheres foram *menos encorajadas* a considerar suas vidas e seu trabalho como dignos de atenção histórica. Conforme descrito acima, as “condições sociais antes da morte influenciam os materiais e, após a morte, determinam como esses materiais são avaliados”. Portanto, o status dos materiais de origem torna difícil uma avaliação neutra em termos de gênero

ou requer esforços precursores para colocar o assunto em foco, para justificá-lo e fornecer evidências de sua importância, consumindo assim muito mais energia do que a pesquisa em áreas já estabelecidas. (BREUER; MEER, 2012, p. 391, tradução e grifos da autora)

Nesse sentido, podemos entender que a quase exclusão do acervo da Emilie Chamie do IEB-USP poderia ter gerado um ponto cego, assim como acervos que não são pesquisados, ou ainda mulheres ou homens cujas produções nem sequer são consideradas dignas de estarem em acervos. Estaria o acervo da Emilie Chamie no IEB-USP se não fosse considerado por seu caráter complementar ao acervo de seu marido? Em entrevista realizada para esta pesquisa, Elisabete Marin Ribas relata que acervos de outros casais passam por este mesmo questionamento no próprio IEB-USP. Ribas está fazendo doutorado (PPGCI-UNESP) sobre arquivo de casais.

A questão de como chamar Emilie (Haidar) Chamie ao longo do texto vem me gerando um incômodo. Ao utilizar o sobrenome Chamie sozinho, como não confundir com o marido ou a filha? A matéria “What Should We Call the Great Women Artists?”⁵, de Bridget Quinn (2021), me ajudou a organizar esta e outras questões que passaram a ser um problema para pesquisadores e autores que estão escrevendo biografias sobre mulheres, tanto artistas quanto de outras áreas. A mudança de nome de solteira para nome de casada causa uma dificuldade para a pesquisa, inclusive porque algumas mulheres foram casadas mais de uma vez. Só o fato de se ter nome de solteira e nome de casada já é problemático em si. E, ainda, a mulher passar do nome do pai para o nome do marido, trazendo com isso toda uma tradição de ser considerada sempre como dependente de um homem.

Outra questão é como se referir a Emilie quando estamos falando sobre ela nos anos antes do casamento? Emilie Haidar? O sobrenome aparece em alguns lugares com H e outros sem. É estranho utilizar dois nomes diferentes, ou ainda três, por conta da grafia de Haidar, para se referir à mesma pessoa e é estranho chamá-la pelo nome de casada antes de ela ter

5 QUINN, Bridget. “What Should We Call the Great Women Artists?”. Hyperallergic, 22 maio 2021. Disponível em: https://hyperallergic.com/647091/what-should-we-call-the-great-women-art-ists/?fbclid=IwAR2CMil2bt3AfiU4Fi_pKEVv80AJ5FIXxFNiAyTrlOHEIMOmIbzxmOGwTCE. Acesso em: maio 2021.

sido de fato casada. Assim como é estranho ter o mesmo nome Chamie para se referir, neste caso, a três pessoas, Emilie, Mário e Lina. Quando temos um casal em que ambos são personalidades que aparecem no texto, normalmente o sobrenome fica com o homem, e a mulher é referida pelo primeiro nome, ou ela é sempre associada ao marido, por exemplo Emilie e Mário Chamie, ou ainda “Mário Chamie e esposa”, onde o nome dela nem sequer é mencionado – há uma nota em uma coluna social⁶ com esta legenda.

Seria utilizar o primeiro nome em uma dissertação romper com as regras acadêmicas? Daria ao texto um aspecto de menor seriedade? Seria reforçar um clichê feminino, menosprezando a mulher em questão? Ou seria ainda uma forma de dar sensação de intimidade ao texto? A meu ver, a realidade é que as mulheres foram reconhecidas mais pelo primeiro nome, pois não eram personagens da vida pública, dignas de fazerem parte da história, de terem autonomia, inclusive em relação ao próprio nome, e, ao mudarmos esse contexto, nos deparamos com questões desse tipo.

Deixo aqui estas questões para serem refletidas e não para se chegar a um consenso, uma verdade, o certo ou o errado. Neste texto, optei por ter a liberdade de referir a Emilie pelo primeiro nome.

Emilie foi pioneira. Começou a atuar com design nos anos 1950 e 1960 e atuou por quase 47 anos, sua trajetória acompanha o amadurecimento do campo do design e diversas transformações pelas quais passou. Estudar a sua trajetória, assim como a de outros personagens que ainda estão às margens da história, homens ou mulheres, nos mostrará uma nova perspectiva em relação ao que já conhecemos sobre a profissão de design.

Metodologia

Esta é uma pesquisa qualitativa de caráter exploratório segundo a modalidade de história social, através da abordagem da micro-história pelo procedimento metodológico da história oral e pesquisa em fontes primárias, principalmente do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Como referencial teórico para o

6 Legenda da fotografia: “Prof. Mario Chamie und Frau”. “Deutsche Zeitung”, de 1989 (IEB-USP, caixa 26).

método escolhido, foram utilizados textos de Barros (2005; 2007), Neves (2003) e Alberti (1989).

Esta pesquisa situa-se no terreno da contrageneralização e contribui para relativizar conceitos e pressupostos que tendem a universalizar e generalizar as experiências humanas (NEVES, 2003, p. 30).

Nosso viés se orienta pelo olhar da história social, categoria transcendente que acaba perpassando ou mesmo englobando todas as outras especialidades da história: cultura, poder, economia, relações sociais, mentalidades, ideias, micro-história, macro-história etc. A história social é rica em interdisciplinaridades e na sua possibilidade de objetos de estudo, além de reconhecer que as dimensões da realidade social interagem ou que nem sequer existem como dimensões separadas.

[...] tem se apresentado nas últimas décadas uma tendência cada vez maior para o exame da sociedade em toda a sua complexidade, superando o manejo de categorias sociais estereotipadas e de dicotomias generalizadoras. (BARROS, 2005)

A história social implica relacionar diversas áreas e faz uma crítica à história que é feita de uma sucessão cronológica de descrições das vidas de personagens, de modo que essas histórias acabam se tornando um somatório de pequenas biografias de personagens considerados importantes encadeadas segundo critérios cronológicos ou agrupadas conforme os seus pertencimentos estilísticos (BARROS, 2005).

Veremos mais adiante como essa mesma crítica é feita pela metodologia feminista de pesquisa. Buscaremos nesta pesquisa trabalhar a contextualização e realidade social de cada período para melhor compreendermos a trajetória da Emilie.

A micro-história é uma abordagem historiográfica que pode ser utilizada dentro da história social, neste caso, escolhemos como campo de observação a trajetória individual de Emilie Chamie e suas respectivas produções. Por meio desse recorte, 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, p. 178-9).

A trajetória da Emilie Chamie está sendo examinada em função de um problema, que permite trazer à tona determinado diálogo de culturas, da

história econômica e política de cada momento, assim como do campo do design, seu papel como profissional, imigrante, esposa, mãe e suas diversas relações sociais.

A história oral é um procedimento metodológico, que pode ser utilizado pela micro-história, que privilegia a realização de entrevistas e depoimentos de pessoas que participaram de processos históricos, objetiva a construção de fontes ou documentos que subsidiam pesquisas. As entrevistas e a pesquisa documental se complementam, fornecendo subsídios uma para outra.

A história oral [...] traz em si um duplo ensinamento: sobre a época enfocada pelo depoimento – o tempo passado – e sobre a época na qual o depoimento foi produzido – o tempo presente. Trata-se, portanto, de uma produção especializada de documentos e fontes, realizada com interferência do historiador e na qual se cruzam intersubjetividades.

O passado espelhado no presente reproduz a dinâmica da vida pessoal em conexão com processos coletivos. A reconstituição dessa dinâmica, através do processo de memorização, que inclui ênfases, lapsos, esquecimentos, omissões, contribui para a reconstituição do que passou segundo o olhar de cada depoente. (NEVES, 2003, p. 30)

Os desafios da história oral estão em como lidar com as subjetividades, dado que o método é aplicado na época contemporânea, e a conjuntura atual pode influenciar os depoimentos ou as interpretações, já que a memória é um processo vivo e dinâmico (NEVES, 2003, p. 29).

O maior desafio da história oral, tomando como empréstimo a interpretação de Benjamin (1985) sobre a memória, é contribuir para que as lembranças continuem vivas e atualizadas, não se transformando em exaltação ou crítica pura e simples do que passou, mas sim em meio de vida, em procura permanente de escombros, que possam contribuir para estimular e reativar o diálogo do presente com o passado. (NEVES, 2003, p. 38)

As entrevistas passaram a ter uma importância que não estava prevista no planejamento inicial desta pesquisa. No primeiro momento, não sabíamos o tempo que a pandemia duraria, a situação foi se alongando, e o número de entrevistas foi aumentando.

Ao todo foram entrevistadas 24 pessoas, em entrevistas semiestruturadas a partir de um roteiro preestabelecido e temáticas, ou seja, não objetivam

especificamente a trajetória de vida, uma vez que a maioria dos depoimentos foram de pessoas que conviveram com Emilie Chamie em diferentes momentos, em “uma parte de sua vida: aquela estritamente vinculada ao tema estudado” (ALBERTI, 1989, p. 61).

A história oral conta com uma série de etapas necessárias. Começando com a seleção dos nomes a serem entrevistados, seguida pelos contatos e as entrevistas em si – a maior parte feita de forma remota, o que fez com que houvesse bastante variação em relação à duração e à plataforma utilizada.

A gravação das entrevistas, que no caso desta pesquisa foram quase todas on-line pela plataforma Zoom, algumas com áudio pelo celular em que não foi possível gravar e outras ainda presenciais em que foi gravado apenas o áudio.

As entrevistas on-line permitem acesso a pessoas que estão localizadas em outras cidades, em horário alternativos, economia de recursos (como tempo de deslocamento, preparação e equipamentos), ou seja, possibilita encontros que talvez não teriam sido possíveis de outra forma. Permite ainda a gravação em vídeo com captação de imagem e áudio do entrevistado.

Em seguida é necessário fazer o processamento das entrevistas, ou seja, a passagem do material gravado para texto. Foram transcritas as entrevistas que teriam citações que interessavam à dissertação. No entanto, todas as entrevistas foram importantes para conhecer diversos pontos de vista em relação à Emilie e mesmo para futuras pesquisas. A transcrição bruta na maioria dos casos apresenta uma linguagem muito informal, contém trechos que não fazem sentido ou de difícil compreensão e informações incorretas, nos quais é necessário fazer pequenas alterações, correções de vícios de linguagem, construções de frases que façam sentido, omissões de repetições etc. O próximo passo foi fazer contato com cada entrevistado para revisar a transcrição e assinar um termo de cessão de direito e autorização de uso apenas das citações utilizadas.

Procurei diversificar os entrevistados entre conhecidos de Emilie, clientes, assistentes, amigos e pesquisadores. Sua filha, Lina Chamie, foi uma pessoa-chave entrevistada diversas vezes e serviu como referência para indicação da maioria dos demais entrevistados. Elisabete Marin Ribas foi entrevistada sobre a doação do acervo do casal Chamie para o IEB-USP, e, após a conversa, houve uma troca de e-mails para esclarecer dúvidas. Algumas entrevistas foram com consultores que me ajudaram a aprofundar

áreas de conhecimento que não dominava, como a de Ana Paula Cavalcanti Simioni e a de Silvana Rubino, em relação a perspectivas de gênero, ou Ethel Leon⁷ em relação ao IAC. Ana Lúcia Lupinacci conheceu muito brevemente Emilie Chamie, mas sua entrevista foi importante para compreender a importância que Emilie teve e ainda tem na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM). Em muitos casos os entrevistados indicavam outros possíveis entrevistáveis.

No entanto, não foi possível encontrar entrevistados para todos os temas de interesse da pesquisa. Por exemplo, alguém que tenha estudado com ela no IAC. Algumas pessoas não retornaram à tentativa de contato ou o contato não foi localizado.

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.; suas lembranças eram muito mais afetivas e subjetivas. Apesar disso, as entrevistas foram muito ricas para entender quem foi Emilie Chamie, e, após tantas conversas, tenho a sensação de que a conhecia.

Registram-se sentimentos, testemunhos, visões, interpretações, em uma narrativa entrecortada pelas emoções do ontem, renovadas ou reavaliadas pelas emoções do hoje.

Não é a História em si mesma, mas um dos possíveis registros sobre o que passou e sobre o que ficou como herança ou como memória.
(NEVES, 2003, p. 29)

Alguns pesquisadores registraram em texto limitações da documentação, contradições, imprecisão de suas fontes e limitação de sua prática interpretativa, deixando clara a subjetividade dos discursos (BARROS, 2007, p. 177 e 182).

7 Ethel Leon é doutora pela FAU-USP e professora de História do Design. É autora, entre outros, dos livros “Memórias do Design Brasileiro”, (Senac-SP, 2009); “IAC, primeira escola de design do Brasil” (Blucher, 2014); “Canasvieiras, um laboratório para o design brasileiro” (UDESC/FAPESC, 2015). Sua tese de doutorado e alguns livros premiados no Prêmio Design Museu da Casa Brasileira.

Ainda houve uma dificuldade em abordar assuntos relacionados a gênero nas entrevistas. Apesar de ser um assunto que está em pauta hoje, não era algo compreendido da mesma forma durante a maior parte da vida de Emilie Chamie. Abordar questões de gênero atualmente é urgente, no entanto, temos que olhar para o passado respeitando a realidade daquele contexto.

Entre abril de 2020 e julho de 2021 foram entrevistadas 24 pessoas, resultando em aproximadamente 26 horas de gravações.

As transcrições dos trechos utilizados ao longo da dissertação das entrevistas estão disponíveis em: <https://drive.google.com/drive/folders/1SSXzkgWyyvUN80o92e8aWit1VM-2LKay?usp=sharing>.

Lista de entrevistados:

(Relação com a Emilie e ocupação; data da entrevista, plataforma e tempo de duração):

Lina Chamie: filha e cineasta; 15 abr. 2020, Zoom, 1h26; 21 dez. 2020, Zoom, 1h27; 27 abr. 2021, Zoom, 2h46;

Ethel Leon: amiga e pesquisadora; 18 abr. 2020, Zoom, 1h10;

Cyra Moreira: assistente, amiga e artista plástica; 5 maio 2020, Zoom, 1h38;

Alexandre Martins Fontes: ex-sócio, amigo e sócio da editora Martins Fontes; 11 maio 2020, Zoom, 1h20; 9 jul. 2021, Zoom, 21min;

Ana Paula Moreno: última assistente e designer; 24 maio 2020, Zoom, 1h13;

Ricardo Ohtake: amigo e gestor cultural; 24 maio 2020, Zoom, 46min;

Denise Milan: cliente, amiga e artista plástica; 19 jun. 2020, Zoom, 28min;

Ana Lúcia Lupinacci: ex-coordenadora do curso de design da ESPM e designer; 22 jun. 2020, Zoom, 1h11;

Fernanda Martins: designer, pesquisadora e filha de Ruben Martins; 24 jun. 2020, Zoom, 1h;

Tata Amaral: cliente, amiga e cineasta; 2 jul. 2020, Zoom, 1h19;

Silvana Rubino: pesquisadora; 12 ago. 2020, Facebook, não foi possível gravar;

Antonio Pereira: cliente, amigo e cabeleireiro; 22 ago. 2020, celular, não foi possível gravar;

Regina Noronha: esposa do ex-sócio José Roberto Noronha; 28 ago. 2020, celular, não foi possível gravar;

Regina Célia Pereira: ex-funcionária da Forminform e designer; 11 set. 2020, celular, não foi possível gravar;

Carlos Augusto Calil: cliente, amigo e gestor cultural; 30 set. 2020, Zoom, 56min;

Angelita Habr-Gama: cliente, amiga e médica proctologista; 15 dez. 2020, entrevista presencial com o áudio gravado pelo celular, 1h16;

Cecilia Vicente de Azevedo Alves Pinto e Zélio Alves Pinto: amigos; 27 jan. 2021, Zoom, 14min;

Marcello Montore: amigo, pesquisador e designer; 28 jan. 2021, Zoom, 57min;

Elisabete Marin Ribas: IEB-USP, pesquisadora; 10 mar. 2021, Zoom, 1h52;

Ana Paula Cavalcanti Simioni: pesquisadora do IEB-USP; 14 mar. 2021, Zoom, 56min;

Roberto Duailibi: amigo e publicitário da DPZ; 7 jun. 2021, por e-mail;

Miguel de Frias: amigo e designer; 10 jul. 2021, por telefone;

Sonia Mota: bailarina; 14 jul. 2021, Zoom, 58min.

Ao diagramar esta dissertação, nos deparamos com a importância das citações, principalmente das entrevistas, mas também das matérias de revistas, jornais e outras pesquisas, que ajudaram a construir a narrativa, por isso optamos por manter o mesmo tamanho de letra do restante do texto.

Revisão bibliográfica

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, que é extremamente visual e com pouco texto. Além desse livro, encontramos um capítulo da Ethel Leon, de 2009, “Rigor e paixão nas artes gráficas brasileiras” no livro “Memórias do design brasileiro”, e outro capítulo no mestrado da Mariana Pini, de 2001, intitulado “Designers gráficos brasileiros da década de 50”. 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, com datas, nomes de projetos, locais, contextos etc., que foram complementares às informações levantadas nas entrevistas.

Ao longo de 2019 e 2020, foi feita uma revisão bibliográfica da história do design no Brasil, principalmente entre os anos 1950 e 1960, e outra em relação a questões de gênero relacionadas à arte e ao design.

Em relação aos textos sobre a história do design no Brasil, o enfoque estava naqueles sobre os anos 1950 e 1960. O resultado dessa revisão bibliográfica da história do design no Brasil será encontrado ao longo da dissertação. Não pretendo fazer um levantamento geral da presença de mulheres no design, mas me parece sempre interessante, pelo menos nos textos lidos, contar a proporção de homens e mulheres em cada texto. Apresento aqui alguns dados levantados por Lima (2017, p. 8-9) em relação à proporção de mulheres citadas em alguns dos livros considerados referências:

- “Design Gráfico: Uma história concisa”, de Richard Hollis: apenas 2,2%;
- “Uma introdução à história do design”, de Rafael Cardoso: temos 7,2%;
- “Linha do tempo do design gráfico no Brasil” de Chico H. de Melo: 11,2%.

Nos livros consultados para esta pesquisa, temos:

- “Pioneiros da comunicação visual” (WOLLNER, 1983): 12 homens; 3 mulheres (25%) – com imagens (Charlotte Adlerova; Dorothea Gaspary (Dorca); Géza Kaufmann).
- “Projeto concreto: o design brasileiro na órbita da I Exposição Nacional de Arte Concreta: 1948-1966” (STOLARSKI, 2006): 40 homens; 6 mulheres (15%) (Emilie Chamie; Lygia Pape; Mary Vieira; Lygia Clark; Lina Bo Bardi; Mirthes dos Santos Pinto).
- “O design gráfico brasileiro anos 60” (MELO, 2008), linha do tempo no início do livro: 50 homens; 3 mulheres (6%) (Bea Feitler; Odiléa Toscano; Maria

Argentina Bibas). Foram analisadas as citações nos capítulos listados abaixo:

- “Introdução: um panorama dos vertiginosos anos 60” (MELO, 2008, p. 28-57).
- “Design de livros: muitas capas, muitas caras” (MELO, 2008, p. 58-97), livros com design modernista, com três capas de Emilie Chamie.
- “A identidade visual toma corpo” (STOLARSKI, 2008, p. 216-251).
- “De costas para o Brasil: o ensino de design internacionalista” (LEITE, 2008, p. 252-283).
- “Memórias do design brasileiro” (LEON, 2009): 11 homens; 2 mulheres (18%) (Emilie Chamie; Estella Aronis)
- “Linha do tempo do design gráfico no Brasil” (organização MELO; RAMOS, 2011).

Para justificar e embasar esta pesquisa, foi feita uma revisão bibliográfica de textos que tratam de gênero e design, com a apresentação de alguns conceitos que me orientaram a analisar a trajetória da Emilie Chamie sob uma perspectiva com enfoque em gênero e que estarão presentes nas reflexões ao longo desta dissertação. A metodologia feminista de pesquisa apresentada por Sandra Harding (1986; 1987) está bastante alinhada à história social e à abordagem da micro-história, apresentadas anteriormente.

Será utilizada a definição do termo “gênero” de Joan Scott (1986), historiadora e militante feminista. Para ela, gênero não se refere exclusivamente às mulheres, mas se constrói nas relações sociais e deve ser compreendido como algo mais complexo do que as distinções biológicas entre homens e mulheres.

Teresa de Lauretis (1987) nos alerta para sempre suspeitar e fazer críticas aos discursos de gênero, assim como mantermos um esforço para criar novos espaços de discursos, pois existe uma tendência de se construir e reproduzir narrativas masculinas de gênero.

Ao se pesquisar uma designer, é recorrente a busca por um “design feminino”. Segundo Safar e Dias (2016, p. 115-116), essa modalidade de classificação é perigosa, porque subestima a diversidade de contextos envolvidos e a diversidade de soluções geradas pelas mulheres.

Mais recentemente, a teoria queer apresenta críticas importantes em relação

ao feminismo, segundo Lauretis (1990), não tendo mais a “mulher” como sujeito, mas sim “uma força de deslocamento, uma prática de transformação da subjetividade”. Essa força de deslocamento e prática de transformação da subjetividade parece ser algo necessário ao estudarmos outras trajetórias, podemos deslocar o próprio conceito de gênero e/ou de design.

É importante reconhecer que, embora esta pesquisa esteja utilizando alguns conceitos considerados feministas, temos como objeto de pesquisa a trajetória de uma mulher branca da elite cultural paulistana:

As feministas brancas ocidentais deveriam prestar atenção na necessidade de travar uma luta teórica e política mais ativa contra nosso próprio racismo, classismo e centrismo cultural, forças que mantêm a permanente dominação das mulheres em todo o mundo. (HARDING, 1987, p. 111)

A pesquisa não deve fazer generalizações, mas mostrar uma pluralidade de possibilidades de atuações. Como o estudo de caso deste trabalho é sobre Emilie Chamie, que fez parte justamente da elite cultural paulistana e sua atuação profissional, muitas das questões que hoje estão em debate pelas feministas interseccionais e decoloniais não serão aprofundadas aqui, como a invisibilidade de designers negras, indígenas ou periféricas, não por serem menos importantes, mas por serem motivo de outras pesquisas.

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 classes, raça e culturas dominantes.

[...] Uma análise confiável do mundo das mulheres e das relações sociais entre os sexos geralmente exige abordagens alternativas à investigação que desafiam os hábitos tradicionais de pesquisa e levantam questões profundas, que não sejam mais marginalizadas ou consideradas desviantes. (HARDING, 1987)

Da mesma forma como vimos haver 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 baseada 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.

As ausências das mulheres na historiografia não se justificam por uma ausência de atuação na área:

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)

As biografias apresentam uma série de problemas, mas também podem ser feitas de forma a dar luz a novas perspectivas. Por um lado, elas podem ser consideradas limitadas, pois projetos podem ser desenvolvidos por equipes ou por pessoas anônimas, e as biografias muitas vezes diminuem o contexto cultural mais amplo e influências externas. Além disso, um conjunto de biografias individuais não consegue comunicar o complexo estado de cooperação envolvido no design. Por outro lado, biografias de mulheres são importantes registros de que elas existiram, principalmente quando não se tenta encaixar essas histórias de vida dentro de categorias preestabelecidas ou colocá-las como “gênicas” que foram descobertas. Ao tentar recuperar a história dessas mulheres, pesquisadores encontram obstáculos. Na maior parte dos casos, a história está oculta sob camadas de registros não realizados, omissões e invisibilidade social.

Desse modo, para contemplar o que, por que e como as mulheres produziram para a cultura material, a história do design deve ampliar seu universo de investigação e entender o design não como algo restrito aos objetos industrializados, mas como constituidor principal da cultura material como um todo, englobando assim áreas antes marginalizadas, como a produção artesanal, criações populares, processos domésticos, criação de objetos de valor de uso em contraponto a objetos de maior valor de mercado (BUCKLEY, 1986).

Hoje existem críticas à forma como a história do design vem sendo escrita para diluir a predominância industrial e para se estudar, inclusive designers homens que foram excluídos da historiografia – como em textos de Cardoso (2008; 2005) e Cipiniuk (2017).

De acordo com Buckley (1986), as mulheres fizeram mais trabalhos de criação de artesanato não porque são biologicamente predispostas, mas porque tiveram muito menos acesso a treinamento e gestão de negócios. Além disso, o trabalho artesanal se adapta facilmente ao ambiente doméstico e é mais compatível com os papéis tradicionais exercidos pelas mulheres.

Revelar a história dessas mulheres e de seu trabalho não precisa, portanto, ter o objetivo de alçá-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)

No caso específico desta pesquisa da atuação de Emilie Chamie, vamos olhar para o que ela de fato produziu, ampliar o universo de investigação para além do design gráfico e buscar entender o motivo de ela se considerar uma artista gráfica e não uma designer, entraremos especificamente neste assunto no terceiro capítulo, de Reflexões.

Nos últimos trinta anos, historiadoras feministas do design produziram um diálogo substancial por meio de ensaios, livros, resenhas, conferências, e mais recentemente podcasts⁸, criando efetivamente um corpo de estudos que consiste em uma “metodologia feminista do design”. Não é uma metodologia coesa, mas um conjunto de ideias e atitudes que abordam o tratamento de problemas das mulheres na história do design e possíveis soluções e estratégias extraídas destas pesquisas.

Textos que têm mulheres pesquisadoras ou como objeto de pesquisa passaram a fazer parte das leituras que orientaram esta dissertação, mesmo que não sejam utilizados como referências bibliográficas diretas,

⁸ Por exemplo o podcast de Portugal chamado: “Errata: uma revisão feminista à história do design gráfico português” que explora a invisibilidade das mulheres na história do design a partir de conversas com pensadores, curadores, historiadores e designers sobre as suas experiências e os seus trabalhos.

trazem novas perspectivas sobre essas trajetórias e servem como inspiração. Alguns exemplos: texto de Flavia Brito do Nascimento sobre Carmen Portinho; Silvana Rubino sobre Lina Bo Bardi e Charlotte Perriand; Bruno Feitler e André Stolarski sobre Bea Feitler; Sara Miriam Goldchmit sobre Odiléa Setti Toscano.

O reconhecimento e a reflexão sobre a participação da mulher no design ampliam os limites conceituais para a reflexão sobre a própria história do design porque implicam na revisão de como essa história tem sido escrita. (SAFAR; DIAS, 2016, p. 114)

No Brasil, temos Giselle Hissa Safar, que fez um apanhado da historiografia de mulheres designers por uma perspectiva europeia e norte-americana. Falta ainda essa revisão ser feita a partir de países fora desse eixo. Existem algumas precursoras, como Marina Garone Gravier do México, estudando tipografia nas Américas, e Isabel Campi da Espanha, refletindo sobre história do design e mulheres designers.

Ao longo da escrita desta dissertação uma das perguntas mais recorrentes foi: mas Emilie Chamie foi relevante? Eu respondo com outra pergunta: quem tem o poder de definir o que é relevante? Se a pesquisa não se aprofundar em questões de gênero, talvez a resposta seria de que Emilie Chamie não é relevante, pois estaríamos considerando os mesmos critérios que já foram utilizados para a historiografia feita no passado. Ao analisar a trajetória da Emilie por outra perspectiva, a de uma profissional que atuou por 47 anos na área como uma pioneira, além de ter uma atuação bastante rica e diversificada, em um ambiente predominante masculino, começaremos a entender o valor de sua história.

Estrutura da dissertação

Este trabalho é subdividido em dois capítulos e as considerações finais.

1. O **primeiro capítulo** vai se aprofundar na trajetória da Emilie Chamie propriamente dita e está subdividido por décadas, e nos anos pós-morte até os dias de hoje. Cada período apresenta uma breve contextualização histórica, social e da institucionalização da profissão do design, e uma análise de projetos, áreas de atuação, parcerias e clientes.

Começando pelo nascimento de Emilie Haidar em 1927 no Líbano e o pouco que se sabe sobre a sua infância.

Nos anos 1950 e 1960, trata-se de um momento importante da institucionalização da profissão, assim como a formação da Emilie, e para isso há um aprofundamento sobre a história e reflexões do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do Masp (1951-1953), da Forminform e da HfG-Ulm. São apresentados alguns dos principais projetos desenvolvidos nesse período, como capas de livros, cartazes e a sua participação no estúdio Semáforo. O ano 1974 foi significativo com a exposição individual de seu trabalho que aconteceu no Masp; em 1985, houve a exposição “À luz da câmara clara”, com textos de Roland Barthes e fotografias de Emilie Chamie também no Masp. Nesse período, seu trabalho participou de uma série de exposições nacionais e internacionais. Ainda na década de 1970, começam suas experiências em direção de espetáculos de dança (“Cartas portuguesas”, 1978; “Bolero”, 1979); ela tem um conto e escreve uma matéria sobre uma viagem ao Líbano; faz projetos de livros de arte como: “Memória paulistana”, 1975; “Mitopoemas Yãnomam”, 1978.

Na década de 1980, Emilie faz um importante trabalho para os 70 anos do Teatro Municipal, 1981; o livro “Anita Malfatti no tempo e no espaço”, 1985; criação do cartaz para concurso da Bienal de São Paulo, 1987; marcas: Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), 1981, e Centro Cultural São Paulo (CCSP), 1982; e faz os projetos gráficos das publicações do Museu de Arte Moderna de São Paulo de 1983 a 1991.

Na década de 1990, Emilie tem uma espécie de sociedade com Alexandre Martins Fontes em sua última experiência em escritório entre 1991 e 1994. Ela se reinventa e faz uma série de projetos para o cinema, como “Eu sei que vou te amar” (1995), “Um céu de estrelas” (1997) e “Através da janela” (2000); faz também a marca e peças gráficas para a Associação Latino-americana de Coloproctologia, 1995, assim como algumas capas de livros. Emilie fica ativa e trabalhando até a sua morte em 2000.

No fim deste capítulo será analisado como foi o reconhecimento da Emilie Chamie após sua morte, partindo do livro “Rigor e paixão”, feito pela própria Emilie em 1999, e que foi motivo de algumas matérias. Em 2003, houve a mostra “Três designers do IAC”, que exibiu obras de Alexandre Wollner, Emilie Chamie e Ludovico Martino na Escola Superior de Propaganda e

Marketing (ESPM) em São Paulo, assim como o Prêmio Emilie Chamie criado em 2014. Até chegar nos dias de hoje.

2. O **segundo capítulo** vai aprofundar uma série de reflexões a partir da análise da trajetória da Emilie Chamie. Como a ampla área de atuação de Emilie e como ela poderia ser considerada uma poeta visual, artista gráfica e designer. Vai refletir sobre seu reconhecimento e diversos fatores que a podem ter influenciado e como as questões de gênero podem nos ajudar a fazer essa análise. A relação de parceria profissional com o marido Mário Chamie e outros mentores será analisada. Semelhanças e divergências nas trajetórias dos colegas do IAC, Alexandre Wollner e Emilie Chamie serão comparadas. E finalmente será feita uma análise da linguagem visual do trabalho gráfico de Emilie, reconhecendo a importância de sua formação no IAC na visualidade de seus projetos.

Nas **considerações finais**, levantamos uma série de possíveis desdobramentos para futuras pesquisas, tentamos responder às questões que nortearam a pesquisa e entender o lugar de Emilie Chamie na história do design no Brasil.



Figura 4. Fotografia não identificada de Emilie jovem. Arquivo Emilie Chamie IEB-USP, caixa 13.

Capítulo 1

Infância e trajetória profissional de Emilie Chamie (1927-2000)

Líbano, Infância e juventude – 1927-1951

Emilie Haidar ou Emilie Aidar – variação de grafias de seu nome de solteira nos documentos pesquisados – nasceu em Beirute (Líbano) em 16 de junho de 1927. Roberto Duailibi, amigo e publicitário, comenta a grafia do nome de Emilie:

Não há diferença entre Haidar (com o H gutural) e Aidar. A palavra não significa nada em árabe. Quando o imigrante chegava ao Brasil, o escrivão ora escrevia com H, ora sem. (Duailibi em entrevista à autora em 2021)

Sobre sua infância e formação, alguns fragmentos foram levantados a partir da entrevista de sua filha Lina Chamie, de sua amiga e assistente Cyra Moreira⁹ e matérias de jornais e revistas.

A Emilie era apaixonada pelo Líbano. Eu tenho a impressão que eu conheço todas as colinas do Líbano, as cores, os cheiros. Ela fazia verdadeiras viagens. A gente embarcava juntas para o Líbano. (Moreira em entrevista à autora em 2020)

Emilie foi filha única de Wilhelmine Khoury Abi Haidar (falecida em 5 de fevereiro de 1958 com 54 anos) e Antoine Rabi Abi Haidar (1900-1968). Sua mãe faleceu cedo e ela não chegou a conhecer a neta. Antoine era empreendedor,

⁹ Cyra Moreira é artista multidisciplinar, graduada pelo Instituto de Artes IADÊ, Université Paris VIII, Montgomery College e University of Maryland. Desde 2000, vive e trabalha em São Paulo.

tinha um negócio de café em Beirute que chamava Café Brasília.

A imigração libanesa começou realmente com a visita que o imperador Pedro II fez ao Oriente Médio, e que entusiasmou os libaneses cristãos a escapar da opressão otomana. (Duailibi em entrevista à autora em 2021)

Emilie manteve ao longo da vida uma profunda ligação com o Líbano, segundo depoimento do Duailibi:

Na época em que nos conhecemos, a Síria do ditador Assad, planejava incorporar o Líbano como seu território. Isso causava um grande horror em todos os imigrantes libaneses e seus descendentes no mundo inteiro. Em São Paulo foi criado um movimento de apoio à soberania do Líbano, do qual fiz parte, assim como Emilie. (Duailibi em entrevista à autora em 2021)

Entre 1884 e 1933, aproximadamente 130 mil sírios e libaneses, majoritariamente católicos, entraram no Brasil pelo Porto de Santos (LESSER, 1999, p. 48; HOURANI; RUTHVEN, 2010). As regiões atualmente identificadas ao Líbano e à Síria pertenceram ao Império Turco-Otomano até 1924, quando foi instalado o protetorado francês. A independência do Líbano foi conquistada apenas em 1943 e a da Síria em 1945. Os fluxos migratórios seguiram as tensões político-religiosas e crises econômicas da região. Entre 1900 e 1914, a emigração teve como destino principalmente Estados Unidos e Brasil. Esse período foi marcado pela saída de uma classe social relativamente abastada do Líbano, que se contrapunha à presença otomana e suas imposições, como alistamento militar. Entre 1920 e 1943, diferentemente dos períodos anteriores, a saída de muçulmanos foi mais significativa do que a dos cristãos. Já sob o mandato francês, o principal motivo do fluxo migratório tornara-se a pobreza das áreas rurais do Vale do Bekaa e do sul do Líbano. (HOURANI; ABDULKARIM, apud OSMAN, 2006)

Na década de 1920, na cidade de São Paulo, os imigrantes conseguiram se firmar, inicialmente, como pequenos comerciantes, favorecendo-se de redes de parentes e conterrâneos e da economia cafeeira em expansão. Estudos mostram que nesse período já havia um grande investimento na formação de uma legião de jovens de ambos os sexos como médicos, advogados, engenheiros e professores, entre outras profissões. Famílias enriqueceram, o que também levou à formação de uma hierarquia social na forma de ocupação da cidade. Não só a rua 25 de Março, ocupada pelos comerciantes desde o início do processo migratório, pode ser associada aos imigrantes, mas também os palacetes construídos no

bairro do Ipiranga. (TRUZZI, 2019; KHOURI, 2013; KNOWLTON, 1960)

No processo de assimilação de imigrantes há sempre tensões, formação de estigmas e disputa de valores. Os indivíduos não possuem uma identidade única. As identidades são fragmentadas, abertas, instáveis e em movimento. Elas não são formadas sem conflitos. A destruição de valores imposta por grupos dominantes pode se dar não apenas no encontro entre imigrantes e sociedade estabelecida, mas sempre que há tensão entre forças simbólicas. Podemos, nesse sentido, recorrer ao sociólogo francês Pierre Bourdieu, autor que se destacou por mostrar, em diversos trabalhos, que nas relações entre forças simbólicas distintas, os dominados podem aceitar, resignadamente ou não, definições dominantes sobre suas identidades. Nem sempre há o reconhecimento da identidade dominante. Outra estratégia possível é a de lutar contra os estigmas que se formam, em um esforço pela autonomia, entendida por ele como sendo o poder de definição de valores próprios. (BOURDIEU, 1989; BOURDIEU, 2007; BOURDIEU, 2012)

Antoine vinha ao Brasil e trazia a filha¹⁰, Emilie. A matéria diz que ela chegou ao Brasil com 5 anos, que sua família no Líbano é de altos magistrados, juristas e economistas de renome, e ela falava fluentemente árabe e francês.

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”. (CHAMIE apud VIEGAS, 2000, p. 12)

Ao longo da vida, Emilie manteve fortes vínculos com o Líbano, segundo a amiga e cineasta Tata Amaral¹¹:

Emilie ia muito para o Líbano. Ele estava na sua cabeça, coração, sangue. Ela tinha contato com sua família. Para mim, o Líbano era um lugar mítico. Emilie me provocava: “O Líbano é muito moderno!” De

10 “Estado de S. Paulo”, p. 4, 11 nov. 1978.

11 Tata Amaral, premiada cineasta brasileira, produz, escreve e dirige filmes e séries de ficção e documentais em curtas e médias metragens. Como realizadora, transita pelos gêneros de suspense, humor e drama musical. Já conquistou grandes bilheterias e audiências e, ao mesmo tempo, é conhecida por seu trabalho autoral.

fato, ela demonstrava a urbanidade do país, com suas cidades ou ao menos, da capital. Emilie era muito culta e acho que sua família era de origem cosmopolita. Suas narrativas versavam sobre concertos, obras de arte, enfim... uma experiência urbana. (Amaral em entrevista à autora em 2020)

Durante a infância, Emilie contou com o apoio da família em relação aos seus interesses por arte:

O talento de Emilie se manifesta desde a infância. Não por carregar herança genética – não há artistas entre seus ascendentes –, mas atribui à família o ambiente favorável para suas primeiras incursões na área, principalmente as oportunidades para experimentações com a pintura. Desenhava nas paredes de casa e rabiscava perfis, atos que lhe “renderam boas palmadas”. (HERNANDES, 2000, p. 22-27)

Em um currículo datilografado e com anotações manuscritas, encontramos a informação de que Emilie foi integrante do grupo de artistas que lançou o Movimento de Pintura Concreta no Brasil em 1948 (documento, sem data, IEB-USP, caixa 42).

Não foi possível aprofundar sobre o **Movimento de Pintura Concreta no Brasil** para esta pesquisa, e não foi encontrada em outro local citação em relação à participação de Emilie. No entanto, em 1947 e 1948, o grupo de pintura Concreta no Brasil começou a se organizar e produzir pinturas abstratas:

No dia 9 de dezembro de 1952, no Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP, é inaugurada a exposição que marca o início oficial da arte concreta no Brasil. Intitulada Ruptura, a mostra é concebida e organizada por um grupo de sete artistas, a maioria de origem estrangeira residentes em São Paulo: os poloneses Anatol Wladyslaw (1913 – 2004) e Leopoldo Haar (1910 – 1954), o austríaco Lothar Charoux (1912 – 1987), o húngaro Féjer (1923 – 1989), Geraldo de Barros (1923 – 1998), Luiz Sacilotto (1924 – 2003), e o catalisador e porta-voz oficial do grupo, Waldemar Cordeiro (1925 – 1973). Cordeiro conhece Barros, Charoux e Sacilotto em 1947, na mostra 19 Pintores, quando todos ainda estavam influenciados pela corrente expressionista.

É somente em 1948, quando [Waldemar] Cordeiro volta definitivamente ao Brasil, que ocorre a mudança dos trabalhos desses artistas em direção



Figura 5. Pinturas de Emilie Aidar, c. 1955. Arquivo Lina Chamie.

à abstração. Por essa época, reúnem-se para discutir arte abstrata e filosofia, principalmente a teoria da pura visibilidade do filósofo alemão Konrad Fiedler (1841 – 1895) e o conceito de forma cunhado pela psicologia da Gestalt. Féjer e Leopoldo Haar, ambos com formação artística em seus países de origem, já produzem pinturas abstratas pelo menos desde 1946 e aderem ao grupo. O último a integrá-lo em 1950 é Wladyslaw, ex-aluno de Flexor (1907 – 1971).

Como afirma Cordeiro em 1953, em resposta ao artigo do crítico de arte Sérgio Milliet (1898 – 1966), o Grupo Ruptura “está longe de representar todo o movimento paulista de arte abstrata e concreta, cujas fileiras contam hoje inúmeros integrantes”. (ARAÚJO, 2012)

A partir do 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 fazer arquitetura (LEON, 1999). Esses interesses foram se desenvolvendo até ela chegar ao IAC:

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)

Anos 1950

Em 1951, Emilie entrou na primeira turma do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do Museu de Arte de São Paulo (Masp). As décadas de 1950 e 1960 têm a importância de formar Emilie como profissional, no momento em que começa a se discutir e definir a profissão de desenhista industrial.

Na década de 50, alguns imaginavam até que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização nos trópicos, que combinava a incorporação das conquistas materiais do capitalismo com a persistência dos traços de caráter que nos singularizam como povo: a cordialidade, a criatividade, a tolerância. (MELLO; NOVAIS, 2002, p. 560)

A economia brasileira, no segundo pós-guerra, melhorou, consolidou o mercado interno e conseguiu ampliar a exportação. O Brasil e mais especificamente São Paulo viveram um intenso crescimento urbano industrial e uma modernização.

Entre 1945 e 1964, vivemos os momentos decisivos do processo de industrialização, com a instalação de setores tecnologicamente mais avançados, que exigiam investimentos de grande porte; as migrações internas e a urbanização ganham um ritmo acelerado. (MELLO; NOVAIS, 2002, p. 560)

Assis Chateaubriand trouxe a televisão para o Brasil em 1950; a Companhia Siderúrgica Nacional (CSN) iniciou suas operações em 1946, e a Petrobras foi fundada em 1953. Os anos de funcionamento do IAC precederam o salto industrial que se estabeleceu a partir de 1956, com o governo de Juscelino Kubitschek.

O país iniciou a década com 10 milhões de habitantes nas cidades contra 41 milhões de habitantes rurais. Nos anos 1950, migraram para as cidades 8 milhões de pessoas.

Matutos, caipiras, jecas: certamente era com esses olhos que, em 1950, os 10 milhões de cidadãos viam os outros 41 milhões de brasileiros que moravam no campo, nos vilarejos e cidadezinhas de menos de 20 mil habitantes. Olhos, portanto, de gente moderna, “superior”, que enxerga gente atrasada, “inferior”. A vida da cidade atrai e fixa porque oferece melhores oportunidades e acena um futuro de progresso individual,

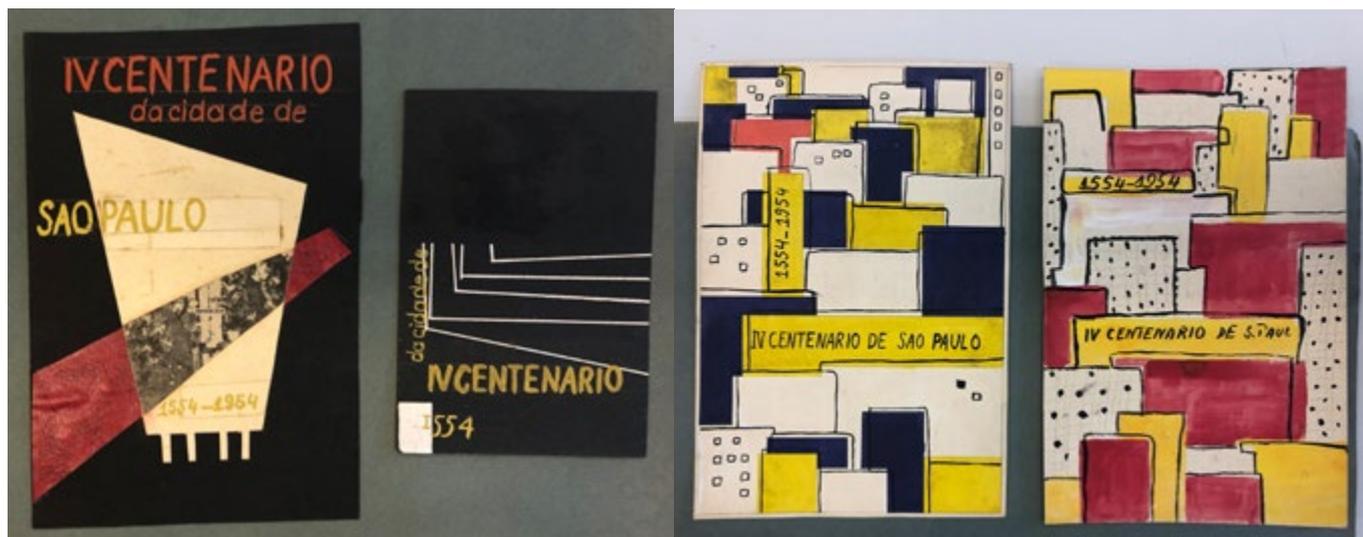


Figura 6. Estudos para cartaz do concurso do IV Centenário da cidade de São Paulo de 1954. Arquivo Emílie Chamie IEB-USP, caixa 15.

mas, também, porque é considerada uma forma superior de existência. (MELLO; NOVAIS, 2002, p. 574)

No âmbito cultural, ocorreu a I Bienal de Artes em 1951, no mesmo ano da abertura do IAC, e em 1954 aconteceu o IV Centenário de São Paulo, cujo cartaz de Geraldo de Barros ganhou o primeiro lugar, e Emílie Haidar foi a terceira colocada e recebeu prêmio em dinheiro. O IV Centenário deu visibilidade para a arquitetura moderna e para o design gráfico também de origem racionalista. Na pesquisa no acervo do IEB-USP não foi encontrada imagem do cartaz enviado, mas apenas algumas imagens que parecem ser estudos para o concurso para o cartaz do IV Centenário (figura 6). É curioso que em alguns lugares afirma-se que Emílie ganhou o concurso, no entanto, essa informação parece equivocada, já que o cartaz que ganhou e conhecido de todos é o de Geraldo de Barros que ficou como primeiro colocado, e só depois de encontrar uma matéria de jornal da época ficou claro que seu cartaz ficou em terceiro lugar.

Pietro Maria Bardi (1900-1999) veio da Itália com sua mulher, a arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992), e concebeu o Museu de Arte de São Paulo (Masp) após um convite de Assis Chateaubriand – um museu onde arte antiga e arte moderna estariam juntas. O projeto do Bardi era educar os brasileiros com os conceitos modernos. Ele pretendia fazer isso com base em três pilares: o Museu, a revista “Habitat” e a educação, com cursos livres, formação em

publicidade e o Instituto de Arte Contemporânea (IAC).

O Museu de Arte de São Paulo é um museu privado sem fins lucrativos, fundado em 1947 pelo empresário e mecenas Assis Chateaubriand (1892-1968), tornando-se o primeiro museu moderno no país.

Chateaubriand convidou o crítico e marchand italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999) para dirigir o MASP, e Lina Bo Bardi (1914-1992) para desenvolver o projeto arquitetônico e expográfico.

Primeiramente instalado na rua 7 de Abril, no centro da cidade, em 1968 o museu foi transferido para a atual sede na avenida Paulista, icônico projeto de Lina Bo Bardi, que se tornou um marco na história da arquitetura do século 20. (SOBRE o Masp, s.d)

Parecia o cenário perfeito para o funcionamento do IAC: o país adentrando um forte projeto de industrialização, se urbanizando, assim como o projeto moderno que chegou no Brasil a partir da arte construtiva e da arquitetura. A ideia era formar alunos para atuarem na realidade local (LEON, 2014).

Ao IAC é atribuído o título de “primeira escola” de design brasileira, no entanto o pesquisador Guilherme Cunha Lima (2001) escreve sobre a escola de artes gráficas fundada por Tomás Santa Rosa, baseada na Bauhaus, que funcionou na Fundação Getúlio Vargas nos anos 1940 (LEON, 2014). A escola não é a primeira escola onde se aprendia a fazer “artes gráficas”, nomenclatura utilizada na época para se referir ao que hoje se considera como um dos ramos de atuação do design. Foi a primeira escola a utilizar o termo de desenhista industrial, juntando o projeto de design gráfico com o projeto do produto para indústria.

Ao considerarmos a geração de designers formados no IAC como pioneiros, não precisamos necessariamente considerar essa escola como a primeira. Leite (2008) e Cardoso (2005) trazem reflexões sobre a origem do campo, como anterior aos anos 1950, a partir do fazer artesanal e do fazer industrial, que vêm desde o século XIX, do ensino de desenho aplicado às artes gráficas, mas com objetivo de ensinar conhecimentos e linguagens e sem a pretensão de ser agente de transformação social. Segundo Leite (2008, p. 252-283):

Em 1946, Tomás Santa Rosa, responsável pela concepção gráfica de livros para a editora José Olympio desde meados da década de 30, junto com o pintor e gravador Axel Leskoschek, o escultor Carlos Oswald e Hannah

Levy, historiadora de arte, constituiu curso que abordava aspectos da criação artística e técnica – Desenho de Propaganda e Artes Gráficas. Dentre outros, constava um curso de desenho aplicado às artes gráficas, nomenclatura então utilizada para configurar o território do design gráfico.

De qualquer forma, o IAC representava uma novidade para todos os envolvidos.

Nesse contexto de mudanças, o IAC iniciou suas atividades em 1º de março de 1951, tendo curta duração, até 1953. Em 1951, em São Paulo, aconteceu a exposição do Max Bill, que marcou os alunos do IAC.

A mostra de Bill e a inauguração do IAC só foram noticiadas nos jornais dos Diários Associados. No entanto, impressionaram fortemente os alunos. Alexandre Wollner conta: “quando veio a exposição do Max Bill, em 1951, ajudei a montá-la com o Flávio Motta e aí entendi o que era design, arte para 1 milhão de pessoas”. (LEON, 2014, p. 41)

O documento que descreve a proposta do curso, já utiliza a nomenclatura de desenho industrial e um grande otimismo em relação ao futuro para a nova área de atuação profissional:

Uma Escola de Desenho Industrial no Museu

O MASP inaugurará uma escola de Desenho Industrial especialmente dedicada aos jovens que desejam se iniciar nas artes industriais. O Desenho Industrial no Brasil ainda está para ser feito e enormes possibilidades defrontam-se para todos aqueles que, dedicando-se a este ramo de atividades, saberão acompanhar o espírito nitidamente contemporâneo de nossa época adaptando as mesmas linhas estéticas das artes puras, as assim chamadas *artes aplicadas*, e criando uma correspondência de valores estéticos entre umas e outras de forma que a atividade das primeiras não continue despreendida das necessidades e utilidades diárias da vida prática, mas engendre uma *visão de conjunto harmoniosa de todas as artes* dentro de uma concepção orgânica. Assim sendo, decidiu o Museu criar um Instituto de Arte Contemporânea que funcionará com caráter essencialmente didático, destinando-se a formar técnicos em assuntos como cerâmica, artes gráficas, tecelagem, metais, mobiliário, bordados, esmaltes, jardinagem, desenho, pintura e plástica em geral adaptados para fins industriais... Não visa a escola criar artistas, mas sim orientar os jovens com uma percepção técnica

e artística bem dirigida, no sentido de dar-lhes a possibilidade de trabalhar, criar e contribuir para o incremento da indústria em geral dentro de um espírito e um gosto apuradamente contemporâneos. (BARDI apud LEON, 2014, p. 37)

Cabe destacar, nesse texto, tanto o uso do termo “desenho industrial”, que não está no nome da escola, assim como ter uma “visão de conjunto harmoniosa de todas as artes” sem hierarquia entre as artes puras e as artes aplicadas.

O IAC amplia o conceito de arte para incluir também projetos voltados para o mercado, como objetos industriais modernos, arquitetura, arte moderna, moda e publicidade, colocando todos no mesmo nível.

A dedicação à arte industrial não se limita ao desenho de objetos racionais, mas deve ressaltar o sentido da *função social* que cada projetista, no campo da arte aplicada, deve ter em relação à vida. Novas ideias, novos empreendimentos estéticos devem nascer da prática desses estudantes, em colaboração com a indústria. Não se buscam aqui aqueles profissionais encarregados de reproduzir padrões artísticos em objetos. Cabe-lhes, sim, a tarefa de criação, o que os coloca lado a lado com os artistas. Ou seja, do ponto de vista da formação, esses jovens deverão *dominar um conjunto de conhecimentos acessíveis apenas àqueles que transitam no mundo da alta cultura*.

Seus futuros formandos serão dirigentes, uma elite da indústria, encarregados do trabalho intelectual de criação de formas repassadas à indústria. (LEON, 2014, p. 99)

Colocar a tarefa de criação “lado a lado com os artistas”, assim como “esses jovens deverão dominar um conjunto de conhecimentos acessíveis apenas àqueles que transitam no mundo da alta cultura”, tem eco na produção da Emilie, pessoa extremamente culta, que produz desde fotografias, design bi e tridimensionais e ainda dirige espetáculos de dança.

Entendemos a importância da visão ampliada do campo da arte que Bardi defende, que orientará os cursos do IAC, e que a Emilie se apropriará em sua própria trajetória.

“Dividir a arte, numa maior e noutra menor, é um ponto de vista que

carece de sentido”.¹²

Foram estas as palavras de Pietro Maria Bardi, no dia 04 de dezembro de 1950, na ocasião da inauguração do I Salão Nacional de Propaganda no Museu de Arte. Em continuidade à visão ampliada do campo da arte já antecipada na Exposição da Cadeira, primeira da série Artes Industriais, é proposta a Exposição de Artes Gráficas, em 1949; e, no ano seguinte, em dezembro de 1950, o I Salão Nacional da Propaganda. Ambas dedicadas ao campo do design gráfico e que, de alguma maneira, adiantam o espírito que orientará os cursos do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do Museu que iniciou suas atividades meses depois, em março de 1951. (CARA, 2013, p. 57)

Leon (2014) descreve um amálgama referencial, do qual Bardi se utiliza no IAC sem debater as suas contradições. Ele admirava ao mesmo tempo a Bauhaus de Dessau, com ideais democráticos radicais ou socialistas, e a Escola de Chicago, nos Estados Unidos, onde a Bauhaus tornou-se “estilo Bauhaus”, esvaziada de conteúdos e a serviço da racionalidade instrumental capitalista das grandes corporações, conforme propagandeado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), modelo de museu para o Masp. Ele admirava ainda o design para cultura do consumo norte-americana representada pelo designer Raymond Loewy, com sua famosa frase “a melhor curva de um produto é a ascendente do gráfico de vendas”.

A função social do projeto está presente em falas recorrentes tanto de Emilie quanto de seu colega do IAC Alexandre Wollner, nas quais ambos justificam abandonar a pintura para fazer o cartaz, arte que chega a 1 milhão de pessoas. A pintura seria a arte individualista, feita para apreciação de poucos.

“Era a grande oportunidade de lançar-se num novo território, onde o social prevalecia sobre o individual”, comenta, referindo-se ao estudo do design industrial e da comunicação visual. (CHAMIE apud LEON, 1999, p. 34-37)

Sobre a estrutura do curso propriamente dito, encontramos no folheto de divulgação nomes de professores e disciplinas:

12 Propaganda da Propaganda. “Diário de São Paulo”, 5 dez. 1950.

Pietro Maria Bardi, Lina Bo Bardi, Oswaldo Bratke (1907-1997), Roberto Sambonet (1924-1995), Jacob Ruchti, Roger Bastide (1898-1974), Leopold Haar (1910-1954) e Flávio Motta (1923), entre outros, integram o corpo docente do IAC. Além dos cursos regulares, o instituto oferece palestras e oficinas temporárias com professores e artistas visitantes. O primeiro ano compreende disciplinas básicas obrigatórias divididas em três áreas: 1. Teoria e Estudo da Forma (matemática, perspectiva, desenho livre e composição); 2. Conhecimento dos Materiais, Métodos e Máquinas (materiais, técnicas de trabalho e métodos de produção); 3. Elementos Culturais (elementos de arquitetura, história da arte, psicologia e sociologia). No segundo ano, o aluno opta por cursos especializados em áreas de sua preferência: 1. Produção de Equipamentos (metal, cerâmica, têxtil, madeira, outros materiais) ou 2. Comunicações Visuais (fotocine e gráfica). O terceiro ano compõe-se de cursos complementares facultativos. No quarto ano, os estudantes devem desenvolver projetos individuais. No entanto, a escola encerra suas atividades no fim do terceiro ano. (Folheto de divulgação do IAC apud Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao468881/instituto-de-arte-contemporanea-iac>)

Sem designers de formação para compor o quadro dos professores, o curso contou com arquitetos, artistas e produtores gráficos para realizar seu programa (LEON, 2014, p. 41). Professores oficiais eram 8 homens e 1 mulher¹³; dentre os professores ocasionais, havia 13 homens e 2 mulheres¹⁴.

A primeira turma de 1951, tinha 14 alunos e 9 alunas. Eram eles:

Carlos Krebs, Marion Liane Lodi, Alexandre Wollner, Ellen Pennings, Carlos Caldas Cortese, Maria da Gloria Leme, Antônio Maluf, Vivaldo W. F. Daglioni, Emilie Haidar, Pedro João, Antônio Bruno, Lauro Pressa Hardt, Mário Trejo, Maurício N. Lima, Fausto Machado Cardoso, Virginia

¹³ P. M. Bardi, Oswaldo Bratke, Lina Bo Bardi, Roberto Sambonet, Mansueto E. Koscinski, Jacob Ruchti, André Osser, Roger Bastide, Dudus Zaltan (assistente de Bratke).

¹⁴ Leopold Haar, Flavio Mota, Salvador Candia (assistente do Ruchti), Roberto José Tibau, Carlos Nicolaiesky, Gastone Novelli, Bramante Buffone, Poty Lazzarotto, Aldemir Martins, Renina Katz, Giselda Leirner, Mario Cravo, Wolfgang Pfeiffer, Thomas Farkas e Gilbeto Freyre. (LEON, 2014, p. 41)



Figura 7. Alunos do IAC no terraço do edifício dos Diários Associados, na rua 7 de Abril. Da esquerda para direita: Virgínia Brgamasco, Glória e Maurício Nogueira Lima, quatro pessoas não identificadas, Estella Aronis, Alexandre Wollner e Emilie Aidar (Chamie). Arquivo Estella Aronis. (LEON, 2014)

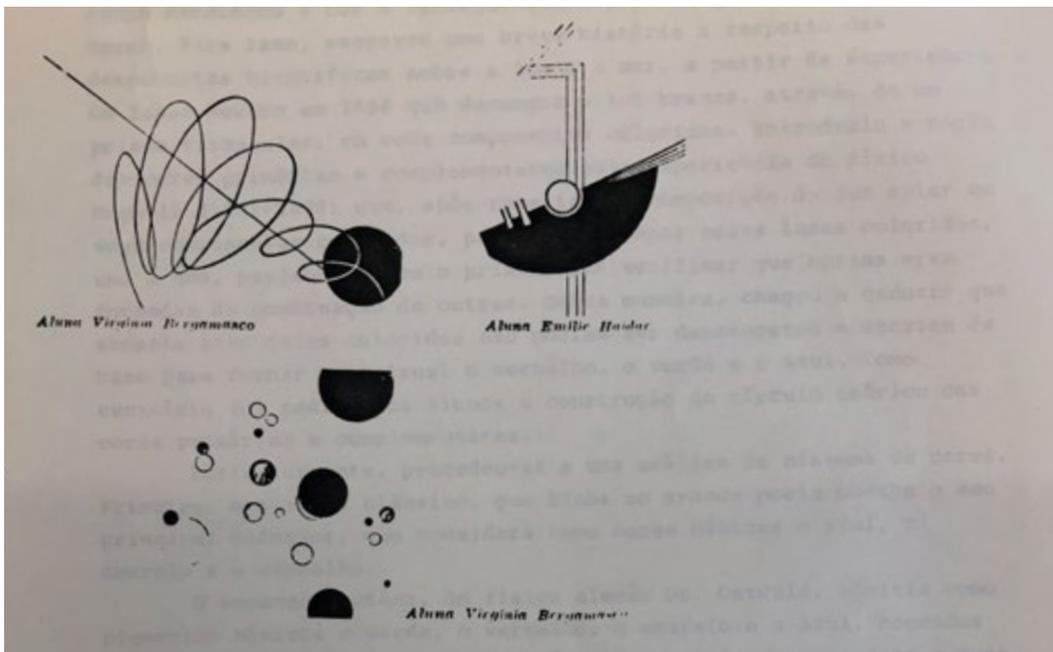


Figura 8. Exemplo de composições livres após dois meses de aulas (prof. arq. Jacob Ruchti) – documento de Marlene Acayaba. Arquivo Emilie Chamie IEB-USP, caixa 20.

Bergamasco, Luiz Sadaki Hossaka, José Carlos F. Oliveira, Ludovico Antonio Martino, Irene Ivanovsky, Yone Maria Oliveira, Isolde Braus e Lygia Fleck. (LEON, 2014, p. 40)

Mais especificamente sobre Emilie Haidar no IAC, além do livro da autora Ethel Leon (2014), encontramos algumas citações em matérias de revistas e jornais, um estudo feito para disciplina do Jacob Ruchti e algumas fotos dos alunos.

Emilie Haidar, assim como Alexandre Wollner e Luiz Hossaka, depois de verem anúncios nos jornais, passaram por entrevistas para serem admitidos no IAC. Segundo Ethel Leon (2014, p. 40), independentemente da forma como entravam, seja por exame formal, seja por indicação, a escola visava avaliar a aptidão dos alunos.

É nítido que os alunos escolhidos pelo IAC compartilhavam da capacidade de transitar no mundo da alta cultura, dada sua formação familiar e escolar anterior. (LEON, 2014, p. 101)

O curso passou a ser uma espécie de segunda casa para os alunos e funcionava no edifício de Jacques Pilon, na rua 7 de Abril, número 230. Os alunos ajudavam a montar exposições, desembalavam obras de arte e conheciam os visitantes ilustres que chegavam (LEON, 2014, p. 44).

Em matéria para revista “Cult”, encontramos algumas opiniões de Emilie sobre o IAC:

“Tudo que sei até hoje aprendi no Instituto de Arte Contemporânea.” Emilie participou da primeira turma do IAC, em 1950 [sic], curso de design idealizado por Pietro Maria Bardi no Museu de Arte de São Paulo. Ela lembra dos professores Carlos Bratke, Roger Bastide, Flavio Motta e Leopoldo Haar – “que nos ensinou o caminho das pedras”. Lina Bo Bardi também marcou sua memória. “Estudávamos numas salas enormes. Ela andava sempre de preto, fumava muito e nos dava aula de desenho livre. Um dia espalhou um rolo de papel no corredor e pediu que desenhássemos uma linha contínua. Cada um desenhava um pedaço. Aquelas aulas serviam para ‘desviciar’ o olho.” (VIEGAS, 2000, p. 12-15)

Segundo Ethel Leon (2014), o poeta argentino Mário Trejo, nascido em

1926¹⁵, foi da primeira turma do IAC e consta que namorou Emilie Haidar. Segundo Alexandre Wollner, era alguém que, no período, tinha muito mais informações que os demais, já tendo lido Alfred North Whitehead e Charles Pierce (LEON, 2014, p. 123).

Diferentemente de outros alunos, a única formação de Emilie foi o IAC, e ela sempre creditou sua formação de design à escola (LEON, 2014). Os outros alunos tiveram formações posteriores, alguns exemplos: Alexandre Wollner (1928-2018) estudou em HfG-Ulm; Estella Aronis (1932-2021) estudou arquitetura e jornalismo; Ludovico Martino (1933-2011) estudou arquitetura; Attilio Baschera (1933-) estudou Belas Artes em Roma; Maurício Nogueira Lima (1930-1999) cursou propaganda no próprio Masp e depois arquitetura e urbanismo; Luiz Hossaka (1928-2009) também cursou propaganda no Masp, dentre outros.

Apesar de o momento parecer propício para a escola, as condições para o design industrial de produtos não aconteceram na época. A maior parte dos ex-alunos do IAC seguiu carreira como designer gráfico, na linha dos artistas concretistas, com uma orientação da matriz suíço-alemã do design gráfico de São Paulo (LEON, 2014). Alguns designers como Wollner atuaram no estabelecimento de identidade corporativa de empresas.

A comunicação visual do produto, atividade mais próxima da propaganda, já que representa produto, empresa ou instituição, pode ser exercida, pois não implica grandes investimentos (em ferramenta e pesquisa), o que é sempre exigido no projeto de desenho industrial. Mesmo contando com parque gráfico temporariamente desatualizado, foi possível construir imagens modernas nos anos 1950, como argumentou Heloísa Chyriades em seu trabalho [“Cartaz: abordagem histórico-visual”, de 1996]. (LEON, 2014, p. 84)

Segundo Ethel Leon (2014, p. 116), Emilie reconhecia ser uma das alunas preferidas de Pietro Maria Bardi, que dedicou uma exposição ao seu trabalho no Masp em 1974.

No acervo do IEB-USP, foi encontrada uma carta de Lina Bo Bardi para Emilie lembrando do tempo do IAC. Lina escreve:

15 Informações extraídas do site <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=2463> (acesso em: jan. 2022) e de Leon (2014).

[...] a lembrança da menina-moça silenciosa, sempre debruçada na prancheta: a melhor aluna da Turma do Museu de Arte de São Paulo de 1951. (BARDI, 1981, carta IEB-USP, caixa 42)

Segundo os desejos de Bardi, os formandos do IAC seriam “consultores, dirigentes, encarregados do trabalho intelectual de criação, respeitados pelo seu saber técnico, atuando junto a empresários” (LEON, 2014, p. 98).

Pode-se dizer que a escola resultou da união de intelectuais e artistas com formações diversas, produzindo um resultado híbrido.

Ao mesmo tempo que a proposta de Bardi pretende não ter uma hierarquia entre as artes, ele cria uma hierarquia entre formandos desta escola e outros profissionais que atuam de fato no campo das artes aplicadas, ou seja, o IAC visa formar “uma elite da indústria, encarregados do trabalho intelectual de criação”.

Ana Paula Moreno¹⁶, assistente de Emilie no fim de sua vida, lembra de como Emilie descrevia as aulas no IAC:

Ela me contava que, no IAC, eles tinham aula dentro do museu, que iam visitar os lugares e que ficavam em sala de aula, era tudo muito vivo, muito de estar presente, para entender, as vezes tinham aula no meio do parque na natureza, isso é uma coisa que me marcou. (Moreno em entrevista à autora em 2020)

Três anos após a abertura, em 1953, o IAC fechou, e a primeira turma não concluiu a sua formação. Leon (2014) explica o fechamento da escola pelo desinteresse das indústrias:

Quando o professor Bardi, em princípios dos anos 1950, pensou na criação do Instituto de Arte Contemporânea, sua intenção foi formar designers profissionais para integrarem-se à indústria brasileira emergente, que deveria se preparar para desenvolver produtos criativos e de nível competitivo, visando à exportação. Teve de fechar a escola três anos depois, por desinteresse da indústria no aproveitamento dos jovens designers

16 Ana Paula Moreno é formada em Desenho Industrial pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, Técnica em Artes Gráficas pelo Senai e pós-graduada em Comunicação Empresarial pelo Senac. Começou sua carreira em 1998 e trabalhou com Emilie Chamie, da qual foi sua assistente durante quatro anos.

que formou. A grande maioria dos industriais brasileiros preferia pagar royalties para produzir aqui ou importar produtos criados no exterior (na maioria dos casos, inadequados à nossa cultura e tecnologia) ao invés de investir no próprio desenvolvimento. Isso vem acontecendo há cinquenta anos e continua assim até hoje! (LEON, 2014, p. 79)

Apesar de curta duração, a escola teve sua importância não por ter sido a “primeira escola de design no Brasil”, mas pelas pessoas que reuniu e formou.

Se o IAC não vingou, a arte construtiva, da qual a escola estava tão próxima, certamente ajudou a firmar novos parâmetros de gosto no Brasil, que incidiram sobre a produção industrial. E o IAC, embora tenha durado apenas três anos, formou profissionais alinhados a um mercado que se abria com fase intensiva da industrialização brasileira.

Não é pouco, convenhamos. (LEON, 2014, p. 94)

Percebemos claramente a importância e influência que o IAC teve na trajetória profissional de Emilie.

As aulas do professor Pietro Maria Bardi 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)

O IAC aconteceu antes mesmo da Hochschule für Gestaltung Ulm (HfG-Ulm), na Alemanha, que teve seu funcionamento entre 1953 e 1968. Em sua visita ao Brasil em 1953, Max Bill pediu para Bardi indicar um aluno para ir a Ulm, Geraldo de Barros é indicado, mas por questões pessoais declina, e o Alexandre Wollner vai em seu lugar. Assim como Wollner, outros brasileiros frequentaram a escola, como Almir Mavigner (1925-2018), Mary Vieira (1927-2001), e as irmãs Frauke e Ilse Koch-Weser.

Diferente do IAC, HfG-Ulm não pretendia ter a arte no mesmo patamar do design, e sim ter o design como campo autônomo de atuação. Segundo Leite (2008, p. 269):

[...] a atividade de design se distinguia radicalmente das artes em geral, e isso se traduzia na busca de uma autonomia para o design como design, não como variante de prática artística.

Alexandre Wollner voltou ao Brasil trazendo o que aprendeu na Alemanha, o conceito de design como ideia de sistematização, uma linguagem universal, através de procedimentos racionalistas, com trabalhos com características estéticas de um forte geometrismo e uma rígida formalização.

Mesmo com as críticas, Leite (2008) reconhece que HfG-Ulm se constituiu como referência para a expansão de um design que se contrapunha a toda a expressão comprometida com o consumismo norte-americano do pós-guerra.

Esse período em Ulm vai ser importante para entendermos as diferenças em relação à compreensão da profissão de Alexandre Wollner e de Emilie Chamie ao longo de suas trajetórias. Ambos estudaram no IAC e atuaram como designers gráficos durante as décadas seguintes. Enquanto Emilie se entendia como artista gráfica, fazendo parte de um grande guarda-chuva das artes, seguindo talvez o que o Bardi compreendia como uma “visão ampliada do campo da arte”, Wollner tinha uma compreensão da profissão de designer como algo muito mais focado, rígido, independente, separado das artes.

Após se formar no IAC, ainda na década de 1950, Emilie fez alguns projetos de design gráfico, e 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, faremos algumas deduções. Emilie apresenta em seu livro (2001) o cartaz da “**Casa do Chá do Luar de Agosto**” de 1952 (figura 9), feito no período em que 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”.

Outro trabalho presente no livro e que é sempre citado dentre seus projetos premiados é o cartaz para o **4º Salão Paulista de Arte Moderna** de 1955 (figura 9). Nesse caso, deduzimos que Emilie participara de um concurso e o ganhou.

“O IAC pretendia ser o que havia sido a Bauhaus ou a Escola de Chicago, a intenção era essa.” Ao sair da escola, fui recebendo propostas de trabalho, entre elas a de fazer cartazes culturais. (LEON, 1999, p. 34-37)



Figura 9. Cartaz “A casa do Chá de Luar de Agosto” de 1952; cartaz “4º Salão Paulista de Arte Moderna” de 1955; e a capa do livro “Damasco e outros caminhos” de 1957. (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 (figura 9), 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)

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, p. 117).

Os cartazes tiveram uma importância grande para os formandos do IAC, e a sua função social sempre era comentada por Emilie. Seus projetos tiveram muita influência dos pintores concretistas, e ela menciona especialmente o amigo Waldemar Cordeiro (VIEGAS, 2000, p. 12-15).

“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)

Nessa citação, ela tenta afastar a atuação de “artista gráfica” daquela de um artista com expressão individual.

A **fotografia** é uma área de atuação de Emilie e que teve bastante relevância no início de sua carreira profissional. Nessa fase, encontramos muitas referências a ela como sendo fotógrafa.

Em seu livro “Rigor e paixão”, há um capítulo inteiro dedicado às suas fotografias das décadas de 1950 e 1960 (figura 10), em diversas cidades da Europa, Estados Unidos, Líbano e Brasil: São Paulo (1957, 1958, 1960), Kfar Hata, Líbano (1958), Beirute, Líbano (1958, 1968), Gibraltar, Espanha (1958), Bikfaya, Líbano (1959), Barcelona, Espanha (1959), Trieste, Itália (1960), Ubatuba (1961), Guarujá (1962); Roma, Itália (1963); Paris, França (1963); Atibaia (1964), e New Jersey, Estados Unidos (1964).

Analisando os anos e os locais, percebemos que Emilie viajou para 12 cidades (sem contar São Paulo), e cinco países (sem contar o Brasil) em doze anos, entre 1957 e 1968, e produziu uma grande quantidade de fotografias.

Ela participou do 16º Salão Internacional de Arte Fotográfica em 1957 (NESTA individual, vinte anos de arte, 1974). Uma série de fotografias suas são publicadas no Suplemento Literário de “Estado de S. Paulo” (1965/1967).

Foi a única fotógrafa da exposição “Contribuição da mulher às artes plásticas no país”, em 1960, a primeira exposição coletiva de mulheres em grande escala a acontecer no Brasil, com 65 artistas convidadas e 260 obras. No artigo “The exhibition ‘Contribuição da mulher às artes plásticas no país’ de Cerchiaro, Simioni e Trizoli (2019):

Entre dezembro de 1960 e janeiro de 1961, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), instituição líder no campo das artes brasileiras, realizou a exposição “Contribuição da mulher às artes plásticas no país”. A mostra foi inicialmente concebida por Paulo Mendes de Almeida – diretor do museu de 1959 a 1960 –, mas foi seu sucessor, o crítico de arte Mário Pedrosa, que apresentou e finalizou a exposição, que contou com a participação de 65 artistas convidados, artistas mulheres brasileiras ou estrangeiras que moravam no país. As obras

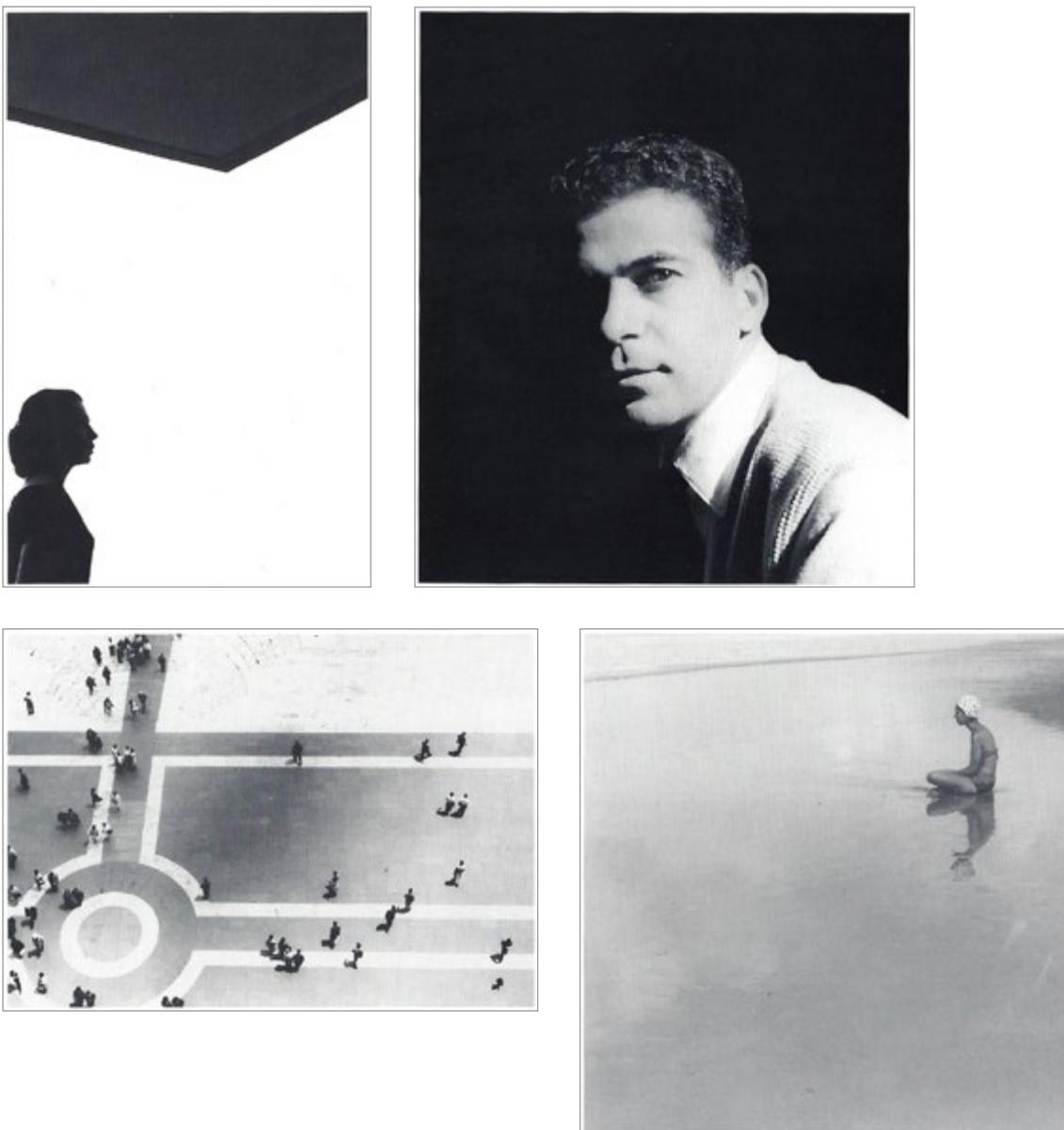


Figura 10. Fotografias tiradas por Emilie Chamie: Tamara, Bikfaya, 1959; Mário, São Paulo, 1960; Praça São Pedro, Roma, 1963; Dulce, Ubatuba, 1961. (CHAMIE, 2001)

selecionadas incluíram um total de 260 obras, incluindo pinturas, gravuras, esculturas, desenhos e as chamadas “artes aplicadas”. Esta foi a primeira exposição coletiva feminina de grande escala a acontecer no Brasil, pois até aquele momento havia apenas salões femininos organizados no país.

[...] Emilie Chamie foi a única fotógrafa apresentada, e as artes aplicadas foram representadas por apenas duas artistas, Regina Gomide Graz com tapeçarias e Rosemarie Babnigg com marionetes e fantoches. (CERCHIARO; SIMIONI; TRIZOLI, 2019, p. 210 e 215, tradução da autora)

É interessante perceber que mesmo de forma incipiente, naquele

momento já se tinha uma consciência da exclusão das mulheres no meio das artes, e que Emilie estava a par dessa discussão. De forma ainda bastante preliminar, com um curador homem, houve uma tentativa de dar visibilidade para essas mulheres que estavam de fato produzindo e contribuindo para o campo das artes.

O Masp apresentou as fotografias de Emilie Chamie em uma exposição em 1985 intitulada “À luz da câmara clara”, que contou com textos de Roland Barthes.

Em 30 de novembro de 1959, Emilie se casa com **Mário Chamie** (Cajobi-SP, 1 de abril de 1933 – São Paulo-SP, 3 de julho de 2011). Mário foi poeta, professor, publicitário, era seis anos mais novo que ela – no casamento, ela estava com 32 anos e ele, 26. Ela mudou o sobrenome para Chamie, seguindo a tradição da época.

Eu conheci Emilie exatamente no prédio dos “Diários associados”, dirigido e coordenado pelo Assis Chateaubriand. Interessante que ali os nossos caminhos se cruzaram. Depois a Emilie viajou, morou no exterior, eu também viajei, fui escrever o “Lavra lavra” no interior. Começamos a trocar cartas e convivemos muito mais através de cartas do que pessoalmente. Até que um dia eu mandei uma carta para ela e perguntei se ela queria casar comigo e ela respondeu dizendo que não era uma má ideia. Eu achei a carta um pouco esnobe e desafiei. Falei, se não é uma má ideia assumo essa ideia e vem pra cá, ou me peça para ir praí onde você está. Ela falou “Eu prefiro ir praí porque eu tenho que voltar mesmo. Ela voltou, nos casamos logo numa terça-feira à uma hora da tarde num cartório ali da Bela Vista com duas amigas de testemunhas e vivemos 45 anos juntos.¹⁷

Em 1961, Lina nasceu e foi filha única como a mãe.

Segundo Lina, Emilie teve uma formação em francês no Líbano e já era muito erudita ao conhecer Mário, e muito provavelmente teve influência em relação à formação dele enquanto escritor e poeta.

Pela biblioteca da minha mãe, a gente entende que ela era uma mulher

17 Trata-se de uma transcrição de uma fala do Mário Chamie em um minidocumentário realizado por alunos da ESPM em 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W_S1ERjGQb0. Acesso em: fev. 2022.



Figura 11. Fotografias de Mário e Emilie Chamie e casal com a filha Lina, década de 1960. Arquivo Lina Chamie.

muito culta de berço, que chegou a influenciar o meu pai. Ela tem uma base, ele construiu essa base. Eu fiquei com algumas edições francesas, alguns livros dela, ela lia em francês, francês e árabe eram as línguas dela. (Chamie em entrevista à autora em 2020)

As trajetórias profissionais de cada um se encontram em diversos momentos, mas são trajetórias muito independentes. (Leon em entrevista à autora em 2020)

Anos 1960

Os anos 1960 são marcados pelo golpe civil-militar de 1964, no qual o governo militar depôs o governo constitucional.

O ano de 1964 marca uma inflexão, com a mudança do “modelo” econômico, social e político de desenvolvimento, e esta transformação vai se consolidando a partir de 1967-68. Mas, nesse período (1964-79), as dimensões mais significativas dessa mudança não eram perceptíveis, deixando a impressão de uma continuidade essencial do progresso, manchada, para muitos, pelo regime autoritário. (MELLO; NOVAIS, 2002, p. 560)

No fim da década há um recrudescimento do regime militar, e, em 1968, o governo decreta o Ato Institucional n. 5 (AI-5), que acaba por dissolver o

Congresso Nacional. O Brasil segue com uma visão de progresso durante a década de 1960, que é marcada pela efervescência cultural e o movimento moderno ganha força:

Brasília, a recém-inaugurada capital da República, construída em cinco anos, era o mais acabado monumento da moderna arquitetura brasileira. Movimentos como a Bossa Nova e o Cinema Novo revigoravam o ambiente cultural.

De 1967 em diante, a visão de progresso vai assumindo a nova forma de uma crença na modernização, isto é, de nosso acesso iminente ao “Primeiro Mundo”. (MELLO; NOVAIS, 2002, p. 560)

O conceito de modernidade como período histórico e modernismo especificamente para área cultural pode ser entendido de forma diferente, segundo Rafael Cardoso:

Entende-se por “modernidade” o período histórico que se estende do final do século XVIII até o final do século XX, ocasionando transformações fundamentais – primeiramente na Europa e posteriormente em todo mundo – em função das rupturas tecnológicas, políticas e socioeconômicas acarretadas pela industrialização e pelo pensamento iluminista. São marcos do início desse processo a Revolução Francesa e a chamada Revolução Industrial, e o seu esgotamento só se anuncia com a flexibilização das relações de produção/distribuição/consumo característica da pós-modernidade.

Em contrapartida, entende-se por “modernismo” o engajamento na validação cultural de doutrinas estéticas específicas que dominou o meio artístico ocidental entre as décadas de 1910 e 1960, especialmente com relação às ditas vanguardas históricas e sua sequência no autodenominado “Movimento Moderno” na arte e na arquitetura. (CARDOSO, 2005, p. 339)

A institucionalização do design vai tomando uma forma mais consistente na década de 1960. Em 1962, quase dez anos depois do IAC, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) incorporou à formação do arquiteto o desenho industrial e a programação visual. Em 1963, a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) foi aberta no Rio de Janeiro:

A escola foi concebida em um plano elaborado por Alexandre Wollner e Karl Heinz Bergmiller, designers ex-alunos da HfG-Ulm e professores da escola, a partir de experiências anteriores como o projeto da Escola Técnica de Criação elaborado por Tomás Maldonado para o MAM no final dos anos 50 e o próprio curso de gráfica experimental de Alexandre Wollner e Aloísio Magalhães no MAM em 1961. Sua fundação deve-se também ao projeto político de desenvolvimento tecnológico e industrial do Estado da Guanabara pelo então governador Carlos Lacerda. (NIEMEYER, 1998)

Também em 1963, professores da ESDI e da FAU-USP criam a Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI), primeira entidade do gênero no Brasil.

O modernismo ganha força e é adotado como política de Estado pelo governo Juscelino Kubitschek. Alguns designers passam a ser reconhecidos como pioneiros, pelos projetos de identidade para empresas públicas e privadas, adotando uma estética racionalista. São eles Alexandre Wollner, Aloísio Magalhães, Ruben Martins e a dupla João Carlos Cauduro e Ludovico Martino, todos homens. Em 1968, aconteceu a 1ª Bienal de Desenho Industrial no Rio de Janeiro, com cartaz de Goebel Weyne, mais um marco da institucionalização do design modernista.

A **Forminform** foi o primeiro escritório a utilizar a nomenclatura de desenho industrial no Brasil, funcionou em São Paulo de 1958 a 1968. Em 1958, quando Alexandre Wollner – colega de Emilie Chamie no IAC – volta de Hochschule für Gestaltung Ulm (HfG-Ulm) na Alemanha, ele se junta a Ruben Martins, com Geraldo de Barros e Walter Macedo, fundam a Forminform, que teve ainda a participação de outro ex-ulmiano, o alemão Karl Heinz Bergmiller (LEON, 2014, p. 83).

Em entrevista para esta dissertação, Fernanda Martins¹⁸ (2020), designer e filha de Ruben explica como se deu o início do escritório::

A Forminform já estava engendrada quando Wollner foi para Ulm.

18 Fernanda Martins é designer e pesquisadora nas áreas de Tipografia e História do Design, em especial na Amazônia. Professora da Universidade Estácio-FAP e Doutora em História do Design na ESDI-UERJ. Coursou Master em Design Gráfico e Tipografia na Escola de Design da Basileia, Suíça.

Ruben volta da Bahia em 1956 e vai trabalhar com Geraldo na Unilabor em um cargo denominado de “decorador”. Ruben já esperava a volta de Wollner para iniciar a Forminform, tanto que o escritório começou na própria Unilabor e depois mudou para a Rua Rego Freitas.

Stolarski descreve a importância do escritório na fundação da consciência do design no Brasil:

[...] escritório fundado por Alexandre Wollner, Geraldo de Barros, Walter Macedo, galvanizou o trabalho e a colaboração de profissionais como Ruben Martins, Karl Heinz Bergmiller, Maurício Nogueira Lima, Ludovico Martino, Emilie Chamie, João Carlos Cauduro e Décio Pignatari. [...] Em que pesem as diferenças entre as diversas atuações dos designers representados, pode-se dizer que as tendências construtivas foram, ainda que tardiamente, responsáveis pela própria fundação da consciência do design no Brasil. (STOLARSKI, 2006, p. 199)

Ruben Martins (1929-1968) foi um autodidata, morou em Salvador (BA) e chegou a fazer uma exposição de pinturas antes de decidir voltar à sua cidade natal, São Paulo.

A Forminform teve dois períodos, com Ruben Martins, Alexandre Wollner, Geraldo de Barros e Walter Macedo; e o segundo após a saída de Wollner e Barros em 1959.

No primeiro ano da Forminform, Ruben Martins acompanhou Alexandre Wollner no desenvolvimento dos projetos do escritório, como das Sardinhas Coqueiro e dos Elevadores Atlas. Martins rapidamente assimilou o processo de criação, da apresentação ao cliente à aplicação do trabalho final e desenvolveu metodologia e excelência próprias.

Após o primeiro ano de funcionamento, Wollner e Barros saem da sociedade:

Uma explicação plausível talvez esteja nas palavras da designer, então estagiária do Forminform, Emilie Chamie: “A diferença entre eles era grande, e provavelmente não havia choque a nível pessoal, mas o choque do resultado de um trabalho. Eram linhas opostas. O Wollner era um excelente profissional, estudou na Alemanha, eu o chamava de ‘a freirinha de Ulm’. O Wollner teve uma das melhores formações, mas pessoalmente é um ortodoxo. Não um transgressor, ao contrário do Ruben”. (LEON, 1992, p. 79)



Figura 12. Fotografias de Emilie Chamie na Forminform de 1967. Arquivo Lina Chamie.

Segundo entrevista com Fernanda Martins em 2020, Geraldo de Barros recebeu uma proposta para montar uma indústria de móveis e decidiu sair da empresa, e Wollner se desentendeu com Ruben Martins, provavelmente por terem temperamentos muito diferentes e pelo fato de Ruben defender uma aproximação entre o design e a publicidade, postura que Wollner era radicalmente contra. Ruben ficou com o nome Forminform e continuou trabalhando com todo o conhecimento que tinha adquirido naquele ano e anteriormente à chegada do Wollner.

Dentre os projetos desenvolvidos na segunda fase do escritório, estavam um circulador de ar, uma máquina de lavar e ferro elétrico para marca Prima e um sofá-cama que foi produzido pela empresa Ambiente e a criação do Grupo de Criação Publicitária.

Em 1966, instalado na própria Forminform, na Alameda Franca, Ruben Martins em sociedade com o publicitário Eduardo Riedel fundou o Grupo de Criação Publicitária. Tratava-se de uma iniciativa em que se tentou agregar as qualidades de projeto, planejamento e pesquisa, em campanhas publicitárias e peças promocionais. Ruben Martins e Riedel, aproveitando o know-how em publicidade, os contatos, a metodologia de design, tinham como objetivo criar um conceito novo de publicidade, diferenciando-se das agências. As primeiras campanhas foram realizadas para os clientes da Forminform, como a Bozzano e a Prociex.

Apesar de não ter durado mais que dois anos, em função da doença

de Ruben Martins, o Grupo de Criação transgrediu alguns parâmetros colocados pelos comunicadores visuais que os afastavam da publicidade. Ampliava assim o leque de possibilidades de atuação do designer. Chamie ao comentar sobre o trabalho de Ruben Martins com publicidade colocou que (CARTUM, 1986), “O trabalho publicitário possui a característica de vender e o trabalho gráfico de dar a imagem. As campanhas que Ruben desenvolveu tinham sempre um caráter institucional, pretendiam criar uma imagem, um conceito, uma peça sempre tinha uma referência anterior, uma coisa saindo da outra. Podia-se fazer anúncios publicitários, mas eles eram tratados como trabalhos gráficos.” (LACROCE, 2011, p. 53 e 83)

Ruben Martins era bastante ligado aos artistas da poesia concreta e talvez daí conhecia o Mário Chamie, que apresentou a Emilie, segundo Lacroce:

O escritório nesse período [1966] manteve uma estrutura regular apesar dos inúmeros estagiários que passaram por lá. Carlos Alberto Montoro e José Roberto Noronha, primo de Ruben, trabalharam de 1960 a 1968. Emilie Chamie trabalhou de 1963 a 1968. Ruben conheceu Emilie através de seu marido Mário Chamie, na Bahia. (LACROCE, 2009, p. 242)

No entanto Emilie estudou no IAC com Wollner que foi um dos fundadores da Forminform e provavelmente frequentava esse meio tanto quanto o marido, não seria estranho que ela tivesse apresentado Ruben ao Mario. Mas infelizmente não temos mais a quem perguntar para confirmar essa e tantas outras citações.

Em Leon (1992) e Lacroce (2009), mencionam que Emilie foi estagiária da Forminform, é curioso ela ter entrado como estagiário pois já tinha alguns projetos de cartazes e livros realizados antes e durante o período em que atua no escritório.

A Forminform foi fundamental para a compreensão do design como área de atuação, assim como teve importância na formação profissional de Emilie. Sobre essa passagem pela Forminform, além de matérias de revistas, jornais e livros especializados, em 2020, foram feitas entrevistas com Fernanda Martins, filha de Ruben Martins e designer; com Regina Célia Pereira, que foi estagiária do escritório no seu último ano; e Regina Noronha, que foi casada com José Roberto de Noronha, que também trabalhou no escritório.

Ao longo dos anos 1960, Ruben especializou-se na área gráfica, desenvolvendo sua própria linguagem e filosofia de trabalho. A Forminform desenvolveu centenas de projetos, como marcas, embalagens, campanhas publicitárias, sinalização, capas de discos, uniformes, catálogos, folhetos, estandes para eventos etc.

Além de um escritório, a Forminform vai se tornando um centro formador de designers através de estágios e exercícios pedagógicos específicos da área. Num contexto em que havia pouca informação sobre design, a Forminform se tornou um polo difusor. De acordo com Emilie Chamie e Paulo Jorge Pedreira (CARTUM, 1986), que **estagiaram** na Forminform, Ruben organizava um treinamento antes do estagiário realizar um trabalho. Eram exercícios práticos similares à metodologia da Bauhaus e Ulm, como cortes em formatos exatos de pranchas, fazer uma sequência de traços com grafite ora com intensidade, ora com gradações e desenvolvimento de estruturas tridimensionais com papel Canson. Emilie Chamie, por exemplo, afirma em depoimento que ficou dois meses riscando papel antes de Ruben passar um trabalho. Os trabalhos novos e antigos eram mostrados para os novos integrantes a fim de que conhecessem o que estava sendo feito de mais atual enquanto comunicação visual e transmitir também a metodologia de trabalho. Havia assinaturas de revistas da área, que serviam como fonte de informação. (LACROCE, 2009, p. 242)

Stolarski cita Julio Roberto Katinski, “os concretistas nunca se dedicaram ao desenho industrial” (KATINSKY apud STOLARSKI, 2006, p. 328), para lembrar que os artistas-designers se mantiveram, até certo ponto, à margem da indústria (STOLARSKI, 2006). É curioso que, apesar da importância dada por esses profissionais à estética concretista e industrial, as artes gráficas eram produzidas de maneira praticamente artesanal.

A marca da rede de Hotéis Tropicais, um dos trabalhos de maior destaque, partiu da silhueta que uma folha de costela-de-adão projetou no chão, fazendo uma imagem com sugestões de sol, mar e lazer (MELO, 2011).

[A marca Hotéis Tropicais] foi um primeiro trabalho que pensa o branding, do símbolo, da marca gráfica, sendo muito mais representativa na construção de uma identidade. Eles puseram a marca em prato, copo, talher, uniforme, toalha de mesa, de banho, capacho de entrada, que era



Figura 13. Embalagem do bombom Barbarela para a Falchi. Veja, 24/7/1974 / (TELA, 1968)

uma coisa que não se fazia naquela época. Inclusive o projeto foi criticado justamente por isso, teve gente dizendo que você não poderia pôr a marca para o outro pisar em cima. (Martins em entrevista à autora em 2020)

Temos pouquíssima informação sobre como se deu a participação de Emilie na Forminform, no entanto encontramos uma série de matérias sobre o projeto de embalagens para o bombom **Barbarela** para a Falchi (figura 13).

Eles estavam bebendo na cultura da pop arte da década de 1960. (Martins em entrevista à autora em 2020)

Na revista “Mirante das Artes,&tc”:

[...] extraordinário trabalho de embalagem que a Forminform acaba de executar para um bombom Falchi. Partindo da ideia criativa de Emilie Chamie que propôs e analisou a pertinência do nome “Barbarela” para o produto, a equipe da Forminform, composta por Rubem [sic] Martins, Carlos Alberto Montoro, e Emilie diagramou (segundo uma avançada compreensão da importância simbólica da mais importante personagem da moderna história de quadrinhos) a síntese entre a gula, a intrepidez e a sensualidade de Barbarela e a atração gustativa de uma guloseima de chocolate. [...] Nisso a equipe dirigida por Rubem [sic] Martins não só subscreveu a afirmação verdadeira de Edgard Morin de que a descoberta do rosto é o vivo sintoma do neo-erotismo contemporâneo, como também deu provas de que é a mais atualizada e informada equipe de criatividade industrial-visual do país. (TELA, 1968, p. 20-21)

Sobre essa matéria é interessante o jornalista mencionar Edgard Morin, filósofo e sociólogo francês, para descrever um projeto gráfico, pois essa referência possivelmente veio de Emilie, o que confirmaria a sua formação erudita francesa. A matéria descreve a equipe do escritório Forminform como “a mais atualizada e informada equipe de criatividade industrial-visual do país”. A matéria lista a equipe, mas cita Emilie como a responsável pela ideia criativa. No futuro, Emilie apresenta o projeto como sendo dela sem citar a Forminform ou o restante da equipe, e, depois de certa data, não fala mais desse projeto em entrevistas, matérias nem no livro que publicou no fim da vida.

Nos últimos anos da Forminform, o escritório contava com Carlos Alberto Montoro, José Roberto de Noronha, Emilie Chamie, Diana Loeb, Paulo Jorge, Paulo Montoro, Celia Beatriz, Julia Maria Braga e Regina Célia Pereira. E uma secretaria, Cristina Freitas, funcionando como um atendimento ao cliente e quem concentrava documentos e informações do escritório e dos clientes (LACROCE, 2009, p. 245).

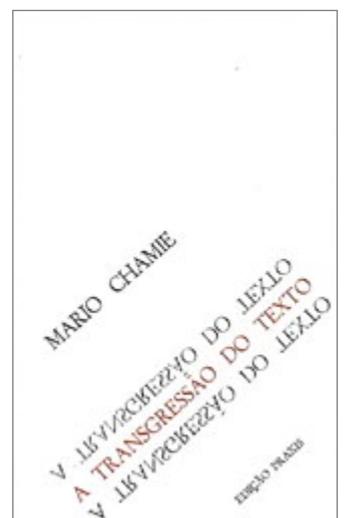
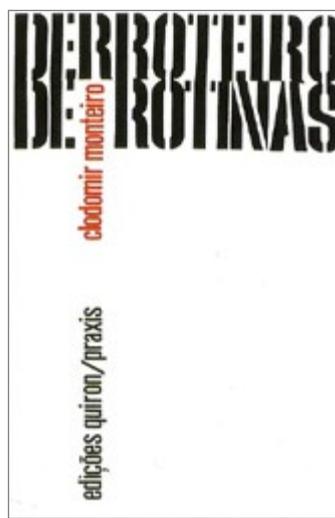
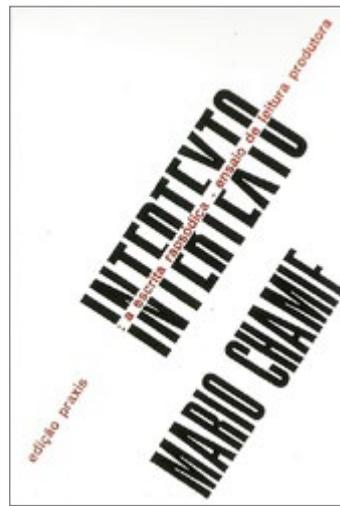
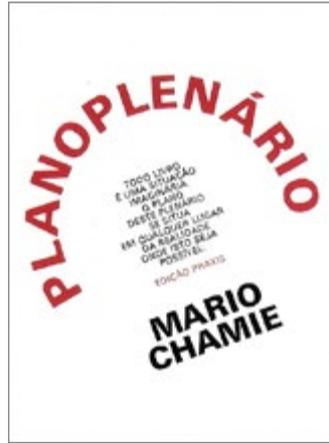
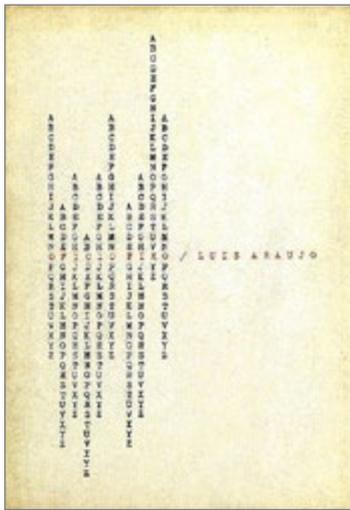
Em 1968 o escritório entrou em fase de declínio financeiro e reestruturação, com o falecimento precoce de Ruben com 38 anos.

Em entrevista com Regina Célia Pereira, ela diz que conheceu pouco a Emilie, quando foi fazer estágio na Forminform em 1968, porque Emilie estava no Líbano para resolver problemas familiares. Regina conheceu mais Mário Chamie, que frequentava a Forminform, e relata que Ruben tinha muito carisma. (Pereira em entrevista à autora em 2020)

Por meio do depoimento de Regina Célia Pereira e da entrevista com Lina Chamie, entendemos que Emilie e Lina, com cerca de 7 anos, passaram aproximadamente um ano no Líbano em 1968. Emilie tem uma série de fotografias do Líbano deste ano. Uma matéria da “Folha da Tarde” de 1974 faz menção a um trabalho da Emilie no país, porém não encontramos imagens ou outras informações a respeito desse projeto:

Em 1968, a convite da Secretaria de Turismo de Beirute (Líbano), [Emilie] realizou amplo trabalho de programação visual para o plano urbanístico da capital libanesa. (KHARAM, 1974)

No período entre 1960 e 1970, Emilie colaborou com seus trabalhos gráficos no Suplemento Literário do jornal “Estado de S. Paulo”, bem como na página de vanguarda “Invenção”, do jornal “O Correio Paulistano” (documento,



Na sua file de engenho e macho,
de lado de indústria/a lado de povo
no prupo.

voú leitor dentro
de casa.

dentro de lado de ar
no estêdio.

mas por casa/ leitor/povo a engenho
pelo ar de mar e indústria.

a indústria de lado de ar
voú/leitor/povo a emaranhado de mar/no trama.

Mário Chamie

dos valores intrínsecos da matéria poética. Deve procurar ser
sua está a contemporânea de lidar as liberdades ou possibi-
lidades. Entretanto, não se trata de liberdade e nem
possibilidade. São coisas. São coisas. São coisas. São coisas.
de um programa explícito em tratamento de matéria de texto está,
aquilo que chamamos como a possibilidade de heterogeneidade de
múltiplas formas. A determinação da matéria, a relação entre as
formas desta última, não é a relação entre um fim em si e a
de de ser este, a relação entre a "materialidade" e a "lan-
çamento", não se trata de tratar de que fim de se desenvolver
a partir de um texto. Uma vez determinada a matéria de um texto,
a relação se dá entre para este, e a liberdade é o nível de
expansão do sistema.

Por outro lado, o empoderamento da matéria poética é uma
liberdade aberta. Não se trata de heterogeneidade pessoal.
Liberdade que neste tempo e não é possível, não é. Oito
Diferença formal e quanto explícito. "Qual é o caso de poesia,
e justo sendo de tratar o "material" constituído pela palavra in-
terna, de maneira que se transforme em palavra poética? Diferen-
ças entre que "é uma dupla função de ser e conteúdo da palavra
que constitui a base de seu destino poético".

ANTÔNIO CARLOS CABRAL / TEXTO PRAXIS

TEXTO PRAXIS

Deixar "uma" se estabelece entre a palavra e a outra signi-
ficada uma dupla função: a de constituir o texto e a de
determinação. "Uma" se estabelece em relação de heterogeneidade.
Por outro lado, o empoderamento da matéria poética é uma
liberdade aberta. Não se trata de heterogeneidade pessoal.
Liberdade que neste tempo e não é possível, não é. Oito
Diferença formal e quanto explícito. "Qual é o caso de poesia,
e justo sendo de tratar o "material" constituído pela palavra in-
terna, de maneira que se transforme em palavra poética? Diferen-
ças entre que "é uma dupla função de ser e conteúdo da palavra
que constitui a base de seu destino poético".

ANTÔNIO CARLOS CABRAL / TEXTO PRAXIS

Figura 14. Capas de livros da década de 1950/1960: Ofício Fixo; Plenoplênário; Intertexto: a escrita rapsódica - ensaio de leitura produtora; A fala e a forma; Diário cotidiano; Derroteiro de Rotinas; A transgressão do texto; Indústria; e Texto Praxis - Novos dados críticos. (CHAMIE, 2001)

sem data, IEB, caixa 42), no qual o grupo do marido publicava uma página semanal (LEON, 1999, p. 34-37). Não foram encontradas mais informações sobre como se deu essa colaboração.

Mário Chamie circulava no meio de designers, frequentou a Forminform enquanto Emilie estava no Líbano e trabalhou com Alexandre Wollner no “Correio Paulistano”:

Em 1960, um grupo de poetas se reuniu para produzir o suplemento cultural Invenção, inserido no tradicional Correio Paulistano. Lá estavam os irmãos Campos – Haroldo e Augusto –, Décio Pignatari, Mário Chamie e eu, responsável pelo layout e produção (montagem manual) do suplemento, diretamente nas oficinas do jornal. Foi uma oportunidade de experimentações gráficas no meio jornalístico. (WOLLNER, 2019, p. 187)

Entre os anos de 1962 e 1972, Emilie organizou e planejou toda a apresentação gráfica de livros, revistas, jornais, filmes e audiovisuais da vanguarda nova brasileira, denominada “Instauração Praxis” (documento, sem data, IEB-USP caixa 42) (figura 14), coordenada por Mário Chamie:

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)

Essas capas, mesmo tendo sido produzidas no início de sua carreira, apresentam a proposta de um sistema gráfico inovador, um projeto que seria uma “extensão do próprio texto”.

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)

Segundo Leon (2014), os livros das edições Praxis têm um sistema a partir do uso da tipografia, da marca e da cor como inserção pontual, informativa, uma de suas características claramente antiornamentais. Ela fez as capas dos livros: “Diário cotidiano” (1964), de Antônio Carlos Cabral com apresentação de Mário Chamie; “Ofício fixo” (1968), de Luis Araujo com

texto introdutório de Mário Chamie; “A fala e a forma” (1963), de Yone Gianetti da Fonseca; “Poesia Praxis e 22” (1966), de Cassiano Ricardo; “Texto Praxis: novos dados críticos” (1967), de Antonio Carlos Cabral; e “Indústria” (1967), de Mário Chamie.

Em seu livro (2001), Emilie descreve o Projeto Praxis com um sistema 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 realizar essa regra com alguma força ocorreu apenas em 1968, com o projeto de Moysés Baumstein para a coleção “Debates”, da editora Perspectiva. Os projetos apresentados por Stolarski se limitam às capas feitas por quatro designers: Aloísio Magalhães, Ivan Serpa, Hermelindo Fiaminghi e Emilie Chamie.

Stolarski (2006) comenta algumas capas de livros da década de 1960 projetadas por Emilie Chamie. Segundo ele, ela dá “autonomia total a poesia concreta” (STOLARSKI, 2006, p. 221). É interessante notar que a capa do livro não era considerada um projeto de design total, ou seja os projetos apresentados “se limitam” às capas (STOLARSKI, 2006, p. 219).

Em “Diadiário Cotidiano” (1964), o movimento horizontal das linhas repetidas alude a 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 a 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 analisa as capas de Emilie desse período:

[Emilie] Atuando fundamentalmente no campo da cultura, fez os projetos gráficos de numerosos livros identificados com a poesia práxis, 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 práxis, essa capa poderia ser considerada um legítimo poema concreto. (MELLO, 2011, p. 378)

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 esse trabalho ao seu reconhecimento:

Emilie tornou-se responsável ainda pelas Edições Práxis, também do grupo do Mário. “Criei para os livros uma tipologia, um logotipo e

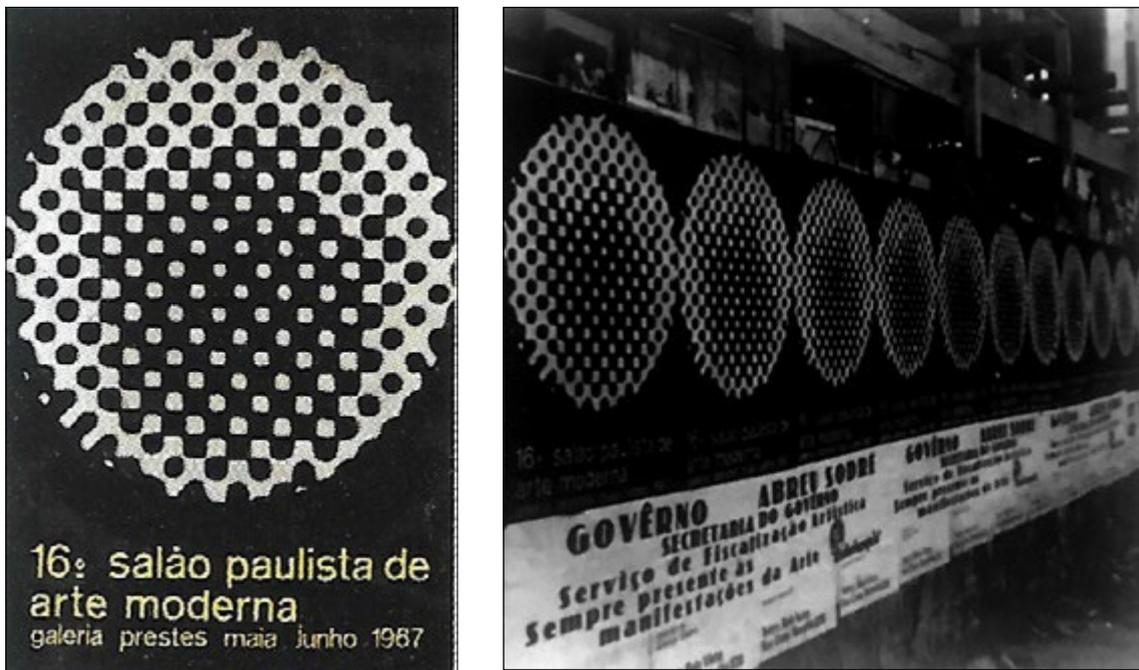


Figura 15. Cartaz 16º Salão Paulista de Arte Moderna de 1967. (CHAMIE, 2001)

um conjunto de capas. Foi aí minha emergência. Também fiz alguns cartazes culturais e fui me profissionalizando, no sentido de não aceitar trabalhos diletantes”.

Esse conjunto de capas para as edições Práxis certamente é um complexo sistema de design. Nesse momento, ela não fazia o projeto gráfico do livro como um todo, mas um projeto gráfico de uma coleção de capas, no qual se compreende um sistema de uma identidade visual com regras bastante específicas.

Em 1967, Emilie desenvolveu outro cartaz premiado, dessa vez para o **16º Salão Paulista de Arte Moderna** (figura 15). O projeto do cartaz aqui é comparado a uma pintura abstrata, aproximando a criação de Emilie à de um artista:

[...] com aplicação de retículas fotográficas ampliadas, foi realizada uma composição em negro e branco, tão bela quanto uma pintura abstrata. (KHARAM, 1974)

Não são raros os depoimentos que descrevem Emilie como uma designer que estava sempre atenta às questões técnicas do projeto e propondo inovações. Em 1969, ela criou o cartão de fim de ano da Olivetti (figura 16), no qual ela inovou com o uso de papel vegetal.

“Designer é um artista com conhecimento técnico”, diz. “Mas só conhecimento técnico não adianta, é preciso ter talento.” Talento e faro para novidade. Emilie foi possivelmente a primeira designer a usar papel vegetal. O cartão de Natal de 1969 da Olivetti brincava com



Figura 16. Cartão de fim de ano para Olivetti no papel vegetal de 1969. (CHAMIE, 2001)

a sobreposição das letras da antiga marca de máquinas de escrever.
(VIEGAS, 2000, p. 12-15)

Apesar da forte influência de uma linguagem racional-constructiva universal nos projetos da Emilie, encontramos também algumas **rupturas**, percebemos uma proximidade com soluções de projetos da Forminform, assim como um humor, uma pesquisa por referências e o jeito de trabalhar de Ruben Martins. O trabalho de Emilie, na opinião de Fernanda Martins, é este:

O que eu tenho da minha experiência pessoal é que Emilie era uma pessoa superprofissional, muito objetiva, uma referência de como ser uma mulher profissional, sem nenhum rótulo. Eu gosto muito do trabalho dela, acho que ela comunga com essa ideia do meu pai de uma riqueza em buscar referências e a partir daí ir recriando. Assim como Ruben, ela também se inspira na fonte da cultura brasileira. (Martins em entrevista à autora em 2020)

Patrícia Amorim, ao analisar a revista “Mirante das Artes,&tc”, descreve o ambiente questionador em relação a vertente racional-constructiva:

Nos anos 1960, entretanto, a vertente racional-constructiva foi posta em cheque [sic] após haver se instalado no âmbito do ensino e do projeto no país, seja em função de demandas por renovação estética mais afinadas com a efervescência cultural da época, seja pelo emblemático fechamento da Escola de Ulm em 1968, ou ainda pela perda de espaço da corrente funcionalista ulmiana dentro da ESDI diante da “multiplicação de tendências do pensamento sobre o design brasileiro”. (BRAGA, 2011, p. 66). Ao reforçar esse ambiente questionador, a revista,

contudo, não chegou a defender com nitidez e temperança um novo caminho para o design no Brasil. (AMORIM, 2017, p. 52)

Percebemos no projeto para o bombom Barbarela de Emilie Chamie, assim como em outros projetos de Ruben Martins, essa ruptura com a vertente racional-construtiva. Barbarela utiliza formas orgânicas, irregulares, seguindo uma linguagem de quadrinhos, cores que vão além do preto, branco e vermelho, e um senso de humor.

Projetos de Emilie Chamie participaram de três exposições internacionais de arte na década de 1960. Em 1965 ela fez parte da Semana de Arte Mundial da Vanguarda na Galeria Riquelme, em Paris (França); em 1966, apresentou trabalhos tanto na Mostra de Arte de Vanguarda, em Arlington (Estados Unidos), quanto na exposição de Arte Internacional na galeria Luana Mordó, Madri (Espanha). Não foram localizadas informações sobre quais projetos foram exibidos nessas exposições – podem ter sido pinturas feitas antes de seus projetos como artista gráfica, cartazes, capas de livros e/ou fotografias.

A **parceria profissional do casal Chamie** começa com os livros da Edições Práxis, mas se estende para o jornal “O Correio Paulistano” e diversos outros projetos. Mário Chamie por exemplo colabora com a revista “Mirante das Artes,&tc”, que publica uma matéria sobre projeto da embalagem do bombom Barbarela que Emilie desenvolveu pela Forminform.

O escritor Mário Chamie, por exemplo, casado com a designer Emilie Chamie, ex-aluna do IAC, era colaborador fixo de Mirante das Artes,&tc e, à época, trabalhava para a Olivetti, que por sua vez contratou Wesley Duke Lee para desenvolver o projeto de um stand. Percebe-se, portanto, a permeabilidade da revista a essas conexões sociais. (TELA, 1968, p. 20-21)

A Olivetti foi cliente de alguns projetos desenvolvidos por Emilie, como o cartão de Natal no papel vegetal. A lista de colaborações é grande – e veremos caso a caso ao longo desta dissertação.

O convívio com Chamie, com quem é casada desde 1959, segundo ela, influenciou seu estilo e lhe deu inspiração. Nota-se que na obra de Emilie há uma economia de elementos, característica frequentemente atribuída à poesia. (VIEGAS, 2000, p. 12)

É sempre importante relativizar certas afirmações, como a de que Mário influenciou o seu estilo, existiu certamente uma troca. Emilie por sua

vez provavelmente também influenciou o trabalho do marido e lhe deu inspirações. No entanto, é curioso que a importância que ela teve na obra dele raramente é reconhecida, e o mesmo acontece com outras mulheres em casais que colaboram artística e intelectualmente.

Anos 1970

A década de 1970 traz a contradição do milagre econômico com a repressão e censura e ao mesmo tempo uma impressionante produção cultural:

Na América do Sul, mais do que o fim do sonho, o avanço das ditaduras militares instaura o pesadelo. No Brasil, a economia cresce a taxas espantosas, alavancada por grandes obras, tais como a rodovia Transamazônica, a ponte Rio-Niterói e a hidrelétrica de Itaipu; é o tão propalado “milagre econômico”. Na outra face desse crescimento macroeconômico, arrocho salarial, repressão e censura. [...] Nem tudo é linear, porém. Se, por um lado, a repressão e a censura deixam marcas profundas e justificam plenamente a expressão “anos de chumbo”, por outro, o balanço da produção cultural do período revela-se de uma riqueza impressionante. Trata-se de um paradoxo frequente em Estados totalitários: ao invés de fenecer, a produção cultural floresce, talvez espicaçada pelo poder ditatorial. Concluir daí que ditaduras têm seu lado positivo é um evidente sofisma. (MELO; RAMOS, 2011, p. 418-419)

Em 1973, a crise do petróleo causou forte inflação na metade da década para frente e, com isso, a queda do valor real do salário mínimo e o aumento da concentração de renda. Nesse período, houve investimento na indústria pesada, metalurgia e no setor de energia, na base de empréstimos, gerando endividamento exponencial do país, o que foi favorecido pelas grandes reservas e capacidade de liquidez de bancos internacionais.

São momentos também de grandes eventos no campo do design. Em 1970 e 1972, ocorreram duas Bienais Internacionais de Desenho Industrial no MAM-RJ, e a Associação Brasileira de Desenho Industrial promoveu o Simpósio Design '76, que reuniu na cidade de São Paulo mais de 350 pessoas vindas de diferentes estados brasileiros para discutir as relações do desenho industrial com a indústria (BRAGA, 2011).

Por volta de 1970, a família Chamie se mudou para uma casa no bairro



Figura 17. Escritório na rua Pintassilgo. Foto: Bernardo Magalhães, c. 1981.
Arquivo Lina Chamie.

de Moema, sendo que parte do projeto da residência foi feito por Emilie, segundo depoimento de Lina Chamie:

Em 1970, meus pais se mudaram para Moema, que era um bairro emergente, o bairro mudou muito. Mudaram para a rua Pintassilgo, que tinha uma parte da rua de terra. E meus pais construíram uma casa, que eu tenho foto. Referência Jacques Tati – minha mãe era muito culta e adorava esse diretor, que tem só cinco filmes, mas são cinco obras-primas. Jacques Tati faz uma sátira da modernidade dos franceses, da arquitetura. Essa casa tem uma história superlegal, parte do projeto minha mãe que fez. É uma casa moderna. Na copa de 1970 a gente já tinha mudado. Ali já tinha a Semáforo. Nessa casa, eles construíram um escritório que era incrível, que tinha um buraco que dava para a sala. Tinha a biblioteca do meu pai e tinha as mesas da minha mãe. E nessa casa, já um pouco mais para frente, teve a Cyra como assistente, antes teve a Valéria. Eu já me lembro delas trabalhando lá. (Chamie em entrevista à autora em 2021)

Cyra Moreira, que foi assistente de Emilie, conviveu muito nesta casa, ela descreve o espaço (figura 17), a sua descrição:

Quando eu comecei a trabalhar com a Emilie eles já moravam na **rua Pintassilgo**, a casa foi projeto da Emilie, e o projeto é importante na relação familiar deles. A casa era toda aberta dentro e tinha como se fosse um caixote, subindo três degraus tinha um hall grande, descendo três degraus era a sala que fazia um L e emendava com uma sala de jantar e fechando com um U onde tinha uma porta para

cozinha, da porta de entrada subindo chegava num mezanino, depois a biblioteca, as mesas de trabalho da Emilie, que era uma de frente para a outra, e a do Mário ficava um pouco atrás. Ele ficava lá com a Olivetti escrevendo, ele trabalhava para Olivetti. A família funcionava assim, tudo aberto. Da sala tinha um vidro para um gramado, todo fim de semana tinha jogo de futebol, onde jogava o Mário, a Lina, o time todo, jornalistas, escritores, todo mundo ali da época. (Moreira em entrevista à autora em 2020)

Nos anos 1970, Emilie tem uma produção já bastante considerável, trabalhando principalmente com identidade visual, marcas, cartazes, livros, abertura para um filme, mas também começa a dirigir espetáculos de dança.

O design brasileiro da década reflete a bipolaridade do país. Há dois vetores de atuação bem distintos: de um lado, o campo da identidade corporativa, vinculado ao crescimento econômico e dominado pelos preceitos modernistas; de outro, o campo da cultura, mais distante de escolas, mais aberto a experimentações e mais engajado na luta contra o autoritarismo. [...] Na esfera privada, as empresas aderem ao mesmo ideário, e o léxico modernista se expande amplamente, passando a ser visto como sinônimo de atualidade e eficiência. Para responder a essa demanda crescente, inicia-se um processo de profissionalização dos escritórios de design. [...] Já no campo da cultura reina a heterogeneidade. (MELO; RAMOS, 2011, p. 418-419)

Após o fechamento da Forminform em 1968, os integrantes mais antigos saíram para montar negócios próprios, Emilie Chamie se junta a Carlos Alberto Montoro e José Roberto Noronha para formar o **estúdio Semáforo**, de curta duração. Foram encontradas poucas informações sobre o estúdio. Em um currículo da Emilie datilografado, localizamos:

No período de 1969/1971, dirigiu o escritório de programação visual, “semáforo”, em São Paulo (documento, sem data, IEB-USP, caixa 42)

Parece que a questão de autoria dos projetos foi um ponto gerador de mal entendimento entre os sócios. Segundo entrevista com Martins em 2020, para essa geração de designers era raro dar crédito para equipes dos projetos, o que gerou uma série de desentendimentos. Em uma carta ao jornal “Folha de S.Paulo”, de 1985, Carlos Alberto Montoro Amorim questiona a autoria de alguns trabalhos que Emilie apresenta na exposição “Quando o artista é

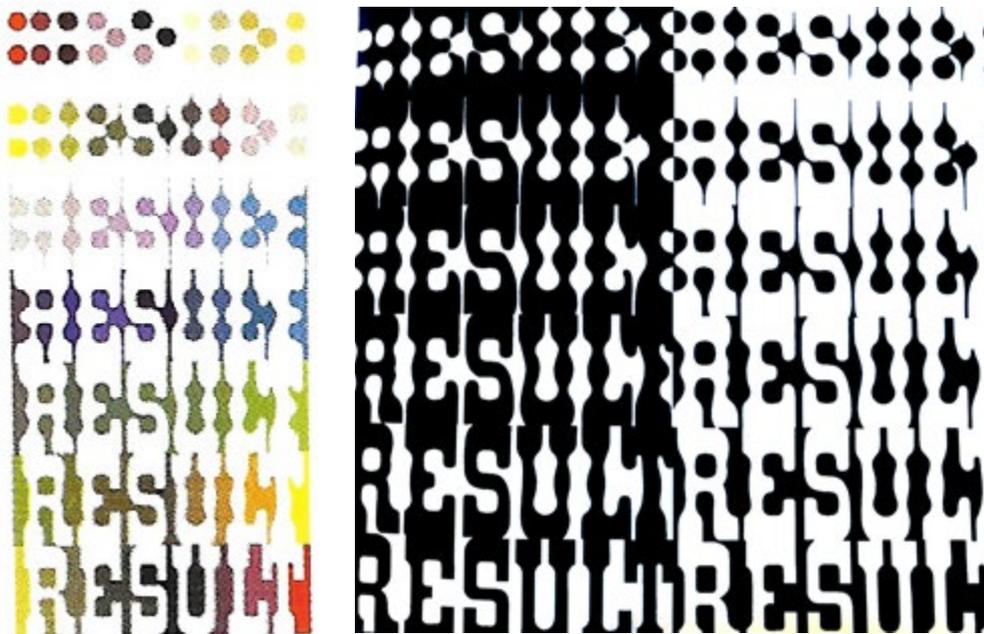


Figura 18. Marca Result de 1971. (CHAMIE, 2001)

gráfico” (1985) na Galeria José Duarte Aguiar em São Paulo como sendo suas. No entanto, para a pesquisa, essa carta é interessante, pois cita a empresa de comunicação visual Semáforo, sua equipe, ano de funcionamento e alguns dos projetos desenvolvidos por eles:

“1. A criação do símbolo da Result Consultoria S/C Ltda, que figura na exposição individual da artista gráfica Emilie Chamie, e é apresentado nessa mostra como trabalho de sua autoria, é na realidade, fruto de total criação minha.

“2. Da execução (que é diferente da criação) desse símbolo (1972) pela empresa de comunicação visual Semáforo, na qual a sra. Emilie Chamie, o sr. Max Schieffer e eu éramos os únicos sócios em partes iguais, participaram os seguintes profissionais: José Roberto Noronha, Claudia Scatamacchia, Paulo Guilherme Franco Montoro, Emilie Chamie e eu próprio.

“3. Além desse, posso mencionar ainda, à guisa de ilustração, outros trabalhos de minha autoria, executados por essa mesma firma: o trabalho de estrutura de embalagem criada para a Olivetti Industrial, a apresentação gráfica do filme “Elas”, de José Roberto Noronha e o estande audiovisual da Olivetti no Ibirapuera, apresentado durante uma feira ali realizada, obra de criação minha conjuntamente com o fotógrafo George Love.” (AMORIM, 1985)

É curioso Emilie ter guardado essa nota crítica e, apesar disso, em seu livro



Figura 19. Filme “Elas”. (CHAMIE, 2001).

publicar a marca Result e a abertura do filme “Elas” sem dar os créditos ao restante da equipe.

Independentemente da disputa por autoria desses projetos, entendemos que a marca **Result** de 1971 (figura 18) e a abertura do filme “Elas” de 1970 (figura 19) foram desenvolvidas pela equipe do estúdio Semáforo, assim como a embalagem para Olivetti descrita em matéria do “Jornal do Brasil”, com o título: “Emilie Chamie, a arte sofisticada do ‘design’”:

Embalagem total – Layout da matriz combinatória para embalagens de acessórios e equipamento Olivetti. São 64 bolas programadas em suas seis faces com sinais ou signos existentes nas máquinas.
(BEUTTENMULLER, 1974, p. 8)

Em entrevista, Regina Noronha, viúva de José Roberto Noronha, primo-irmão de Ruben Martins, conta que Emilie foi madrinha de casamento do casal em 1971 por parte do José Roberto, que faleceu com 37 anos em 1980. Segundo ela,

Emilie montou o estúdio Semáforo com o Carlos Alberto, José Roberto Noronha dividia o espaço com eles mas não fazia parte do contrato social da empresa. O estúdio ficava no prédio de esquina da Av Paulista com a Alameda Campinas e se não me engano chama Numa de Oliveira.

A empresa Promoção Nova Filmes J.R. Noronha produziu o filme “Elas” com 4 episódios. O episódio do filme “A arte de ser mulher” com Joana Fomm, era baseado em Carmem da Silva que tinha uma coluna mensal na “Revista Cláudia”.

O Mário Chamie e o André Franco Montoro tiveram participação no filme mas acho que foi no episódio “Namoro no escuro” em cima de

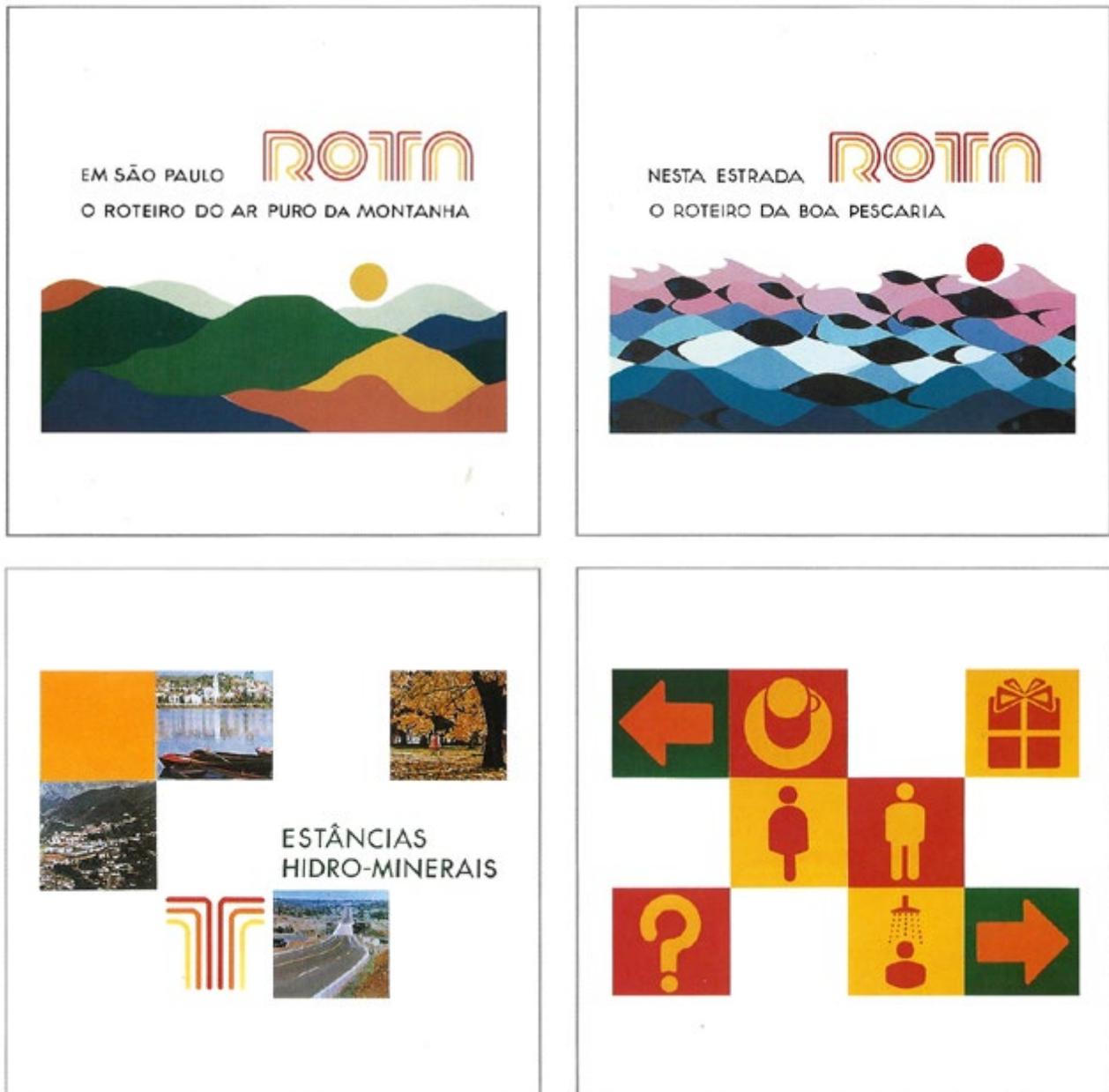


Figura 20. Campanha ROTA (Rede de Orientação Turística para Automobilistas) de 1971. (CHAMIE, 2001)

um quadro do Silvío Santos. Outro episódio era “O auto do falante” com a Bibi Vogel, baseado no serviço de mensagem que existia nos parques de diversão.

O filme ficou preso na censura uns dois anos. Não tinha nada de sexo, mas fazia as pessoas perceberem o momento político, dentro das situações mais piegas. (Noronha em entrevista à autora em 2020)

Ainda com a equipe do estúdio Semáforo, em 1971, Emilie desenvolveu

o complexo projeto de sinalização Rede de Orientação Turística para Automobilistas ROTA (figura 20), para a Secretaria de Turismo. Pelas informações obtidas, o projeto não chegou a ser executado. Sobre o projeto:

Uma concorrência instituída pela Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo quer mudar essa triste paisagem. O projeto vencedor, ROTA (Rede de Orientação Turística para Automobilistas), da programadora visual, fotógrafa e artista gráfica Emilie Chamie, prevê grandes cartazes com um onipresente sol sobre belas montanhas marrons e verdes, ondas azuis do mar que se transformam em peixes cor-de-rosa e caminhos margeados por muitas árvores.

Instalados de forma a não encobrir a paisagem, terão cores fortes, sem nuances, para facilitar sua execução por qualquer pintor.

“Queremos mostrar que informar não está em conflito com o meio ambiente”, diz Emilie. As frases colocadas nos painéis (São Paulo ROTA – orientação para o seu veraneio) foram feitas com a colaboração do Mário Chamie, poeta e marido de Emilie. São simples, comunicativas, colocadas para serem captadas mesmo a longa distância e a grande velocidade.

Para o projeto ROTA, feito com o programador visual José Roberto Noronha, os estudos começaram a partir do nome. [...] Para reforçar ainda mais a imagem, a palavra é escrita com três traços sinuosos, em amarelo, laranja e vermelho. Individualmente, cada letra tem um significado: O R indicará diversificação das estradas; o O como um sol, indicará as praias, o T em forma de fonte, as estâncias hidrominerais, e o A, com o formato de um arco-íris, as estâncias climáticas. Para os pavilhões, Emilie criou sinais indicativos dos serviços que eles oferecem, como informações (um ponto de interrogação), correio (um envelope) ou telégrafo (uma fita perfurada). (A ARTE de informar, 1972)

Nessa matéria, Emilie é chamada de programadora visual, fotógrafa e artista gráfica, não é citado o estúdio Semáforo, mas há a menção à colaboração de José Roberto Noronha e de Mário Chamie e uma preocupação com o meio ambiente, o que parece ser pouco usual e precursor para época.

Emilie participou da exposição “Imagem do Brasil” em 1973 em Bruxelas, na Bélgica, apresentada por Pietro Maria Bardi, ao lado de Alexandre

Artes Visuais



Emilie Chamie mostra 20 anos de trabalhos gráficos... até dia cinco no MASP.

NESTA INDIVIDUAL, VINTE ANOS DE ARTE.

A primeira exposição individual de Emilie Chamie foi inaugurada ontem, no Museu de Arte de São Paulo (Av. Paulista, 1578), onde a artista está expondo uma seleção retrospectiva dos trabalhos gráficos, fotográficos e de programação visual que fez nos últimos vinte anos.

A exposição está sendo feita a convite do Museu de Arte de São Paulo, e Emilie diz ser a primeira individual, porque nunca tinha se interessado em fazer uma exposição deste tipo: "são trabalhos que já estão prontos; uma exposição deles só tem sentido sob um ponto de vista didático ou retrospectivo".

No entanto, como diz o Professor P. M. Bardi na apresentação da artista no catálogo desta exposição, "Emilie fez carreira na gráfica distinguindo-se por sua posição de independência. Ela procura uma comunicação

corretamente atual, gosta de representar sem recorrer a modos de efeito; suas poéticas fotografias, um cartaz, uma paginação, uma marca para indústria são produções serenas, não gritantes, correspondendo ao caráter reflexivo e calmo da autora".

A exposição, que vai até 5 de agosto, mostra vários de seus trabalhos. 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.

Além destas capas, Emilie mostra algumas fotografias feitas entre 1954 e 1960. E um filme feito em 1970 por Roberto Noronha ("Ela"), do qual ela fez a apresentação, mostra todo o processo utili-

zado pela artista para fazer um cartaz. Fazem ainda parte da exposição, algumas obras feitas para firmas para as quais trabalhou, como uma "Matriz Combinatória de Sinais para Informação", feito para a Olivetti.

Emilie formou-se no Instituto de Arte Contemporânea (IAC) em 1961 e, a partir deste ano, começou a desenvolver um trabalho próprio e a participar de diversas exposições coletivas no Brasil e no exterior. Entre estas exposições, estão o "18º Salão Internacional de Arte Fotográfica", "Contribuição da Mulher Brasileira às Artes Plásticas", "Semana da Arte de Vanguarda Mundial" (em Paris), "Mostra da Arte de Vanguarda" (nos Estados Unidos), "Exposição de Arte Internacional (em Madri)" e a "Mostra Internacional Imagens do Brasil", no ano passado, em Bruxelas.



• Até 5 de agosto o Museu de Arte de S. Paulo expõe uma retrospectiva de trabalhos gráficos, fotográficos e de programação visual da pintora e designer Emilie Chamie. Na apresentação do catálogo, o professor Pietro Maria Bardi assinala que Emilie "fez carreira gráfica distinguindo-se por sua posição de independência... Na recente história do design no Brasil, ainda pioneirística pela situação em que transitam os problemas sociais e culturais, Emilie tem sua posição de notável construidora, convencida que o design, tal como andou sendo generalizado e mecanizado, está à beira de uma crise".



Nas fotografias a riqueza de sugestões

Museu expõe obras gráficas

Formada pelo Instituto de Arte Contemporânea (IAC), Emilie Chamie destacou-se por seus trabalhos gráficos, fotográficos e de programação visual. Uma seleção retrospectiva dos melhores deles, realizados de 1954 a 1974, está exposta a partir de amanhã, às 19 horas, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), avenida Paulista 1578, onde ficará até o dia 6 de agosto.

Como artista gráfica, Emilie Chamie destacou-se sobretudo por seus trabalhos de designer, nos quais a expressão artística prevalece sobre o aspecto meramente técnico. Os críticos observaram que, quer na criação de uma marca industrial, quer no desenho de um produto de consumo, Emilie procura a comunicação ideal, mas com uma inventiva enraizada no espírito da letra. Gosta de representar sem recorrer a modismos de estilo. Disse um crítico: "Suas poéticas fotografias, em cartaz, uma paginação, uma marca para indústria são produções serenas, não gritantes, correspondendo ao caráter reflexivo e calmo da autora".

Entre as muitas exposições coletivas e individuais de que Emilie Chamie participou, no Brasil e no exterior, estão o "18º Salão Internacional de Arte Fotográfica", em 1961; "Contribuição da mulher brasileira às artes plásticas", em 1960; "Semana da arte de vanguarda mundial", 1960, em Paris; "Mostra da arte de vanguarda", 1966, em Arlington, Estados Unidos; "Exposição de arte internacional", 1966, em Madri; "Mostra Internacional Imagens do Brasil", 1973, em Bruxelas. Entre os prêmios obtidos estão o de concurso de

cartazes "TV Círculo da Cidade de São Paulo", o prêmio cartaz de "TV São Paulo de Arte Moderna" e o prêmio cartaz de "São Paulo Paulista de Arte Moderna". Com trabalhos fotográficos Emilie Chamie colaborou em vários veículos, entre os quais o Suplemento Literário de "O Estado de São Paulo". Programadora visual, organizou e planejou a apresentação gráfica de livros, revistas, jornais, filmes e audiovisuais do movimento político conhecido como "Instituição Brasil".

● Está fazendo muito sucesso a exposição de uma seleção retrospectiva dos trabalhos gráficos, fotográficos e de programação visual de Emilie Chamie, que está sendo realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Figura 21. Recortes de jornal: "O Estado de S. Paulo", 16/7/74; "O Estado de S. Paulo", 14/7/1974; notas: "Jornal do Brasil", Caderno B, 20/7/1974; "Diário da Noite", São Paulo 18/7/74. Arquivo Emilie Chamie IEB-USP, caixa 18 e 26.



Figura 22. Convite prêmio APCA de 1974. Arquivo Emilie Chamie IEB-USP, caixa 31.

Wollner e dos arquitetos Cauduro e Martino – profissionais bastante consagrados até hoje.

O ano de 1974 é marcado por ter recebido o diagnóstico da Hepatite C, cuja doença acompanhou Emilie por toda a vida, segundo Lina:

Desde 1974, quando foi diagnosticada com Hepatite C, que ela infelizmente pegou numa transfusão de sangue, deram dois anos de vida e ela viveu até o ano 2000. Ela tinha uma clarividência. Ela viveu muito bem, ela sabia viver, entender as coisas fundamentais da vida. (Chamie em entrevista à autora em 2021)

No mesmo ano, o Masp abriu sua primeira exposição individual “**Emilie Chamie – Trabalhos gráficos, fotográficos e programação visual**”, uma retrospectiva dos melhores trabalhos realizados entre 1954 e 1974, que recebeu o prêmio “Melhor Exposição do Ano” pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e teve bastante repercussão na imprensa (figura 21).

Emilie fez o projeto gráfico do **convite do prêmio APCA** (figura 22) desse ano, utilizando apenas tipografia, com uma fonte sem serifa inclinada em preto e vermelho.

Cyra Moreira se lembra da montagem da exposição:

Eu participei da montagem da exposição que a Emilie fez no Masp. Estava lá pela madrugada. Essa exposição foi primorosa, feita naquele andar lá embaixo do Masp. Usamos cavaletes, alguns dos de vidro. Foi

uma exposição belíssima, superbem montada, eu nunca tinha visto uma exposição de artes gráficas, aqui pelo menos. Eu acho que foi uma homenagem. A Emilie era relativamente nova, a carreira dela não tinha decolado, então tinha um reconhecimento deles com ela. Era tudo que a Emilie tinha feito até então, marcas e cartazes, era a produção gráfica da Emilie que estava exposta. (Moreira em entrevista à autora em 2020)

Segundo Cara (2013), as exposições dedicadas à produção gráfica brasileira surgem no Masp em meados da década de 1970. A maioria delas dedicadas à produção de expoentes do design gráfico brasileiro, sobretudo corporativo, dedicado à criação de identidades empresariais fundamentadas no repertório formal modernista.

A exposição da Emilie Chamie foi a primeira delas, apesar de seu trabalho não ter muitos projetos corporativos ou identidades empresariais. Somente em 1980 o Masp inaugurou a primeira exposição individual com trabalhos de Alexandre Wollner, em comemoração aos 20 anos de carreira, considerando que a formação do Wollner foi em HfG-Ulm, e não a do IAC. Em 1983, houve a exposição de Aloísio Magalhães; em 1987, a SAO – Divisão de design da DPZ; e, em 1989, a de Ruben Martins, organizada por sua filha Fernanda Martins. Dessas exposições dos pioneiros, a de Emilie foi a primeira, e o convite escrito por Pietro Maria Bardi nos ajuda a compreender o motivo:

Emilie fez carreira na gráfica, distinguindo-se por sua posição de independência. Não é afiliada do purismo suíço, que nos Trópicos é desambientado; procura uma comunicação corretamente atual, porém saborosa de inventiva enraizada no espírito da terra; gosta de representar sem recorrer a modos de efeito: suas poéticas fotografias, um cartaz, uma paginação, uma marca para indústria são produções serenas, não gritantes, correspondendo ao caráter reflexivo e calmo da autora. Gráfica limpa, jamais rabiscada e virtuosística, numa declinação atenta de valores conjugados à facilidade de entender rápido e fácil. Ideação e produção são intimamente interligadas, tendo presente um design como expressão de arte, não de prática técnica. (BARDI, 1974, convite)

Nessa exposição, Emilie apresenta “fotografias, um cartaz, uma paginação, uma marca para indústria”, e, nesse momento de sua trajetória, a fotografia aparece como um eixo importante de seu trabalho.

Bardi compara suas produções com seu caráter: “produções serenas, não

gritantes, correspondendo ao caráter reflexivo e calmo da autora”. Essa descrição dela sendo uma pessoa calma é recorrente entre os entrevistados.

Bardi reconhece no trabalho da Emilie “um design como expressão de arte”. Ao dizer que Emilie não é “afiliada ao purismo suíço”, ele reconhece algo no trabalho dela que rompe com a rigidez concreta vinda da Europa. Amorim (2017) ao analisar a revista “*Mirante das Artes,&tc*”, que teve 12 números entre 1967 e 1968, descreve as críticas feitas por Bardi aos paradigmas importados e aqui aplicados bastante similares aos comentários feito por Bardi no convite da exposição de Emilie no Masp em 1974:

[...] o posicionamento de *Mirante das Artes,&tc* é claro: a valorização dos princípios concretistas de racionalização das formas e a reprodução de modelos importados eram condenados tanto no âmbito do projeto como de ensino do desenho industrial. Além de remeter a propostas tidas, aquela altura, como superadas – “ideias muito batidas ao tempo da Bauhaus” –, a revista apontava como inadequada a incorporação dessa abordagem estrangeira no país – “suíçadas que no Brasil tem um certo sabor de neve em flocos, aos 40 graus do trópico”. (AMORIM, 2017)

Ainda segundo Cara (2013), encontramos uma importante presença da Olivetti no Masp, desde a máquina Olivetti na vitrine do Masp ao lado de outras obras de arte em 1950, que, segundo Bardi, “provocou até uma piada: teria sido esquecida ali por mim numa montagem precipitada demais” (CARA, 2013, p. 139).

Em 1966, a exposição Coletiva Olivetti inaugura uma ampla e importante relação da empresa com o Museu, à medida em que ambas compartilham de uma mesma visão acerca das relações entre arte e indústria. (CARA, 2013, p. 154)

Em 1972, com o patrocínio da Olivetti, seria trazida ao Brasil e para o Museu, a exposição “Push Pin Studio” do escritório norte-americano de Milton Glaser e Seymour Chwast, um dos mais influentes à época. Em 1975, a exposição “Desenho industrial italiano” é realizada com apoio da Olivetti, e, em 1976, a exposição “Os artistas e a Olivetti”. Mário Chamie trabalhava na Olivetti nesse período e foi um importante colaborador da revista “*Mirante das Artes,&tc*”, cujo principal patrocinador era também a Olivetti. De acordo com Amorim (2015, p. 154):



Figura 23. Cartaz “Arte entre guerras” de 1979.
(CHAMIE, 2001)

A partir da edição 2, de março/abril de 1967, entretanto, os nomes dos colaboradores de *Mirante das Artes*,&tc apareceriam ao lado de seus respectivos trabalhos, fossem eles textos ou imagens, e não mais reunidos num expediente. Da equipe inicial de 45 integrantes, Lina Bo Bardi, Mário Chamie, Aracy Amaral, Caciporé Torres, Hector de Sábia e Maria Helena Chartuni produziram material para várias edições da revista.

Em relação aos projetos de design, Emilie desenvolveu o cartaz do 1º Seminário de Literatura das Américas, Fundação Bienal de São Paulo (1970), e o cartaz “Arte entre guerras” (figura 23), para o audiovisual de Lina Chamie no Masp (1979). Segundo Lina:

A Emilie fez o cartaz para “Arte entre guerras” quando eu era adolescente estudante do colégio Equipe, o cartaz que é um barato, tinha um lugarzinho para escrever o horário da sessão, foi um show de slides que eu bolei, que tinha narração gravada do Rodrigo Santiago, que falava “abstracionismo, abstrac, abss...” ele ia desconstruindo as palavras, eu tenho esses slides guardados, era uma peripécia, e não sei como eu fui parar no Masp. Tinha sessões todo final de semana na sala pequena do Masp, eu mesma operava os slides. (Chamie em entrevista à autora em 2021)



Figura 24. Marca e anúncio para galeria Múltipla. (CHAMIE, 2001; ALZUGARAY, 2018)

Para amiga médica e cliente Angelita Habr-Gama¹⁹, Emilie fez o projeto gráfico da tese de livre-docência em 1972, inovando ao utilizar um invólucro de acrílico verde:

Minha tese “Retocolectomia abdominoendoanal para tratamento do câncer do reto”, para disputar o concurso de livre-docência em 1972 e para conquistar o título de professora de cirurgia, foi impressa com a supervisão e design da Emilie. Os volumes de meu memorial e o de minha tese, ela os colocou em um invólucro de acrílico verde. Ficaram maravilhosos. Inédito! Abafaram aqui e no exterior. (Habr-Gama em entrevista à autora em 2020)

Emilie fez uma série de marcas, como Jutamazon (1970), Pyro (1972), Eco (Empreendimentos, Consultoria e Organização) (1973), Múltipla de Arte (1973) e marca e painéis para o Museu da Cidade de São Paulo (1974). Sobre a galeria de arte **Múltipla** (figura 24),

Em sua passagem pelas artes visuais, Edla van Steen (1936-2018) foi pioneira. Associada à artista Teresa Nazar, dirigiu, de 1972 a 1977, a Múltipla, primeira galeria de arte brasileira dedicada a múltiplos, peças

¹⁹ Angelita Habr-Gama, formada pela Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, é professora titular emérita de Cirurgia. Criou a primeira Disciplina de Coloproctologia na universidade brasileira, na Faculdade de Medicina da USP. Fundou a Associação Brasileira de Prevenção do Câncer de Intestino (ABRAPRECI), em maio de 2004 e é sua atual presidente.

originais idênticas, atreladas a um conceito essencialmente político: a democratização da arte através da multiplicação das obras, em que os custos de produção são diluídos na tiragem. Uma atitude “altamente polêmica, que instaurou um olhar angular diferente para se apreciar e consumir arte”, segundo Maria Bonomi, em texto de 2002 para os 30 anos da galeria. “Estava-se mexendo com os alicerces da tradição empedernida, onde obra boa é obra única.”

O anúncio da Múltipla, galeria dirigida por ela nos anos 1970, publicado nas três edições da histórica revista *Malasartes*. (ALZUGARAY, 2018)

Interessante Emilie fazer a marca para a galeria que assim como o design questionava a tradição da obra de arte única. Sobre a marca Múltipla, Ana Paula Moreno afirma que Emilie via as letras como bailarinas.

Houve espetáculos que ela ajudava a dirigir, isso a inspirava muito. A marca Múltipla tem uma coisa que ela fazia questão de passar, ela quebrou muito a cabeça, ela via as letras como bailarinas. (Moreno em entrevista à autora em 2020)

A marca **Result**, Consultores em Recurso Humanos, de 1971, que formalmente é o resultado da trajetória de um desenho contido entre um ponto e uma letra:

Para chegar ao logotipo da marca Result – Consultoria de Recursos Humanos (1971), a artista mostra todas as suas fases de criação. Belíssimo trabalho. É uma obra gráfico-poética da melhor qualidade artesanal. Emilie Chamie começou estudando as letras para compor a palavra Result na linearidade do espaço em duas colunas, de baixo para cima. Na coluna da esquerda está escrita a palavra Result, na da direita está o seu negativo, com as letras ao contrário. À medida que as palavras ascendem, diminuem de tamanho, e com esse jogo a artista transforma as letras em signos que formam desenhos variados se sobrepondo uns aos outros até chegarem ao lado superior da composição. Os desenhos das letras da palavra Result reduzidos criam arabescos, terminando em círculos no topo da composição. Cristaliza-se no círculo a ideia da globalidade, da universalidade humana, implícitos na atividade da Consultoria de Recursos Humanos. Todo esse trabalho se originou dos caracteres da palavra Result, que por si contém o significado de uma soma integral. Quero crer que

Emilie Chamie ao elaborar os jogos que fez com a palavra, e enquanto trabalhava graficamente as suas letras, transportou-se ao plano mais profundo do significado das coisas, transparentemente expresso nas palavras que as designam. (ABRAMO, 1985)

Nessa matéria, Emilie é descrita como uma artista. E a marca Result, assim como alguns outros projetos dela, parece ser bastante didática, quase autoexplicativa em relação ao processo dela para se chegar à marca, ao passo que o desenho da marca tem um ritmo, quase um movimento.

A marca Result (1971), assim com a marca Eco (1973), tem o mesmo processo de construção e desconstrução da marca ou campanha para Casa Almeida e Irmãos feita por Ruben Martins e Décio Pignatari na década de 1960 pela Forminform. Em seu livro, Emilie (2001) descreve:

Result: um resultado da perfuração dos pontos da fita de computador, com um ir e vir do resultado aos pontos-matriz.

Ela faz ainda algumas capas de livros, para as edições do congresso XIV Internacional de Hematologia, Alcantara Machado Empreendimentos (1972), e três capas de livros de Mário Chamie: “Planoplénario” (1974), “Derroteiros de rotinas” (1976), que se trata de um livro de poesias, e “Objeto selvagem” (1977) pela Editora Quiron/MEC. Essas capas seguem a linha de composições tipográficas, com o mínimo de recursos gráficos e cores, sendo que todas utilizam apenas preto, branco e vermelho. Somente na capa de “Objeto selvagem” há uma fotografia de Mário Chamie em alto contraste, e as edições do XIV Congresso Internacional de Hematologia apresentam, além da tipografia, círculos vermelhos em uma composição que passa um ritmo.

Depois da metade da década, Emilie fez o projeto completo de dois livros importantes, “Memória paulistana” (1975), para a Secretaria de Cultura, e “Mitopoemas Yãnomam” (1978), patrocinado pela Olivetti.

No caso do livro “**Memória paulistana**” (figura 25), editado pela antiga Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, para a inauguração do novo prédio do Museu da Imagem e do Som, a pesquisa iconográfica, coordenada

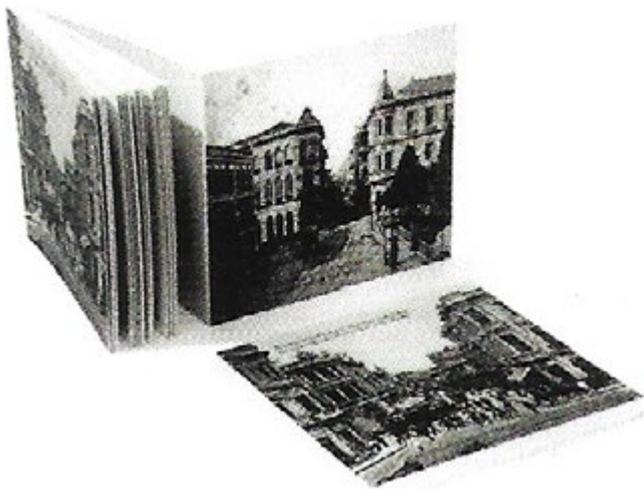


Figura 25. Livro “Memória Paulistana”.
(CHAMIE, 2001)

por Carlos Augusto Calil²⁰, se desdobrou em um catálogo feito por Emilie Chamie e uma exposição realizada por outra equipe. Em entrevista realizada com Calil em 2020, compreendemos a importância dos achados desta pesquisa para a história de São Paulo, mesmo tendo pouquíssimo tempo para desenvolvê-la. O catálogo, que ele prefere chamar de álbum de imagens, também teve sua importância, e, segundo Calil, Emilie foi essencial nesse processo. Em 1975, os livros foram doados e acabaram virando itens de colecionador. Houve uma reimpressão em 2011, e este é um trecho da introdução escrita por Calil para essa edição:

Concentração total na exposição – o prazo se tornara temerário –, o catálogo ficou à margem, nas mãos da experiente designer gráfica, Emilie Chamie, e do coordenador da pesquisa. Logo vimos que o material solicitava mais que um catálogo previsível e nos demos a liberdade de montar um álbum de imagens a quatro mãos.

A parceria e cumplicidade de Emilie foram decisivas para o resultado. Avalista do projeto, emprestou sua serenidade à arriscada e ambiciosa tarefa. Em dedicação total ao trabalho, passamos sucessivas tardes no seu escritório, manipulando as combinações e celebrando os achados. Nas

20 Carlos Augusto Calil (1951) é, desde 1987, professor do Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Foi diretor e presidente da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A) (1979-1986), diretor da Cinemateca Brasileira (1987-1992), diretor do Centro Cultural São Paulo (2001-2005) e Secretário Municipal de Cultura de São Paulo (2005-2012).

tardes de sábado, do alto do segundo andar da casa da rua Pintassilgo, em Moema, ouvíamos a algazarra oriunda da pelada jogada numa quadra situada no quintal, em que estavam envolvidos, devidamente paramentados com uniformes e acessórios, o poeta Mário Chamie, o escritor Ivan Ângelo e a futura cineasta Lina Chamie, entre outros.

Nossa proposta gradativamente ganhava autonomia da exposição, ao mesmo tempo em que não abria espaço para abrigar as telas que seriam expostas no piso superior da nova sede. Como o MIS iria dividir o prédio com o Paço das Artes, outra exposição fora planejada, reunindo de forma mais ou menos arbitrária, telas de Volpi, Benedito Calixto, Francisco Cuoco, Rebolo, João Rossi, Figueira Junior, Mário Zanini e Moggi.

A ação discreta e maliciosa de Emilie Chamie contornou habilmente o problema, inventando uma pirueta no fim do volume. Assim que terminava o panorama iconográfico da Memória paulistana, o álbum sugeria recomeçar, agora no sentido inverso. Vislumbrávamos então 18 telas de fatura desigual, sem unidade de estilo, reunidas apenas pelo valor documental e evocativo das paisagens.

A intervenção precisa de Emilie, possivelmente inspirada no ordenamento oriental, cuja escrita transcorre da direita para a esquerda, e a abertura do volume, ao revés, salvou o projeto do álbum. Esse recurso foi suprimido na presente edição, por desnecessário.

O resultado surpreendente, com alguma ambição a permanência, logo chamou a atenção, a partir do momento mesmo em que Memória paulistana deixava a gráfica Lastrì. Apesar de sua distribuição errática, pois não foi posta à venda, logo a edição se tornou raridade, valorizada em mãos de colecionadores. (CALIL, 2011, p. 7-8)

Em um jornal do Masp, temos uma descrição do trabalho de Emilie para este livro:

A tradução gráfica do tempo foi confiada a Emilie Chamie, antiga aluna do Instituto de Arte Contemporânea do Museu, que, por via do labor seriamente desempenhado, alcançou o renome que hoje desfruta merecidamente. Pagar fotografias e documentos de época, correlacioná-los, colori-los, é tarefa complexa e precisa, além do conhecimento histórico, de apurado gosto de uma comunicação



Figura 26. Livro “Mitopoemas Yãnomam”. (CHAMIE, 2001)

atualizada. Emilie soube equilibrar um material realmente excepcional: grupos familiares, atletas, arquiteturas, cenas de ruas, impressos e cartazes, desenhos, misses, guerras, tudo com senso de comunicação emotiva, isto é, obtendo o máximo de compreensão por parte do leitor. Emilie valeu-se do sistema de duas frentes no volume: uma para a documentação fotográfica e outra para a pictórica. Infelizmente esta é de uma infelicidade, pois a escolha do material não poderia ter sido pior. Telas que nada tem a ver com uma documentação séria. (MASP, 1975)

A matéria do Masp retoma a formação de Emilie no IAC e complementa “por via do labor seriamente desempenhado, alcançou o renome que hoje desfruta merecidamente”. Ou seja, já em 1975 era possível afirmar que ela tinha um reconhecimento merecido.

Outro livro de extrema relevância que Emilie faz é o projeto gráfico do “**Mitopoemas Yãnomam**” (figura 26), patrocinado e distribuído pela Olivetti do Brasil S.A. em 1978. 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 que começou em 1974 pela Claudia Andujar. Ela solicitou aos índios Yãnomam 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. O projeto de Emilie para o livro recebeu o prêmio “Melhor Artista Gráfica do Ano” pela APCA.

Os desenhos dos três índios, em cores, as fotos em negativo e preto e branco de Claudia Andujar e a descrição cosmológica (vai da invenção até o fim do mundo), gravada e depois traduzida para o português pelo missionário Carlos Zacchini dos Yãnomam, foram reunidos num livro que a Olivetti, uma indústria de máquinas de escrever, está lançando em São Paulo. Os mitos dos índios da fronteira do Brasil com a Venezuela tiveram uma versão literária, poemática, de Mário Chamie; e sua mulher Emilie Chamie, encarregou-se da produção gráfica.

São 2 mil 500 exemplares ao todo, que serão distribuídos gratuitamente entre cientistas (antropólogos, sociólogos e outros) interessados pelo problema indígena no Brasil.

Com seu formato alongado, sua bela impressão (feita pela Pancrom Indústria Gráfica) e todas as suas outras características especiais é principalmente um livro de arte, que será disputado pelos colecionadores de publicações raras, interessados talvez menos pelos índios da Amazônia do que pelo aspecto plástico da limitada edição.

Comprada a pesquisa de Andujar, os textos elípticos e primitivos dos Yãnomam, quase sempre sem conectivos, e algumas vezes sem verbos, tiveram uma adaptação literária poética, de Mário Chamie, que explicou: “Afinal, tradicionalmente, as grandes mitologias da história de nossas culturas foram sempre transmitidas em versos, não é mesmo?” O trabalho de edição demorou ao todo quatro anos. “Foi difícil, porque era necessário transpor o texto para a palavra escrita e para a estrutura própria da língua portuguesa, mantendo-se a dicção e a sintaxe originais”, diz o poeta de Plenoplenário. (PINTO, 1979)

Nesse livro, Emilie mais uma vez traz uma inovação técnica, tanto pelo formato alongado quanto pelo uso das folhas de acetato:

O livro patrocinado pela Olivetti reproduz em suas folhas em papel os desenhos que representam a cosmogonia dos yãnomami, os textos de suas falas e outros trabalhados poeticamente por Mário Chamie. Folhas de acetato na metade do tamanho das folhas de papel apresentam as fotos de Claudia Andujar da vida externa do povo indígena. Emilie

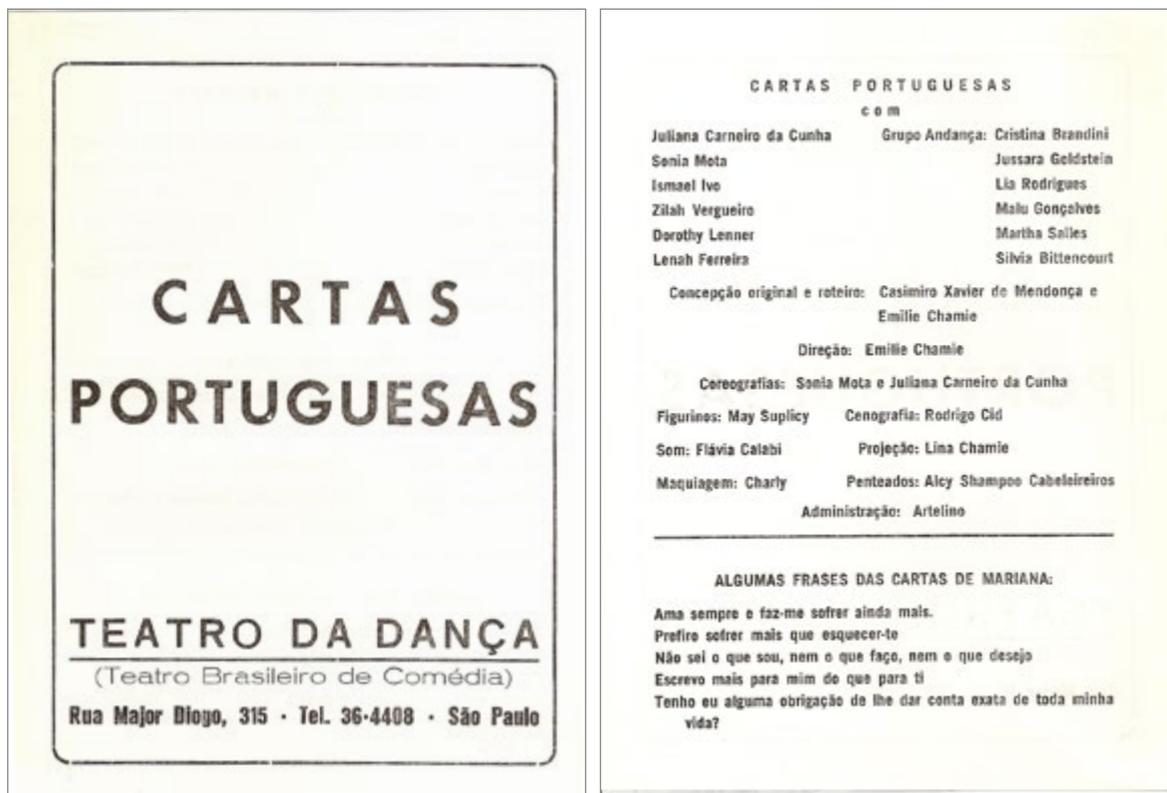


Figura 27. Programa “Cartas Portuguesas”, de 1979. Arquivo Sonia Mota.

garantiu a inovação editorial de montar um livro com folhas de papel e acetato em uma indústria gráfica brasileira. (LEON, 1999, p. 34-37)

Em 1974, Emilie começou a trabalhar com artes cênicas, escrevendo, dirigindo e fazendo cenografia. Em 1974, escreveu seu primeiro espetáculo de dança, a convite da sua amiga e bailarina Marilena Ansaldi: o balé “Isso ou aquilo”.

Lança-se à criação de um espetáculo solo, inspirada em texto que [Marilena Ansaldi] escreve em um momento de crise, Isso ou Aquilo (1975). O diretor israelense Iacov Hillel (1949-2020) ensaia com base na improvisação, tentando encontrar formas para as imagens do roteiro, que trata da libertação das amarras do balé clássico e da procura de uma nova forma de expressão. Isso ou Aquilo estreia no Espaço Galpão, obtém êxito de público e crítica e conquista os prêmios Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA); Molière e Governador do Estado de São Paulo em 1975. Dois anos depois, é apresentado na Itália, na Alemanha e no Festival de Nancy, na França. (ANSALDI, 2022)

Em 1976, Emilie foi responsável pelo roteiro do espetáculo “Por dentro/Por fora”, no Teatro Galpão (Vitória/ES) baseado em poema de autoria de Mário Chamie; em 1977, fez a programação cenográfica para o espetáculo “Opus”

apresentado no Teatro Municipal. Em 1978, concebeu e dirigiu o espetáculo “As cartas portuguesas de Soror Mariana do Alcoforado”, em parceria com Casimiro Xavier de Mendonça com uma primeira apresentação no Masp e em 1979 no TBC.

Tata Amaral, cineasta e amiga de Emilie, acredita que devemos prestar atenção nas escolhas dos conteúdos e temáticas desses projetos de Emilie. No caso de “Cartas portuguesas”, Amaral diz:

“Cartas portuguesas” é uma obra supersensual e controversa. É a coisa mais louca do mundo, é a sexualidade da mulher empoderada, afirmada. Não se trata apenas de uma mulher, Emilie, trabalhando dirigindo uma peça. É uma mulher escolhendo dirigir “Cartas portuguesas”. (Amaral em entrevista à autora em 2020)

No programa do Teatro de Dança no TBC do espetáculo de 1979 (figura 27), temos a sinopse completa:

Através dos trabalhos de Teófilo Braga é possível reconstruir a biografia de Mariana. As cartas foram escritas, provavelmente, em 1665, no Convento da Conceição de Beja e enviadas por mensageiro a Paris, para o Conde de Chamilly. O encontro e as relações da religiosa e do nobre francês ocorreram enquanto Chamilly permaneceu em Portugal, como capitão das tropas do Marechal Schomberg, convidado pela regente D. Catarina em 1663, a ajudar Portugal na luta pela independência contra a Espanha.

Um ano mais tarde, Chamilly voltou para a corte de França.

E nesse período é que surgem as cartas, que se desdobram num fascinante crescimento dramático.

Chamilly foi sendo esquecido com o passar dos anos, citado apenas nas crônicas francesas e em documentos militares da época. E as cinco cartas que no século seguinte já mereciam quase 100 edições, tornaram Mariana uma figura cada vez mais interessante.

As cartas revelam diferentes aspectos e as pulsações emocionais de uma mulher muito clara em seus escritos e ao mesmo tempo desvairada em sua paixão. Sua compreensão do prazer físico e da própria feminilidade tornaram-se surpreendentes numa jovem do século XVII, que ingressou aos doze anos de idade no Convento de Beja, a mando da família.

Estas cartas foram o ponto inicial para este espetáculo que teve na sua 1ª montagem, no MASP, apenas o confronto entre Mariana e sua paixão. E agora para inaugurar o Teatro de Dança no TBC, houve a criação de um novo roteiro a partir dos mesmos elementos, colocando Mariana como um pêndulo entre o seu mundo, o convento e a figura da Paixão. Não se trata de recriar personagens ou a crônica da época, mas celebrar com todas essas figuras, abadessas, madres e noviças, a dança dos sentimentos multifacetados.

Algumas frases das cartas de Mariana:

Ama sempre e faz-me sofrer ainda mais.

Prefiro sofrer mais que esquecer-te

Não sei o que sou, nem o que faço, nem o que desejo

Escrevo mais para mim do que para ti

Tenho em alguma obrigação de lhe dar conta exata de toda a minha vida? (TBC programa, 1979)

Leon (2000), neste texto e em vários outros, explicita a facilidade com que Emilie alterna entre o trabalho gráfico e o trabalho no palco:

Enxergava essa atividade como continuação natural das lides de artista gráfica. “O palco substitui facilmente uma folha de papel”, costumava explicar na sua voz pausada e grave, “assim como numa folha de papel me sinto encenando.”

Além de toda a produção de design e na área dos espetáculos, Emilie ainda publicou dois textos em 1978: o conto “A carta anônima” e um relato de uma viagem para o Líbano no “Jornal da Tarde”.

Os projetos de Emilie nesse período estão bastante interligados com a atuação do marido. Mário Chamie, gerente de comunicação da Olivetti no Brasil S.A., encomenda uma série de projetos para Emilie; em 1969, o cartão de fim do ano, a embalagem total feita pelo estúdio Semáforo, e, em 1978, o livro “Mitopoemas Yãnomam” é patrocinado pela Olivetti.

O Chamie era da literatura Praxis, que tinha algo a ver com a questão da produção industrial de São Paulo. (Ohtake em entrevista à autora em 2020)

Roberto Duailibi um dos sócios da DPZ trabalhou com Mário, segundo ele:

Nosso [da DPZ] relacionamento profissional com Mário, enquanto

cliente, caracterizava-se pelo rigor estético que ele exigia em todos os anúncios, que, evidentemente, deveriam ser dignos da própria marca Olivetti, que estava na vanguarda do design de equipamentos de escritório no mundo inteiro. Fizemos juntos excelentes campanhas. (Duailibi em entrevista à autora em 2021)

O filme “Elas”, ao qual o estúdio Semáforo fez a abertura, conta com a participação de Mário Chamie no roteiro de dois dos quatro curtas. Emilie faz as capas de três livros do Mário Chamie.

Em 1979, Mário Chamie assumiu o cargo de secretário municipal de Cultura de São Paulo, substituindo seu amigo Sábado Magaldi. Mário permaneceu no cargo até 1983 e se responsabilizou pela inauguração da Pinacoteca Municipal, do Museu da Cidade de São Paulo e do Centro Cultural São Paulo (CCSP) (MÁRIO, 2022).

Mário Chamie teve esse cargo político durante a ditadura militar, quando o prefeito de São Paulo era Reinaldo de Barros (Arena/PDS) (1979-1982) e o governador, Paulo Maluf (1979-1982).

Segundo diversos depoimentos, Mário Chamie tinha um temperamento bastante forte, o que gerou uma série de conflitos pessoais e profissionais.

O casal Chamie fez parte de uma elite cultural paulistana bastante influente, e as pessoas com quem conviveram social e profissionalmente se confundem. Iniciam como clientes e passam a ser amigos ou vice-versa. De toda forma, percebemos como esse círculo social é pequeno, onde Pietro Maria Bardi, que foi professor de Emilie no IAC, promove uma exposição de seu trabalho no Masp, dentre outras exposições no exterior; a Olivetti patrocina uma série de exposições no Masp; Mário, seu marido, é cliente primeiro com livros das edições Praxis, depois pela Olivetti e mais tarde como secretário de Cultura. O casal Chamie era bastante próximo do casal Sábado Magaldi e Marilena Ansaldi – Sábado foi secretário municipal de Cultura de São Paulo antes de Mário Chamie. Marilena Ansaldi era bailarina e dançou em espetáculo escrito e dirigido por Emilie. Claudia Andujar e seu marido George Love eram vizinhos e faziam projetos juntos; Carlos Augusto Calil conheceu Emilie no projeto do livro “Memória paulistana” e passou a ser um grande amigo, e assim por diante.

Anos 1980

Na década de 1980, em um Brasil cheio de contradições, o campo de design ampliou seu alcance e passou a ter uma atuação mais plural:

A ditadura termina, mas a eleição indireta revela-se frustrante, com a ascensão ao poder de José Sarney, ex-líder do partido que havia sido a base de sustentação política dos governos militares. Em 1989, o eleito é Collor, mais um desgosto. No plano econômico, a inflação galopante cria um cotidiano tão insólito que até mesmo os que viveram a época não conseguem entender como as coisas funcionavam. [...] No início da década, as escolas de design completam vinte anos de existência, tempo suficiente para gerar uma mudança quantitativa no quadro de profissionais formados em bancos escolares. Nesse contexto, a maior novidade é o declínio do modernismo como referência erudita hegemônica, e seu questionamento pelo assim chamado pós-modernismo. [...] O panorama dos anos 1980 nos mostra um design brasileiro já com feições semelhantes às que mostraria nas décadas seguintes. Ele respira ares plurais, se aperfeiçoa tecnicamente, amplia seu alcance. Não por acaso, em 1989 é fundada a Associação dos Designers Gráficos (ADG), uma entidade que teria importante atuação nas décadas seguintes. (MELO; RAMOS, 2011, p. 524-525)

A profissão do designer se consolidou ainda mais e segmentou-se em diversas áreas de atuação como transporte, mobiliário, têxtil, embalagens, editorial, identidade corporativa etc. Na área cultural, a estética foi marcada pelo surgimento da pluralidade de linguagens e experimentações, fragmentações, colagens e influência da arte pop.

[...] identifica-se que a consolidação da profissão de design ocorreu ao final desta década, com grande aumento de abertura de escritórios nesta área, entre outros acontecimentos, como realização de exposições, encontros profissionais da categoria, premiações na área e criação de laboratórios de design financiados pelo CNPQ. (SALLES, 2017, p. 173-191)

Edna Cunha Lima, no artigo “Um conceito em discussão” (1996), afirma:

1988 o 5º Encontro Nacional de Desenhistas Industriais (ENDI), em Curitiba, é definido como nome da profissão o termo “design”. Essa decisão foi tomada em reação ao currículo mínimo aprovado pelo



Figura 28. “Folha S.Paulo”, 1984. Arquivo Emilie Chamie IEB-USP, caixa 26.

Ministério da Educação (MEC), em 1987, que denominava a área como “desenho industrial, programação visual e desenho de produto”.

Nessa década, Emilie ampliou e diversificou a sua produção, produziu espetáculos de dança, marcas, cartazes, capas de livros, livros de luxo, capas de discos, agendas, calendários e exposições. Estilisticamente, mesmo com trabalhos principalmente voltados para a área cultural, ela manteve uma linha mais ligada a características de sua formação no IAC, apesar de encontrarmos algumas ousadias que podem ser consideradas rupturas estilísticas da estética concretista.

Mário, ao ser responsável pela criação do CCSP, acabou por abrir portas para Emilie tanto na criação da marca do Centro Cultural, quanto na concepção e direção do espetáculo “Bolero” (figura 29), criado para o Balé da Cidade de São Paulo e concebido originalmente para o CCSP em 1982. O que não tira o mérito dessas criações, “Bolero” foi premiado como “Melhor Espetáculo de Dança” pela APCA e teve diversas apresentações posteriores, tanto no Teatro



DANÇA

OS MELHORES

★ **Bolero.** De Lia Robatto e Emilie Chamie. A verdadeira estréia do novo Balé da Cidade, reformulado por Klaus Viana. Superpondo um painel histórico a uma versão contemporânea, deu uma impagável lição de simplicidade a serviço do requinte. O melhor espetáculo do ano, nesta remontagem de Ravel.

TEATRO MUNICIPAL
BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO DE BCSP
CIDADE DE SÃO PAULO BCSP BALÉ DA
SÃO PAULO DE BALÉ DA CIDADE BCSP

BOLERO



Prefeitura do Município de São Paulo
 Prefeito Antônio Salim Carrazz
 Secretaria Municipal de Cultura
 Secretário Mário Chamie
 Departamento de Teatros

BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO

18/ setembro 82/ sábado/ 21 h
 (ESTRÉIA)
 19/ setembro 82/ domingo/ 19 e 21 h
 20/ setembro 82/ segunda/ 21 h
 (especial para a classe)
 21/ setembro 82/ terça/ 21 h
 22/ setembro 82/ quarta/ 21 h
 23/ setembro 82/ sábado/ 19 e 21 h
 26/ setembro 82/ domingo/ 19 e 21 h

BOLERO
 Coreografia e Direção Geral
 Emilie Chamie
 Coreografia
 Lia Robatto

(O solo finalista foi inspirado e composto a partir das movimentações de dançarinos Sonia Mota)

Assistentes
 Hugo Taverner, Yara Ludovico, Julia Ziviani e Mônica Mota
Figurinos
 Márcio Sola
Fonograma técnico
 Emilie Chamie
Projeto do analisador de som em tempo real
 Cesarado Silva
Música
 Maurice Ravel (Bolero) 1928
 William Schumann (Scherzo) 1978
 John Cage (Six in A major) 1943
 Richard Tryphall (Bolero) 1979
Músicos
 Grupo de Percussão Agora, Elizabeth Del Grande, John E. Bowdler, José Carlos da Silva e Mário Frangillo
Assistente Musical junto ao BCSP
 João Paulo de Mendonça
Bombroneiro
 Isaac Hiller
Trilha Sonora
 Flávia Calabré
Coordenação da Exposição
 Valéria de Mendonça



Figura 29. Cartaz para espetáculo “Bolero” de 1982. (CHAMIE, 2001); nota da revista “Isto é” e Programa do Teatro Municipal. Arquivo Sonia Mota.

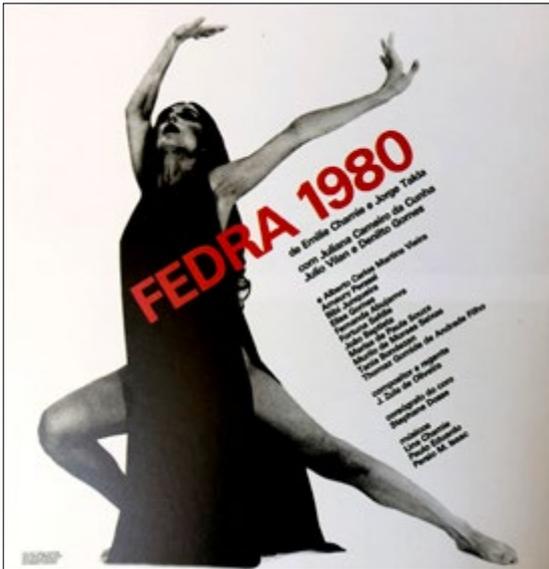


Figura 30. “Fedra 1980”. (CHAMIE, 2001)

Municipal de São Paulo quanto no do Rio de Janeiro. Enquanto a marca do CCSP de 1982 (figura 32) é o trabalho mais lembrado da Emilie e permanece na fachada do edifício até hoje, quase 40 anos depois.

Concebido para o Centro Cultural São Paulo, Bolero estreou em 27/08/82 com direção de Emilie Chamie e coreografia de Lia Robato. Inspira-se no Bolero de Ravel e Trythall. Montado em três semanas reuniu o recém-criado Grupo Experimental ao elenco do BCSP. Com temporada prorrogada foi apresentado nos Teatros Municipal de São Paulo e do Rio de Janeiro. A montagem recebe o prêmio APCA-SP/1982: melhor espetáculo, coreografia e Simone Ferro melhor bailarina. Em 1983 é apresentado no metrô Brás. (ACERVO KLAUSS VIANA, s.d.)

“Bolero”, criado pela coreógrafa Lia Robatto a partir de uma concepção de Emilie Chamie, é dividido em duas partes, e a coreografia é dançada por dois grupos: o Balé da Cidade de São Paulo e o recém-criado Grupo Experimental – os bailarinos do novo Grupo Experimental executam o primeiro momento “Bolero” com a música de Maurice Ravel, e os integrantes do Balé da Cidade dançam o “Bolero” do compositor americano Richard Trythall. O diferencial desse espetáculo é o envolvimento com os espectadores:

A segunda parte é dançada no palco, pelos 28 veteranos do Balé da Cidade de São Paulo. Com entradas dramáticas, surgindo de vários lugares, os bailarinos se colocam em cena até formar uma grande massa pulsante. Ao som de Bolero de Tryhall, para percussão, o grupo desta vez completo – faz movimentos que sugerem festas tribais, até que dele se destaca uma mulher tomada pela paixão – dançada em movimentos

alternados por Sônia Motta e Simone Ferro – com solos em que variações de dinâmica e de direção são executadas com emoção e grande perícia técnica. O final é caleidoscópico e os bailarinos, comandados por Sônia e Simone, explodem com uma energia insuspeitada nesta Companhia, que sob a liderança de seu novo diretor, o coreógrafo Klauss Vianna, deixou sua postura acadêmica partindo em busca de formas mais atuais. (GALVÃO, 1982, p. 97)

No programa de “Bolero” do Teatro Municipal de São Paulo, encontramos a explicação do que mudou em relação à apresentação no CCSP, quando houve quatorze apresentações, para a nova apresentação no Teatro Municipal e como fizeram para manter a interação com o público:

Pela versatilidade da concepção de “Bolero”, usamos, agora, o palco e a plateia do Municipal, estabelecendo outro tipo de dinâmica a partir da arquitetura interior do teatro. Para tanto, dissolvemos os limites entre plateia e palco, transformando em espaço único visual corredores, frisas e proscênio. Se no Centro Cultural havia um quase corpo-a-corpo criativo entre bailarino e espectador, no Municipal o espectador se vê envolvido de forma multilateral e estimulante ainda que fixo em seu próprio lugar.

Ricardo Ohtake²¹, que foi diretor do CCSP nesta época, lembra do espetáculo:

O grupo do Balé da Cidade dessa época era impressionante, dançarinos de primeiríssima, e a peça ficou muito bonita. No CCSP, tem aquela parte onde você entra no teatro, o foyer, e a peça começava lá, a primeira parte era toda lá em cima, com os dançarinos mais velhos e depois eles desciam para a sala de teatro de arena, e aí entravam as bailarinas e bailarinos daquela época. (Ohtake em entrevista à autora em 2020)

Além dos diversos espetáculos, Emilie elaborou ainda uma exposição para “Bolero”, segundo a Enciclopédia do Itaú Cultural:

“Da imagem, chega-se ao espetáculo”. Chamie fez de igual forma trabalhos ligados às artes cênicas. Foi responsável pelo roteiro e direção de “Cartas Portuguesas”, de 1978 e 1979; roteiro, texto e direção de

21 Ricardo Ohtake é formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, teve escritório de design gráfico durante 50 anos, foi professor em diversas faculdades e também ocupou cargos na administração pública.

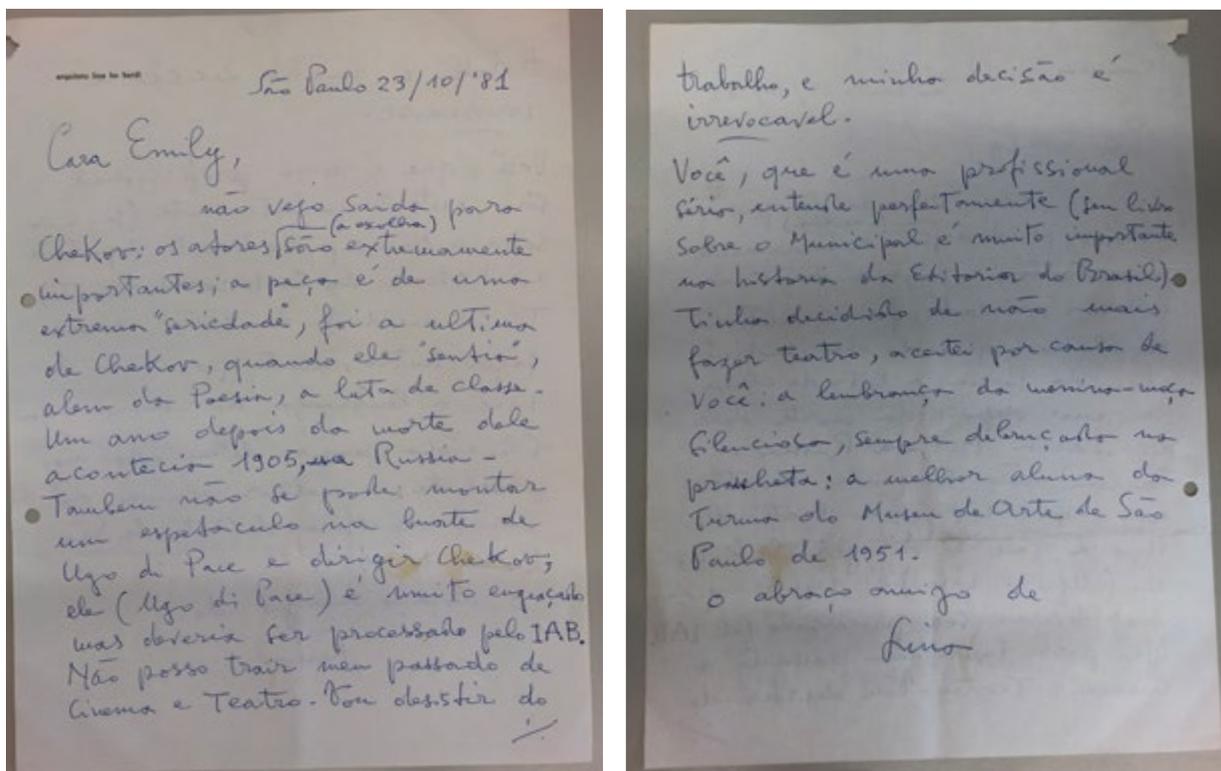


Figura 31. Carta de Lina Bo Bardi para Emilie de 1981. Arquivo Emilie Chamie IEB-USP, caixa 42.

“Fedra”, de 1980; e, enfim, criação, direção e cenografia do espetáculo “Bolero”, de 1982. Neste último, definiu todos os aspectos da dança, menos a coreografia. Determinou a quantidade de grupos de bailarinos, escolheu as músicas e os músicos, elaborou uma exposição que integrava o espetáculo e fez adaptações segundo o local de realização, mantendo, assim, as duas características de sua produção: o rigor nas instruções e a paixão pela dança (BOLERO, 2022).

Matérias de jornal mencionam uma apresentação pequena chamada “Ato/Ação”, de 1987, e duas montagens de espetáculos em andamento que parecem não terem sido realizadas: uma com Jorge Takla para montagem teatral de “O cerejal”, de Anton Tchekhov, e outra de Bebeto Cidra sobre Carmen Miranda, chamada “Taí”. A segunda teria sido bloqueada pelo plano Collor (PALOMINO, 1990). Foi encontrada no IEB-USP uma **carta de Lina Bo Bardi** de 1981 (figura 31) em que ela declina o convite de Emilie para participar no espetáculo de Tchekhov:

Cara Emilie,

Não vejo saída para Chekov; os atores (a escolha) são extremamente importantes; a peça é de uma extrema “seriedade”, foi a última de Chekov, quando ele “sentia”, além da Poesia, a luta de classe. Um ano

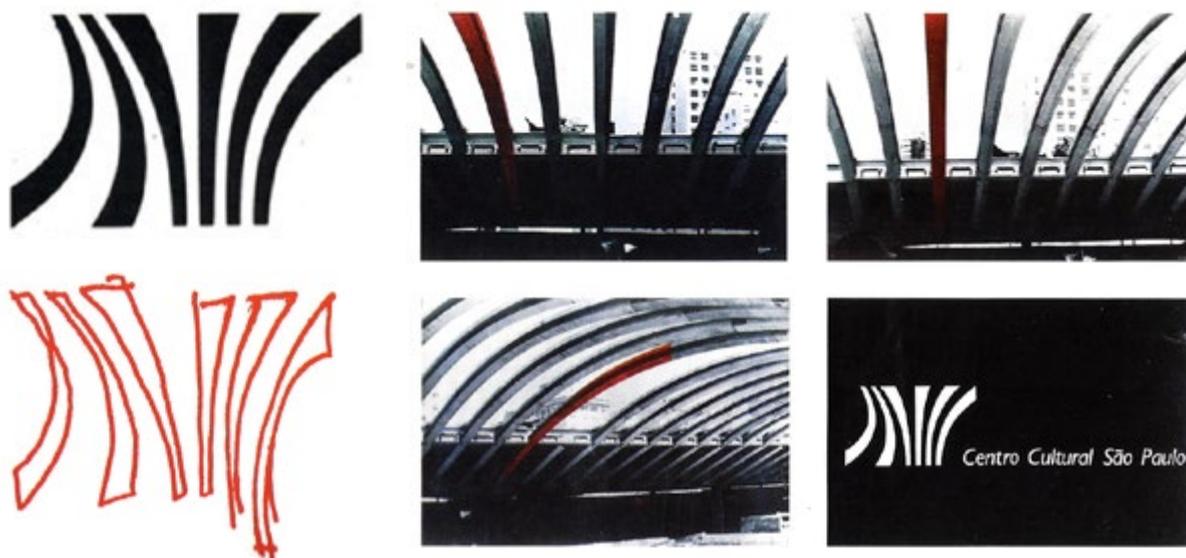


Figura 32. Marca CCSP. (CHAMIE, 2001)

depois da morte dele acontecia 1905, na Rússia. Também não se pode montar um espetáculo na buste de Ugo di Pace e dirigir Chekov; ele (Ugo di Pace) é muito engraçado mas deveria ser processado pelo IAB. Não posso trair o meu passado do Cinema e Teatro. Vou desistir do trabalho, e minha decisão é irrevogável.

Você, que é uma profissional séria, entende perfeitamente (seu livro sobre o Municipal é muito importante na história do Editorial do Brasil).

Tinha decidido de não mais fazer teatro, aceitei por causa de você.

(BARDI, 1981, carta IEB-USP, caixa 42)

Essa carta demonstra que Lina Bo Bardi e Emilie tinham uma relação, que pensaram em trabalhar juntas nesse espetáculo e ainda mostra um reconhecimento do trabalho de Emilie por Lina.

A marca para o CCSP de 1982 (figura 32) é certamente um dos trabalhos mais conhecidos de Emilie. 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:

Quando eu comecei a trabalhar com ela, eu sabia que ela tinha feito aquele projeto, eu achava uma marca bonita, mas não entendia muito o conceito. Ela 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. (Moreno em entrevista à autora em 2020)

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 falou “vou ao Centro Cultural do jeito que está, eu quero ver como é este espaço”, levou uma câmera, sentou no meio do espaço que estava em obras, com gente passando para lá e para cá. 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 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”. (Montore em entrevista à autora em 2021)

Cyra Moreira, que trabalhou com Emilie no fim da década de 1970 e início da de 1980, descreve sua participação no processo gráfico de 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. (Moreira em entrevista à autora em 2020)

Sobre o processo de criação de Emilie na construção de uma marca,

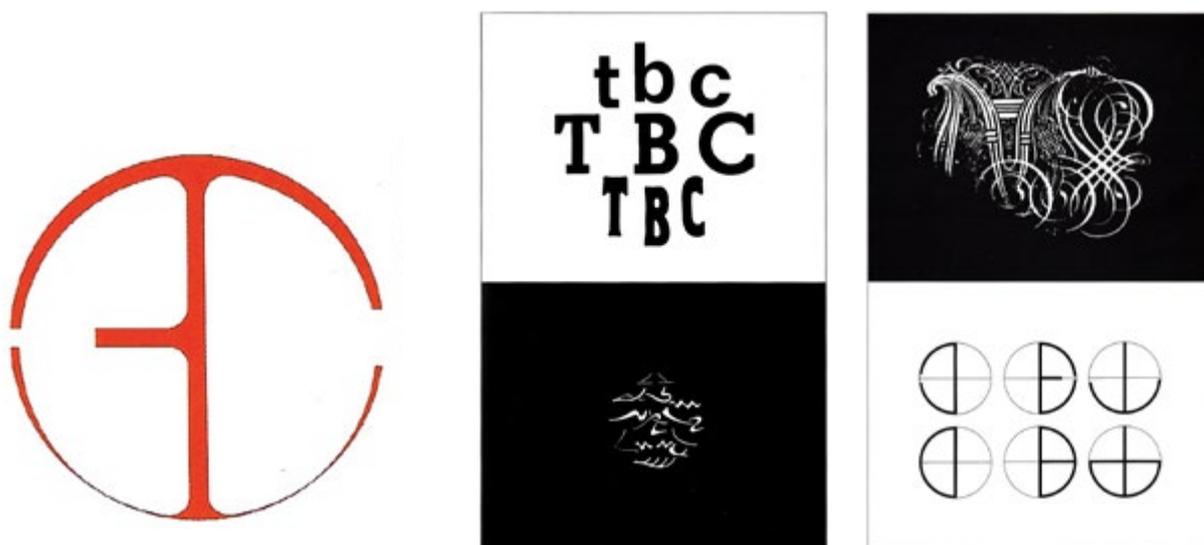


Figura 33. Marca TBC. (CHAMIE, 2001)

segundo Leon (1999, p. 34-37):

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.

Não sabemos quando foi lançada a marca para o **Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)** (figura 33), Emilie descreve a marca em seu livro (2001), que parte da ideia de que o teatro não é produto, mas produtor de algo. Trata-se de uma marca contida num círculo – uma forma contínua que se autoproduz –, que se desdobra nas iniciais TBC. A leitura não se faz apenas na parte positiva, mas também no vazio deixado pelo traço. É simples e compreensível (EMILIE, 2022). Segundo Leon (2000), houve uma exposição sobre o processo criativo da marca em 1981 na sede do teatro.

A marca do TBC e seu processo fogem dos conceitos construtivistas geométricos, o processo de criação da marca apresentado no livro traz uma série de arabescos, de forma quase pedagógica, de querer explicar o processo criativo da criação da marca, além de ter um aspecto cinematográfico, de mostrar visualmente as etapas, como se fossem frames de um filme.

Emilie é responsável pelas publicações para o **Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)** de 1983 a 1991 (figura 34). Em algumas entrevistas, foi falado da marca do MAM-SP ser de autoria da Emilie, no entanto, pelo que foi encontrado em Cintrão (1997) e Piaia (2018), Emilie trabalhou em



Figura 34. Publicações MAM-SP. (CHAMIE, 2001)

uma adaptação e sistematização do uso de uma marca já existente. Segundo Cintrão (1997), em 1969, o arquiteto do MAM-SP, Giancarlo Palanti, criou um novo logotipo para o museu.

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 Helvética 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).

Emilie teve um papel importante na sistematização das aplicações da marca, 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 faz um novo projeto gráfico para os catálogos do Panorama de Arte Atual Brasileira:

Em 1983, ano do Panorama de Arte Atual Brasileira: Pintura, o MAM iniciou uma nova fase, com o prédio redesenhado por Lina Bo Bardi e com Aparício Basílio da Silva na Presidência. Nesse ano, ocorreram também mudanças na concepção do Panorama: a Comissão de Arte, que até então era responsável pelo convite aos artistas, consulta 27 críticos de todo o país para a seleção dos participantes. Foi instituído um novo projeto gráfico para os catálogos, concebido por Emilie Chamie. (CINTRÃO, 1997, p. 10)

A partir daí, em 1984, Emilie ficou responsável pelas publicações:

A Secretaria de Estado da Cultura tornou-se patrocinadora do evento, que contou também com a participação da iniciativa privada na premiação. O desenho do catálogo projetado por Chamie, com reproduções das obras em preto e branco, previa a inclusão de cartões postais coloridos, os quais eram impressos com obras premiadas após a decisão do júri.

De 1984 a 1992, ainda com Aparício Basílio da Silva como Presidente do MAM, os Panoramas foram realizados anualmente, organizados pela Comissão de Arte do Museu e tendo todos os catálogos desenhados conforme projeto gráfico de Emilie Chamie. O Panorama de 1989 foi o primeiro a incluir reproduções em cores de algumas das obras expostas. Até então, apenas as obras premiadas eram impressas a cores, em cartões postais. (CINTRÃO, 1997, p. 10)



Figura 35. Selo, cartaz e livro de comemoração dos 70 anos do Teatro Municipal de São Paulo, 1981. (CHAMIE, 2001)

Segundo Piaia (2018), a identidade visual do MAM-SP é revista em 2003 pelo estúdio Miocque Warrak Design e depois novamente em 2013 pelo estúdio Sinlogo:

Ao comparar o logotipo redesenhado em 2013 com seu antecessor foi possível observar que houve um ajuste no espaço das entreletras e no peso da fonte para bold, se aproximando mais da versão de 1983 desenhada por Emilie Chamie [...]. Nesse guia (MAM, 2013) o logotipo do museu, em sua versão principal, faz uso de preenchimento gradiente com duas tonalidades de vermelho na letra “a”.

Emilie sempre atuante na área cultural, fez parte da diretoria eleita do MAM-SP (1982-1984). Em outubro de 1982, viajou para o congresso CECA'81 de museus realizado em Washington, promovido pela American Association of Museums sob o patrocínio de Prodetur e da Seagram's do Brasil para representar o museu.

No meio da dança e do teatro, Emilie foi ainda da comissão estadual de dança do Conselho Estadual de Cultura do Governo do Estado de São Paulo entre 1976 e 1982, da comissão julgadora do Festival Nacional de Teatro Amador, realizado na cidade de São José de Rio Preto (SP) em julho de 1982, e da comissão julgadora do Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto (SP) em julho de 1988. (documento, sem data, IEB-USP, caixa 42)

Ainda no âmbito da cultura, ela faz o selo e cartaz para comemorar os **70 anos do Teatro Municipal de São Paulo** (figura 35) para Secretaria Municipal de

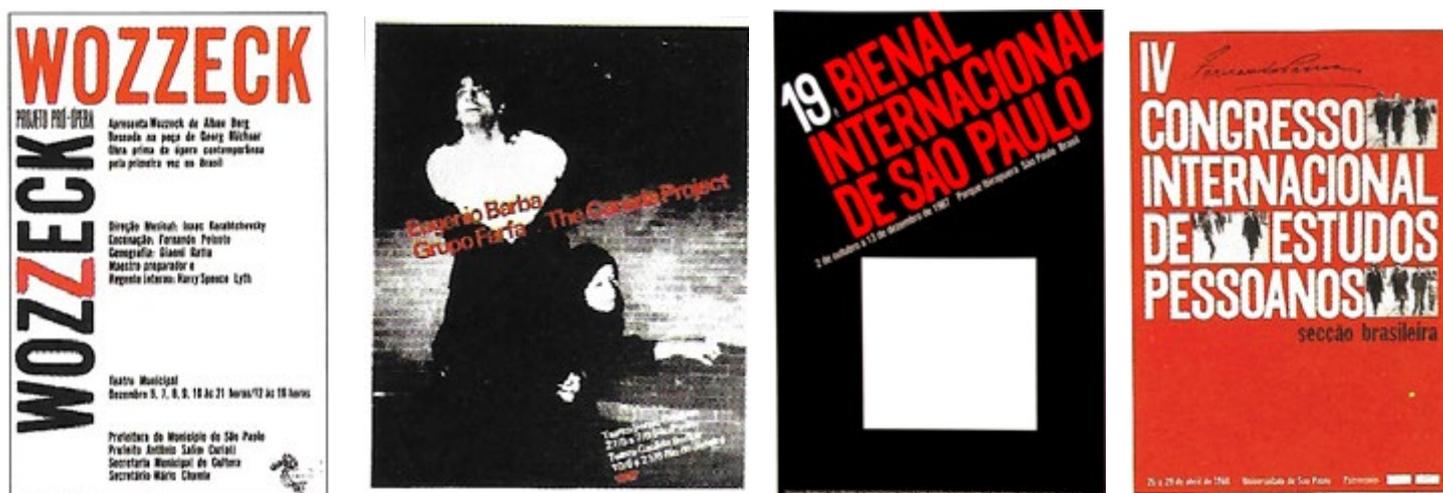


Figura 36. Cartazes: Ópera Wozzeck de 1981; Eugenio Barba de 1987; concurso da 19ª Bienal de 1987; IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos de 1988. (CHAMIE, 2001)

Cultura e a edição luxuosa do livro “Teatro Municipal 70 anos” de 1981, que recebeu o prêmio de Melhor Concepção de Livro pela APCA em 1982.

Ela continua fazendo cartazes como: **Ópera Wozzek** (1981); **Escritor Brasileiro 81** (1981); **Eugenio Barba / Grupo Farfa - The Canada Project**, Unicamp (1987); e **IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos** (1988) (figura 36).

Em 1987, Emilie fez o cartaz para o concurso da **19ª Bienal Internacional de São Paulo** (figura 36), que, no entanto, não foi o escolhido, mas o projeto está em seu livro e em diversas matérias sobre o seu trabalho, portanto, deduzimos que ela considerava esse um projeto relevante. O cartaz tem um quadrado vazado, para que através dele a textura urbana de onde fosse colocado ficaria visível, encontramos um depoimento de Emilie em matéria escrita por Leon (1999, p. 6):

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 reconhece esse como um trabalho didático, além de uma série de outros projetos também terem essa preocupação. Alexandre Wollner, em



Figura 37. Livros “Brinquedos tradicionais brasileiros”, de 1983, e “Anita Malfatti no tempo e no espaço”, de 1985. (CHAMIE, 2001)

sua exposição no Masp em 1980, faz uma exposição didática. Seria essa uma preocupação dos designers dessa geração? Para, justamente, explicar ao público sobre a profissão do designer?

No ano de 1980, Alexandre Wollner tem sua primeira exposição dedicada à sua obra, ao completar 20 anos de carreira, o designer não opta por uma retrospectiva, mas por uma tentativa de mostrar o processo de criação, execução e implantação de um programa de identidade visual, numa postura didática. A exposição ocupou o primeiro andar do Museu, com 40 painéis organizados de forma a estabelecer duas diagonais: uma dedicada ao processo criativo e outra ao processo de implantação de uma identidade visual. (CARA, 2013, p. 164)

Nos anos 1980, Emilie continuou os projetos gráficos de livros sofisticados, trabalhou na concepção de edições luxuosas como “O país da bola” (1981), de Betty Milan; “Antártida: o sexto continente” (1982) para editora Olivetti; **“Brinquedos tradicionais brasileiros”** (1983) do Sesc; **“Anita Malfatti no tempo e no espaço”** (1985) (figura 37), de Marta Rossetti Batista, uma edição IBM do Brasil; livro e cartaz **“Brasil, os bastidores do carnaval”** (1988) (figura 38), de Betty Milan.

O livro “Brinquedos tradicionais brasileiros” de 1983 é bilíngue, conta com introdução de Antônio Houaiss, e foi lançado durante uma mostra de brinquedos no Sesc Pompeia, organizada por Lina Bo Bardi, com aproximadamente 3 mil brinquedos. Sobre o álbum:

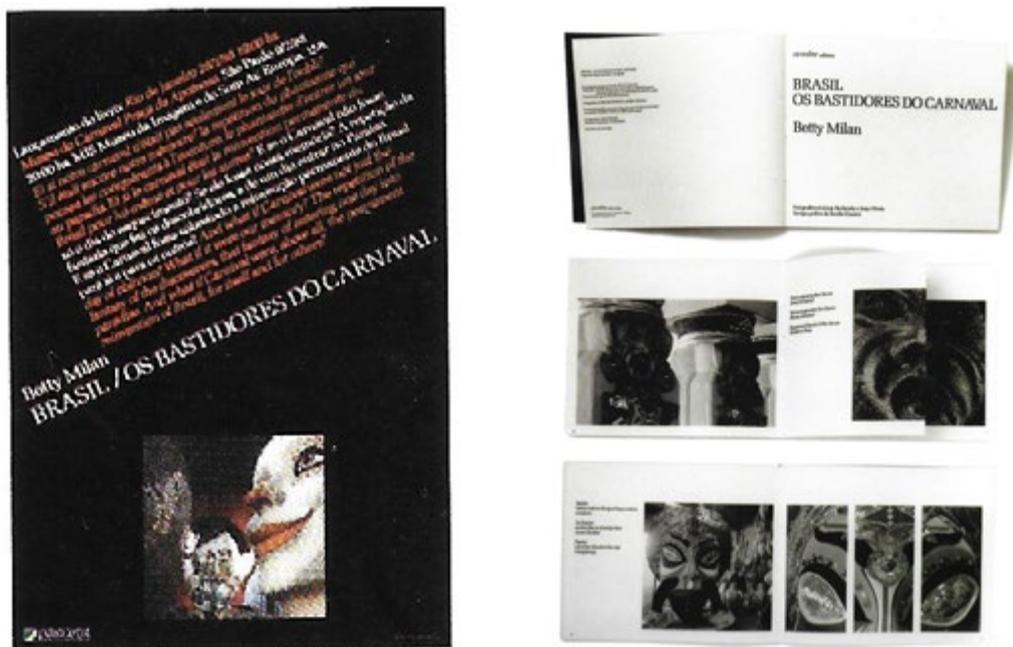


Figura 38. Livro e cartaz “Brasil, os bastidores do carnaval” de 1988. (CHAMIE, 2001)

Graficamente bem cuidado, “Brinquedos Tradicionais Brasileiros” foi concebido por Emilie Chamie, sendo o resultado de um trabalho sociológico realizado por técnicos do Sesc ao longo de dois anos, ouvindo artesãos e pesquisando brinquedos em quase todo o território nacional. É também uma antologia sobre o lúdico na poesia brasileira, onde textos poéticos de grande expressão da literatura brasileira, como Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Guilherme de Almeida, entre muitos outros, dialogam com as fotos da Meca Estúdios e dos fotógrafos Francisco José Barroso e Eronildes Souza e Silva, sobre trenzinhos, bonecas, caminhõezinhos, rodas gigantes, navios, barcos, casinhas, encontrados na mostra de brinquedos. (O LADO belo de nossa história, 1983)

Projeto de caráter luxuoso que, assim como ocorreu no projeto “Memória paulistana” (1975), preferiram chamar de álbum, e não livro, e se tornou uma raridade difícil de ser encontrado.

Emilie também fez a coleção de capas de livros para Editora Paz e Terra, Embrafilme em 1980/1981; atendeu clientes corporativos, fazendo uma série de calendários para marcas como Pepsi (1988), Coca-Cola (1988) e Interclínicas (1989); e agenda para Olivetti (1985). Faz a capa do disco “Steinway 1858-1985”, de Amaral Vieira, IBM do Brasil S.A. (1986); a marca FlexiDisc e a exposição Luzes da artista Denise Milan.



Figura 39. Cartaz da exposição “À luz da câmara clara” de 1985. (CHAMIE, 2001)

Seus projetos participaram de inúmeras exposições, como “O design no Brasil: história e realidade” no Sesc (1982); “Poucos e raros” na Galeria Humberto em São Paulo (1984); “O designer com a palavra, a palavra com o designer” no Centro de Arte Contemporânea de La Plata na Argentina (1988).

Em 1985, Emilie expôs suas fotografias no Masp na exposição “À luz da câmara clara” (figura 39), com textos de Roland Barthes.

A designer faz a leitura fotográfica de textos de Roland Barthes, onde temos um encontro instigante de imagem e palavra, espaço da clara – e escura – reflexão poética, que ganha dimensão inusitada e a fotografia transcende a mera técnica de reprodução mecânica, e faz pensar.

(PONTES, 2000, p. 4)

Emilie participou ainda da exposição “Tradição e ruptura / Desenho industrial”, da Fundação Bienal de São Paulo (1984-1985) com as publicações para o MAM-SP. Essa havia sido a maior exposição de desenho industrial no país até então, produzida principalmente com verba da iniciativa privada, cuja função era difundir o design nacional e influenciar o gosto da população. A exposição apresentou 300 produtos de 200 empresas, com projetos de grande diversidade e complexidade como: talheres, embalagens, aviões, vagões do metrô.

No congresso Espaço Design/86 (figura 40), Emilie comparece com um trabalho expositivo bastante didático sobre a trajetória visual de um livro, que parte de originais (desenhos, fotos, documentos) passando por provas,



Figura 40. Catálogo do congresso
“Espaço design/86”.

fotolitos, chapas gravadas etc., culminando no livro já como objeto acabado e objeto da exposição; ela teve apoio da IBM Brasil.

Realizou uma exposição individual de seu trabalho chamada “Quando o artista é gráfico” na Galeria José Duarte Aguiar em São Paulo em 1985. No acervo do IEB-USP, encontramos um texto datilografado pela própria Emilie que parece ser um rascunho para o texto dessa exposição:

Este material exposto aqui, é uma pequena amostragem de minha produção: livros e as publicações de um museu.

No primeiro caso, os livros, eu diria que não são simplesmente livros com miolo e capa, seja ela bonita ou não. **Estes livros têm uma peculiaridade: um roteiro que se cumpre e se realiza à medida que o leitor o folheia e o lê, como um espetáculo que a gente assiste.** Convido, portanto, o visitante a entrar no Teatro Municipal, a ir à Antártida, se não tiver medo do frio, ou então ficar rememorando São Paulo no tempo em que ela era de garoa; ver e ouvir o diálogo entre a poesia e os brinquedos populares, ou então ver como o índio Yanomami vê a lua.

Quanto aos cartazes, eles são específicos: não vendem um produto mas dão ao enunciado de um produto cultural, através de sua linguagem gráfica. Por exemplo: o cartaz do espetáculo Bolero, reproduz um desenho de Goya em que se vê um casal dançando o “bolero”. Como

todos sabem, o “bolero” é uma dança folclórica espanhola, antes de ser Bolero de Ravel...

O segundo aspecto desta mostra, são 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. (sem data, IEB-USP caixa 26)

Como não tive a oportunidade de conhecer e conversar com Emilie, esse texto é especialmente interessante por ter alguns projetos descritos com suas próprias palavras, e não pela interpretação de um jornalista. Emilie compara o roteiro de um livro a um espetáculo e convida o visitante a mergulhar em cada uma das experiências que os projetos proporcionam. Quando ela descreve o cartaz de “Bolero” entendemos um pouco sobre seu processo criativo, é realmente original fazer um cartaz de um espetáculo sem o uso de uma fotografia dos bailarinos. E é principalmente rico o que ela fala sobre o trabalho desenvolvido para o MAM-SP, projeto do qual menciona pouco nas entrevistas encontradas, 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”, um sistema tanto prezado por Wollner na sua definição de design gráfico.

Anos 1990

A década de 1990 traz os computadores pessoais, que passam a ser um item obrigatório para os designers, e a área de design para mídias digitais, como televisão, cinema, vídeo e internet.

1990 – Dissemina-se o uso de computadores pessoais, num processo de tal radicalidade que passa a ser designado “revolução digital”. [...] Com

a ampla disseminação dos computadores pessoais ao longo da década, o projeto em design gráfico passa definitivamente da prancheta para a tela do computador, num processo ocorrido com velocidade espantosa.

O exame da produção pós-computador mostra que ele é muito mais que um “mero instrumento”, como acreditam alguns. Essa é uma discussão de fundo, que transcende o escopo deste livro; cabe apenas registrar que a mudança de ferramenta de trabalho – ou seja, a troca de prancheta pela tela – alterou a feição do design gráfico desta década e das seguintes. [...] Em compensação, o design das mídias eletrônicas – ou seja, o projeto da gráfica para televisão, cinema, vídeo e internet – é um vasto território que se abre, e que viria a crescer exponencialmente nas décadas seguintes. [...] A atuação da Associação dos Designers Gráficos (ADG), uma entidade profissional que havia sido criada em 1989, cumpriu papel de relevo no período, especialmente pela promoção das Bienais de Design Gráfico. Iniciadas em 1992, elas se tornaram o mais importante evento da área no país. (MELO; RAMOS, 2011, p. 612-613)

Nesse período, os escritórios de design passaram a de fato utilizar o computador como ferramenta essencial de trabalho, gerando reações de estranhamento em um primeiro momento. Em um depoimento, Emilie conta de um caso relacionado ao computador:

“Outra moda é a tecnologia. O computador é a grande ferramenta que Deus nos mandou, mas está se tornando uma praga”, explica: “Num dia desses, um cliente me procurou por causa do menu de seu restaurante que não dava leitura. Eu sugeri que ele fosse conversar com o designer que havia desenhado o menu. Então ele respondeu: “Não tem designer, foi o computador que fez.” (CHAMIE apud VIEGAS, 2000, p. 12)

Emilie inicia a década com 40 anos de carreira como designer. Enxerga as limitações relacionadas às novas tecnologias, segundo ela, em matéria para Leon:

“Depois de muita experiência, você armazena na cabeça todo o visual que pretende, você sabe chegar ao computador, colocar as coisas já resolvidas. Percebo, no entanto, que antes, com a fotocomposição, a liberdade era maior; hoje a gente começa a ver sempre as mesmas coisas. Apesar da oferta enorme, a prática é mais redutiva, o próprio uso do computador é muito redutivo – a Internet faz das pessoas umas

solitárias e criam-se cacoetes, você fica com redução mecânica, começa a faltar exuberância. Vejo essa atitude em mais pessoas, vejo sempre os mesmos tipos utilizados. Até eu mesma começo a sofrer disso e devo me cuidar... Antes eu pensava no significado do assunto e escolhia o alfabeto de acordo.” (CHAMIE apud LEON, 1999, p. 34-37)

Junto com o computador, muda-se esteticamente a linguagem dos projetos, com o pós-modernismo ganhando força. Ana Paula Moreno, que foi sua assistente no fim dos anos 1990, comenta:

Ela sempre falava que o design tinha que ser atemporal, naquela época estava começando a surgir a tendência de design inspirada no David Carson, toda essa linha mais contemporânea, e ela torcia um pouco o nariz quando via alguma coisa desse tipo. Ela falava: “Um projeto desses dura 2/3 anos e uma marca boa não fica velha”, e hoje quando eu vejo a marca do CCSP, que tem praticamente a minha idade, eu acho que é um bom exemplo do que ela queria dizer, até hoje ela está intacta, ninguém mexeu ou redesenhou, acho que ela é um *case*. (Moreno em entrevista à autora em 2020)

Emilie, com toda a sua vivência, tinha posição clara em relação às novidades estéticas que ocorriam neste momento:

Com autoridade natural de quem acompanhou diversas etapas da evolução dos processos gráficos – fez cartazes à mão, passou pela letreset até a adesão à editoração eletrônica – Emilie enumera convictamente as versões do antidesign. (HERNANDES, 2000, p. 22-27)

Nos anos 1990, 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 no período, com identidades visuais, livros, exposição, ainda se reinventou ao trabalhar para o cinema e deixou um legado, pouco antes de falecer: lançou o livro “Rigor e paixão” com o conjunto de sua obra.

Em 1990, Emilie participou da exposição “O design gráfico paulista” que:

[...] reúne na área de vídeo do Sesc-Pompeia, 40 trabalhos de conhecidos artistas gráficos paulistas, relacionados de alguma forma com a cidade de São Paulo, a mostra organizada com o apoio da Associação de Designers para comemorar o aniversário da cidade, pretende também



Figura 41. Selo para espetáculo “Borges, às vezes”.
(CHAMIE, 2001)

restaurar o status artístico da comunicação visual, a elaborada criação de códigos visuais básicos, que é muitas vezes injustamente confundida com simples peça de uma campanha publicitária. (COMODO, 1990, p. 6)

É curioso que essa matéria do “Jornal do Brasil” chame os profissionais de artistas gráficos e diga ainda que pretende “restaurar o status artístico da comunicação visual” que é “injustamente confundida com uma simples peça de uma campanha publicitária”. Mais uma vez, a divergência vem das origens da profissão entre o design e a publicidade, e, nesse caso, tentando fazer uma aproximação do trabalho do design com as artes. A matéria cita outros designers que participaram da exposição, como: Marcio Mazza, Guto Lacaz, André Poppovic, Cauduro e Martino, Alexandre Wollner, Issao Minami e Célia Pimentel. O trabalho de Emilie que participa da exposição, segundo a matéria:

Nos 40 painéis da exposição há exemplos de criativas soluções gráficas, como no apropriado cartaz que comemorou os 70 anos do Teatro Municipal paulista, em 1981, desenhado por Emilie Chamie, autora ainda do moderno logotipo do Centro Cultural São Paulo, que repete um detalhe da estrutura de ferro do prédio. (COMODO, 1990, p. 6)

No catálogo da 21ª Bienal de São Paulo, em 1991, encontramos uma dupla de páginas sobre o espetáculo de dança “Borges, às vezes” (figura 41):

“Mais uma vez a dança como forma de expressão, a artista plástica Emilie Chamie está disposta a repetir o sucesso do espetáculo Bolero, que criou em 1982 para o Balé da Cidade de São Paulo. Na bienal desse ano, ela apresentará Borges, às Vezes, inspirada no universo do escritor Jorge Luis Borges. Interpretado por um grupo de bailarinos – Val Folly, Wilson Aguiar, Maurício Ferrazza e, a confirmar, Mariana Muniz –,

desenvolve-se em um espaço em forma de labirinto, que rompe a relação habitual entre palco e plateia. (Estado de S. Paulo, 1991, p. 12)

Encontramos também fotos de maquetes e estudos do projeto, e uma série de cartas de tratativas para arrumar um espaço e patrocínio. Em uma troca de e-mails com Nahum H. Levin, arquiteto que assinou a cenografia e a luz, e fez diversos estudos, entendemos que o projeto não chegou a ser realizado.

A forma do labirinto e do espiral parece ter significado especial para Emilie e será utilizada ainda em alguns outros projetos.

Depois da rápida experiência do estúdio Semáforo em 1968, no início da década de 1990, Emilie trabalha novamente em uma estrutura de escritório, desta vez com **Alexandre Martins Fontes**, parceria que durou aproximadamente três anos.

Alexandre, ao voltar de uma temporada em Nova York, abre um escritório de design em São Paulo, e Emilie passa a trabalhar com ele. Eles trabalham praticamente como sócios, porém sem um contrato formalizado. Alexandre, então com 30 anos e pouca experiência em trabalhar com design (exceto em direção de arte dos livros da editora da família), e Emilie com 63 anos e muita experiência acumulada na área do design. Formalmente a empresa era do Alexandre, ele que era responsável pelos pagamentos e dividia o lucro de cada projeto do qual Emilie participava.

Durante três anos, nós trabalhamos juntos, nós nos víamos diariamente, fomos sócios na prática, sem dúvida nenhuma. Ela era quase uma honorary figure, então era uma situação particular. (Fontes em entrevista à autora em 2020)

O escritório ficava em um apartamento no edifício Pauliceia/São Carlos do Pinhal, voltado para a rua São Carlos do Pinhal, número 345. Era uma estrutura fixa, composta pelo Alexandre, Emilie e mais três assistentes.

Nós tínhamos umas mesas que mais tarde fizemos lá no escritório, era muito simples, de perfil metálico, era uma mesa que eles usavam no Semáforo. (Fontes em entrevista à autora em 2020)

Nesse ambiente, começaram a usar computadores:

A Emilie não sabia ligar o computador, ela fazia a direção de arte. [...] O computador naquela época tinha limitações claras do que poderia



Figura 42. Marca Livraria Martins Fontes Editora. Arquivo Alexandre Martins Fontes.

fazer, você não fazia arte final, ainda tinha paste-up, fotolito etc., não tinha essa coisa de projeto digital que você manda para a gráfica e imprime. (Fontes em entrevista à autora em 2020)

O primeiro trabalho que fizeram juntos foi redesenhar a marca da **Livraria Martins Fontes Editora** (figura 42), que, hoje, mesmo depois de muitas mudanças da empresa, ainda está em uma fachada da livraria em Santos (SP).

Quando eu e a Emilie fizemos essa marca, fizemos para a empresa Livraria Martins Fontes Editora, que até então usava uma marca criada no final dos anos 1950, que era um cravo sobre um livro. Era uma imagem que continuávamos usando nos nossos livros e decidimos que precisávamos de uma marca mais contemporânea, mais moderna, e foi aí que eu chamei a Emilie. Eu não tinha experiência projetando marca, e nós havíamos conversado, de quem sabe um dia caso aparecesse um projeto que a gente pudesse colaborar junto. Logo apareceu essa possibilidade de redesenhar a marca e eu chamei a Emilie, e ela veio trabalhar no meu escritório, para fazer esse projeto e a partir dali começaram a aparecer outros projetos e a gente continuou juntos.

Essa marca é totalmente a contribuição da Emilie. O que está por trás dessa marca: a empresa nasceu Livraria Martins Fontes, por isso o LMF nessa fonte um pouco mais rebuscada, serifada. E a editora é um braço que nasce depois e o espiral remete ao futuro, ao que virá. A editora meio que abrindo as portas para os anos futuros dessa empresa que nasceu só uma livraria. Essa espiral, você vai ver que ela já havia usado. Ela tem alguns projetos com espiral. (Fontes em entrevista à autora em 2021)

Alguns projetos que Emilie e Alexandre fizeram enquanto tiveram o escritório juntos:

A gente fazia a revista para Johnson & Johnson produtos profissionais que são os produtos para hospital, essa experiência nos levou a fazer uma revista para o Hospital 9 de Julho e a Emilie estava ali do meu lado. (Fontes em entrevista à autora em 2020)

Em seu livro (2001), Emilie coloca alguns projetos do período: o Chase Manhattan Bank, cliente importante para quem eles desenvolveram calendário, convite, cartazes etc. Fizeram a marca para Madepar Laminados; o catálogo institucional para Companhia Brasileira de Projetos e Obras (CBPO), uma empresa de engenharia, em 1993; e o cartão de ano-novo Emilie Chamie e Alexandre Martins Fontes (1994).

Em 1994, Alexandre deixa o escritório de design para ir trabalhar na editora Martins Fontes com seu pai, onde está até hoje. Alexandre descreve Emilie como:

Uma senhora maravilhosa, uma puta designer, experiente, sensível. Emilie inquestionavelmente foi uma mulher à frente do seu tempo, o que eu quero dizer com isso, era uma mulher que tinha o seu brilho como profissional, como intelectual, como artista, tinha uma independência, tinha uma vida fora de casa, era uma pessoa muito culta, muito elegante, muito agradável, eu gostava muitíssimo dela. (Fontes em entrevista à autora em 2020)

Depois dessa experiência com Alexandre, Emilie voltou a trabalhar em seu escritório em casa com um ou outro assistente:

Quando o escritório começa a crescer e você tem que ter projetos para manter a estrutura, o trabalho me desinteressa. Foi o que aconteceu. (CHAMIE apud LEON, 1999).

Emilie tinha um processo criativo de trabalho muito próximo ao de um artista, com as soluções sempre vindas dela, os assistentes materializavam aquilo que ela queria através do computador, e esse processo centralizador e quase artesanal dificilmente conseguiria crescer para uma estrutura maior.

Nessa década, Emilie trabalhou na criação de diversas marcas, como: Eficaz Engenharia (1990); 3C the Commercial Contrating CO Sarl (1997); marca, papel de carta, aplicação da fachada para Zamô Cabeleireiros (1997); e marca Perfumes Char (1997) (figura 43).

Emilie trabalhou na marca e troféu do “Prêmio Banco Real de Excelência”



Figura 43. Marcas: 3C the Commercial Contrating CO Sarl de 1997; Zamô Cabeleireiros de 1997; Perfumes Char de 1997; Prêmio Banco Real de Excelência de 1998. (CHAMIE, 2001)

(1998) (figura 43), uma marca tridimensional. Ana Paula Moreno, sua assistente que participou desse projeto, lembra:

Ela foi contratada para fazer a marca e o troféu. A gente começou a fazer uns desenhos da marca e quando ela foi imaginar como seria o troféu, fizemos um mock-up físico da estrutura e quando ela viu o resultado final da peça, ela mudou tudo e a gente refez a marca com base na escultura. Essa era uma característica muito forte da Emilie, ela não tinha problema nenhum em jogar tudo que ela estava fazendo no lixo e refazer com base no resultado final. Sempre essa relação de trazer para a arte gráfica uma coisa concreta, tanto que você vê o prêmio e a marca do CCSP são exatamente isso.

Naquela época era outro ritmo, esse projeto, por exemplo, a primeira apresentação durou 4 meses, e, na hora que chegou para o cliente, foi aprovado de primeira, como quase todos os projetos que ela apresentava, raramente havia ajustes ou pedidos de refações. (Moreno em entrevista à autora em 2020)

Essa disposição para mudar o projeto completamente de rumo para chegar a uma solução parece ser o que ela menciona como o pulo do gato:

“O gráfico é como um gato entre quatro paredes”, compara Emilie Chamie, remanescente da primeira geração de artistas gráficos, do Instituto de Arte Contemporânea, em São Paulo. “Não tem muitos recursos, mas de repente dá um pulo que pode solucionar.” (BRISSAC, 1989)

Emilie realizou também projetos maiores de identidade visual, em 1995, fez marca, fôlder e cartaz para Associação Latino-americana de Coloproctologia

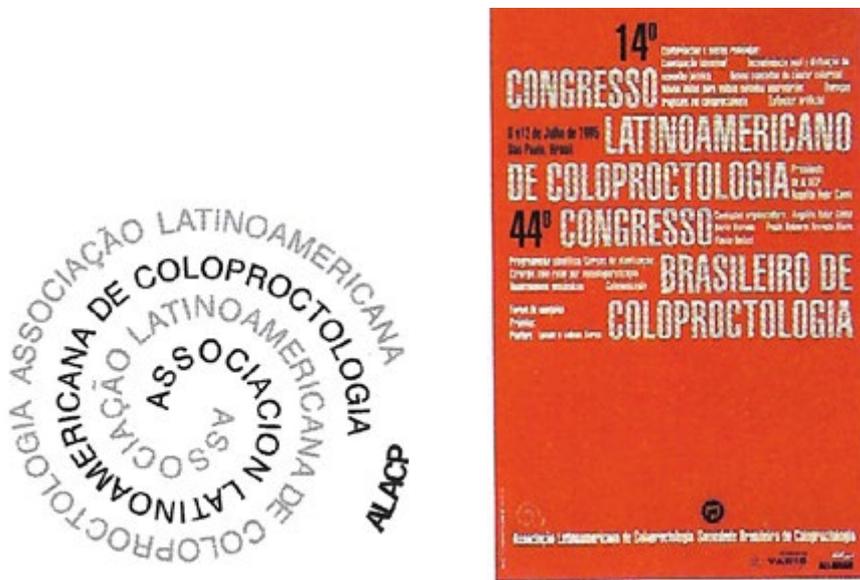


Figura 44. Marca e cartaz para Associação Latino-americana de Coloproctologia (ALACP); 14º Congresso Latino-americano de Coloproctologia; 44º Congresso Brasileiro de Coloproctologia de 1995. (CHAMIE, 2001)

(ALACP), 14º Congresso Latino-americano de Coloproctologia, 44º Congresso Brasileiro de Coloproctologia (figura 44). Segundo Leon (2000), para esse projeto, Emilie valeu-se de seus conhecimentos de mitologia e partiu da forma do labirinto – representação dos intestinos na cultura mesopotâmica.

Outro projeto completo de identidade visual, com marca, catálogos, convites, pôster e anúncios de jornal foi para o Renato Magalhães Gouvêa – Escritório de arte / leilões, de 1994 a 1996.

Em 1995, Emilie trabalhou no design da exposição “Geração 45/ 50 anos” (figura 45), para o Sesc Consolação de São Paulo, cuja seleção do material foi feita por Mário Chamie, o que parece ser mais um encontro do poeta com a designer:

“Geração de 45-50 Anos” reúne painéis com poemas, fotos, ilustrações e comentários referentes ao grupo literário que reuniu, entre outros, os poetas João Cabral de Melo Neto, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Lêdo Ivo, Geraldo Vidigal, Domingos Carvalho da Silva, Bueno Rivera e outros.

Essa geração propunha, sob influência das ideias do poeta e crítico Mário de Andrade (1893-1945) no final da vida, uma maior elaboração formal e um distanciamento do nacionalismo, em contraposição ao modernismo de 1922.

[..]

Foi nessa geração que, em contraposição ao despojamento modernista,

Geração de 45/50 anos

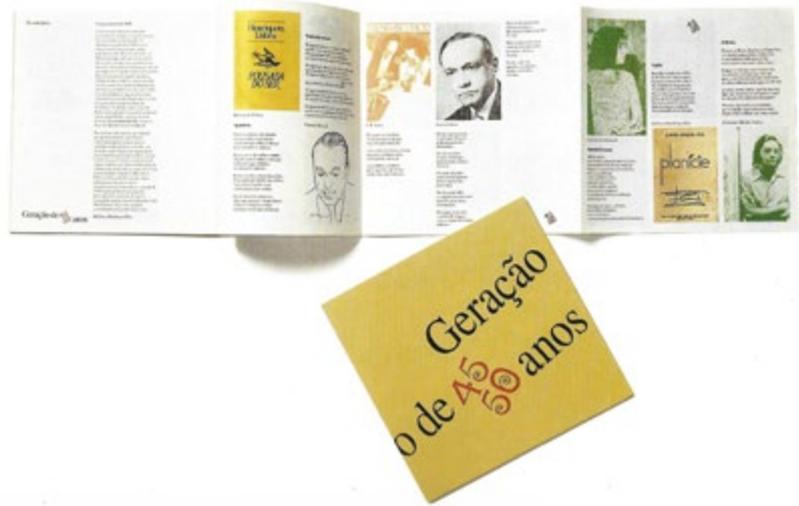


Figura 45. Marca e fôlder para exposição “Geração de 45/ 50 anos”. (CHAMIE, 2001)

se começou a falar com ênfase em “autonomia” do poema, valorizando a linguagem em vez do tema – o que influenciou muito a poesia posterior.

A disposição gráfica dos painéis tem a intenção de sugerir essa variedade. Os poemas estão em vermelho, constituindo uma antologia representativa da produção do período. Os comentários, em preto, formam uma fortuna crítica. Há também as ilustrações, que os poetas de 45 valorizavam muito na apresentação de um livro. (O MODERNISMO da Geração de 1945, 1995)

A identidade visual dessa exposição parece romper com a linha concretista e minimalista. Emilie 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, um recurso estilístico pouco usual para ela e outros designers formados no IAC.

Emilie inova na escolha dos materiais para suportes desta exposição. Em texto de Mário Chamie:

Essa trajetória “extensiva” da Geração, com seus resíduos e ressonâncias é captada e recriada, verbal e visualmente, pelos painéis magistrais com que Emilie Chamie concebeu e realizou, para o Sesc São Paulo, a exposição comemorativa dos 50 anos de 45. Os painéis de Emilie, em folhas de poliéster semitransparente, formam páginas suspensas de um grande livro em que se conjugam textos e elementos iconográficos. (CHAMIE, 1995)



Figura 46. Cartaz 4º Studio Unesp Sesc Senai de Tecnologias de Imagens de 1996. (CHAMIE, 2001)

A exposição teve caráter itinerante e viajou para o Sesc Rio Preto, Ribeirão Preto e São José dos Campos.

Emilie participou tanto do 2º Studio Internacional de Tecnologia de Imagens em 1991 quanto do 4º **Studio Unesp Sesc Senai de Tecnologia de Imagens** em 1996 (figura 46), ambos no Sesc Pompeia em São Paulo.

Sobre o 4º Studio, Bonassa (1996) descreve a exposição:

[...] dedicada às artes visuais em suas formas diversas: gravura, fotografia, design, artesanato, artes plásticas, vídeo. A mostra é dividida em oito segmentos: “O Mestre e o Aluno”, “Colegas de Classe”, “Fazer Escola”, “Telescola”, “O Mestre Livro”, “A Nova Escola” e “A Escola da Vida”.

Miguel de Frias²² conheceu Emilie em 1996, quando trabalhava no Senai de Artes Gráficas e foi designado para trabalhar com ela, no projeto gráfico do 4º Studio Unesp Sesc Senai de Tecnologias de Imagens. Segundo Frias (2021), foi um projeto grande que envolveu um grupo de alunos da Unesp e do Senai

22 Miguel de Frias e Vasconcellos Filho (Niterói, Rio de Janeiro – 1962), profissional das artes gráficas, designer, artista gráfico e professor universitário, graduado e pós-graduado em Artes Plásticas, com especialização no campo das Artes Gráficas e produção de Embalagem (Centro Tecnológico de Artes Gráficas – AZP – Ausbildungszentrum Polygrafie, Chemnitz – Alemanha); Mestre em História da Ciência (PUC-SP).



Figura 47. Livro e capa de encarte de CD “Caravana contrária” de 1998. (CHAMIE, 2001)

de Artes Gráficas, e exposição no Sesc Pompeia em São Paulo. O catálogo com aproximadamente 182 páginas e com projeto gráfico desenvolvido para compatibilizar textos e imagens, cujos tamanhos eram indefinidos e seriam enviados pelos participantes do Brasil e do exterior. Emilie chegou a uma solução sistêmica de três colunas que permitiu a adequação do material. O catálogo foi impresso na escola do Senai. O cartaz tem um detalhe de uma fotografia do Bruno Munari com uma frase dele em relevo seco na diagonal, “*il piacere di capire, la voglia di comunicare*”, traduzido para o português seria algo como: “o prazer de compreender, o desejo de comunicar”.

Emilie fez ainda, nessa década, alguns projetos de capa de livro, como o “Natureza da coisa” (1993), de Mário Chamie para editora Maltese; “Cristal/Carvão” (1998), da Yone Giannetti Fonseca para editora Iluminuras; e capa de livro e encarte do CD “Caravana contrária” (1998), de Mário Chamie para Geração Editorial.

Ana Paula Moreno lembra do projeto do livro “Caravana contrária” (figura 47):

Alguns exemplos que hoje podem parecer simples, naquela época foram muito inovadores, o livro do Mário Chamie “Caravana Contrária”, por exemplo, em que foi trabalhado mais a sombra da caravana do que a caravana em si, mesclando com a sombra da face dele; o degradê do rosa para o azul, pelo menos naquela época, era muito difícil de fazer, o próprio efeito do itálico acompanhando o desenho, hoje em dia, acaba sendo um recurso mais simples. (Moreno em entrevista à autora em 2020)



Figura 48. Cartaz para curta “Eu sei que você sabe” de 1995 e para filme “Tônica dominante” ambos dirigidos por Lina Chamie. (CHAMIE, 2001) / Arquivo Lina Chamie.

Ela lembra também das dificuldades do trabalho no computador no caso do livro “Cristal/Carvão” (1998):

Acho que um dos primeiros trabalhos que eu fiz com ela foi a capa do livro “Cristal/Carvão”, da Yone Giannette Fonseca, que era bem amiga dela. Foi logo quando chegou o computador, o Powermac, aquele duplo, na época era algo supernovo e supercaro, e a gente estava aprendendo a usar. Cada dia era uma história nova, se ligasse a internet não podia usar o telefone, tinha um aparelhinho que ficava ali, que a gente escolhia usar a linha para o telefone ou a internet. Ela ficava do lado do computador narrando: “vem um pouquinho mais para direita, tem como colocar essa foto aqui”, ela que pilotava, a gente só executava o que estava na cabeça dela. (Moreno em entrevista à autora em 2020)

No fim da vida, Emilie, ainda muito ativa profissionalmente, diversificou sua área de atuação para o cinema, fazendo aberturas, letreiros e cartazes. Como para o curta “Eu sei que você sabe” (1995), dirigido por Lina Chamie, para Câmara Clara Produções Cinematográficas; e o longa “Tônica dominante” (2000) (figura 48), também dirigido por Lina Chamie.

“A área de cinema tem trazido boas surpresas em seu material de apoio”, diz Emilie. “Há bons cartazes, bons catálogos de festivais e mostras...” (LEON, 1999, p. 34-37)

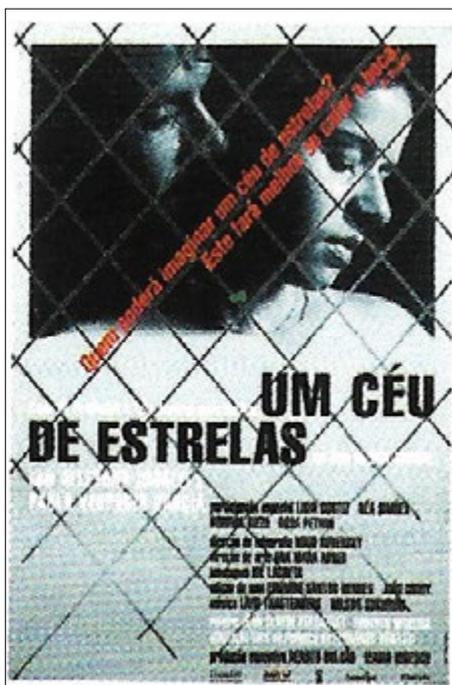


Figura 49. Cartaz para filme “Um céu de estrelas” de 1997 e “Através da janela” de 2000, ambos dirigidos por Tata Amaral. (CHAMIE, 2001)

Ana Paula Moreno participou do projeto do cartaz do filme “Tônica dominante”:

Quando a gente estava fazendo o cartaz do filme da Lina, “Tônica dominante”, e tinha a capa do DVD, eu lembro que elas discordaram, a Lina tinha na cabeça uma foto que ela queria usar, e a Emilie achava um absurdo aquela foto, ela falava, a foto não tem qualidade, não tem efeito, tem que ser uma coisa muito mais poética, e ela falou: “Aninha vamos fazer do jeito que a Lina quer, porque o filme é dela”, e depois de algum tempo ela acabou falecendo, e a Lina me ligou e disse: “vamos fazer do jeito que a minha mãe queria que fosse”, foi uma homenagem. (Moreno em entrevista à autora em 2020)

Tata Amaral, cineasta, trabalhou com Emilie em dois de seus filmes, “Um céu de estrelas” (1997), pela Casa de Produção, e “Através da janela” (2000) (figura 49). Na época, Tata era uma jovem cineasta com seus trinta e poucos anos, e, a partir desses projetos, elas criaram uma relação de muito afeto. Segundo ela,

Minha mais cara lembrança era de um afeto muito intenso, um respeito. Ela sempre me recebeu muito bem na casa deles. Mário sempre aparecia, sempre mais agitado, alegre e brincalhão. Eles tinham uma coisa muito festiva com as pessoas, o salamaleque, como diz a Lina. (Amaral em entrevista à autora em 2020)

Para escolher a imagem do cartaz do filme “Um céu de estrelas”, Tata lembra:

Me lembro que ela me pediu imagens, frames do filme. Emilie queria expressar que o casal que estava enclausurado numa relação, enclausurado naquela casa. Ela tinha essa impressão forte a partir do filme. Havia uma cena noturna onde o casal estava na janela, iluminado pela luz azul do holofote da polícia. Dalva está assustada. Victor agressivo. Seus rostos se duplicam no reflexo do vidro cujo desenho das esquadrias eram losangos. Estes losangos evocam uma grade, uma prisão. É uma cena forte cuja imagem eu já havia divulgado como foto de cena, quando o filme estreou em Toronto. Mas dentre os frames que enviei, Emilie escolheu aquele de outra cena, o casal na cozinha, a luz do dia entrando por uma janela, eles próximos, ele quase a beijando. Dalva está serena. Sobre essa imagem de um casal quase se amando (aparentemente), Emilie reproduziu a forma da esquadria com losangos. Enjaulou-os. (Amaral em entrevista à autora em 2020)

E completa com a sensibilidade de Emilie em captar o clima do filme ao buscar atender à demanda de Tata com um recurso gráfico pouco convencional:

O vermelho para mim é uma cor fundamental! Eu contava para Emilie: a minha avó dizia “vermelho é cor, o resto é resto”. E a Emilie insistia: “azul”! A noite é muito presente no filme. As cores criaram um impasse entre nós. Então, Emilie traz essa noite azul. Esse azul de “noite americana”, azul de noite de François Truffaut. Foi lindo!

Mas eu tinha certeza: “tem que ter o vermelho!”. Eu acho que foi das últimas coisas que ela fez no cartaz. Emilie estava buscando alguma coisa para cortar aquela imagem [faz gesto desenhando uma diagonal no ar]. Essa busca, esse corte não tinha a ver com o vermelho, e sim com seu desejo de atravessar aquela cena, de interferir. Ela achava o filme pouco convencional. Não queria que seu cartaz tivesse uma imagem classicamente composta. Então, ela atravessou o cartaz com a citação do Brecht em vermelho: “Quem poderá imaginar um céu de estrelas? Este fará melhor se calar a boca.”, uma citação que está na abertura do livro de Fernando Bonassi, no qual nos inspiramos para fazer o roteiro. O *grand* toque, o *grand finale* [risos]. Emilie era braba! (Amaral em entrevista à autora em 2020)

Em outro projeto com Tata, para o filme “Através da janela” (2000), Emilie

participou de todo o processo:

Em “Através da janela”, Emilie participou do processo desde o roteiro. Quando a gente terminou o “Céu de estrelas”, ela me ajudou um pouco na papelaria do filme, só um pouco, porque não tinha dinheiro, e eu não queria abusar da sua paciência e disposição comigo. No entanto, através da experiência profissional e criativa com Emilie, compreendi a necessidade de construir uma linguagem visual desde o princípio. Emilie falava muito da “coerência visual de um filme”, importante mesmo para um filme pouco comercial como os meus. Eles precisam ter uma apresentação, uma cara pública desde o início. (Amaral em entrevista à autora em 2020)

Talvez essa experiência com cinema tenha sido semelhante à experiência 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.

A caixa/pasta feita para divulgar o filme “Através da janela” lembra o portfólio autoportante de Emilie, que ela levava para os lugares, segundo Leon (1999, p. 34-37):

A designer, que nunca procura clientes, é capaz de construir um portfólio autoportante que carrega em suas viagens e que serve de consolo em momentos de solidão. A peça gráfica também pode render uma palestra, como a que fez no ano passado na Universidade de Beirute. “Meu portfólio é um objeto pessoal, armado em lâminas, que pode ser montado de várias formas, espalhado numa mesa, visto em sequência... Ele exprime muito do que sou, minha capacidade de conceber o conjunto, de ter o projeto in head [na cabeça] e só depois desenhar. Atualmente, afiro minha criação no computador; aliás, esse é o maior mérito do computador: ser um grande instrumento de aferição do que foi realizado.”

No fim da vida, passou a dar palestras para estudantes, como essa mencionada por Leon na Universidade de Beirute sobre seu trabalho em 1998.

Nesses anos, Emilie trabalhou com pessoas mais jovens, e algumas delas foram entrevistadas para esta dissertação, como Alexandre Martins



Figura 50. Emilie Chamie - uma conversadeira.
“Revista ADG”, n. 20, São Paulo, p. 26-28, 1/9/2000.
Arquivo Marcello Montore.

Fontes, Tata Amaral, Ana Paula Moreno, Miguel de Frias e Marcello Montore, e cada um deles fala de algo que aprendeu com ela. Segundo a própria Emilie,

“Depois de uma longa militância de 50 anos trabalhando com design gráfico, estou empenhada na formação de uma continuidade”, observa ela, que hoje vive cercada de jovens designers. (WEISS, 2000)

Marcello Montore conheceu Emilie nesses últimos anos ao organizar um encontro com ela na ADG. Ele escreveu uma matéria para a revista da ADG intitulada “**Emilie, uma conversadeira**” (figura 50). Marcello ajudou Emilie a organizar a apresentação, e ela faz questão de mostrar cenas dos espetáculos “Bolero” e “Cartas portuguesas”. Ele se lembra:

[...] eu fiquei assistindo “Bolero” e “Cartas portuguesas”, e ela falava: “eu quero mostrar esse trecho aqui, esse minuto de dança onde eu pensei nas roupas assim e na posição do palco assado para dar um certo efeito gráfico”. Eu fiquei fazendo isso horas com ela e depois consegui fazer uma apresentação, mostrar, digitalizei, e ela ficou extremamente feliz, ela sentiu que houve um empenho e respeito, tanto em relação a ela quanto à obra dela. (Montore em entrevista à autora em 2021)

Depois desse encontro, Emilie foi convidada para fazer uma palestra no Sesc Bertioga, e chamou Marcello para acompanhá-la.

Tata Amaral lembra de alguns aprendizados:

Me lembro também que ela me ensinava a olhar para a composição,

para a sobreposição, para cor... Suas propostas compunham uma geometria e ela precisava criar vetores. Tenho uma lembrança muito forte de Emilie mexendo formas, criando espaços que seriam atravessados a seguir. (Amaral em entrevista à autora em 2020)

Miguel de Frias, que trabalhou com ela no 4º Studio, lembra-se de três conceitos que ela sempre mencionava:

Eu aprendi principalmente três coisas com ela: 1. “Quem comanda é o olho... o olhar.”; 2. “Cada projeto tem uma tônica e o designer deve captar e trabalhar isso.”; e 3. “Valorize no design o rigor [...] a poética [...] o pensamento no todo, no processo, no sistema.” (Frias em entrevista à autora em 2021)

Ana Paula Moreno foi a última assistente de Emilie, trabalhou com ela no fim da década de 1990 e ainda concluiu alguns projetos após sua morte.

Ela foi muito preocupada com a nossa educação e com a nossa formação. Eu considero que tudo que eu aprendi foi com ela, a gente faz faculdade, mas, na verdade, é só na prática que você aprende essa coisa do rigor e da paixão mesmo, dinheiro à parte, ela sempre foi muito dedicada ao trabalho, concentrada ao extremo, de realmente levar a ferro e força a questão do conceito, de nunca fazer nada por fazer. É uma das melhores lembranças que eu tenho. (Moreno em entrevista à autora em 2020)

Ana Paula Moreno começou a trabalhar com Emilie depois que o Senac aprovou a verba para realização do livro **“Rigor e paixão: poética visual de uma arte gráfica”** (figura 51) cuja primeira edição é de 1999, e a segunda de 2001. Elas trabalhavam no escritório, que ficava no apartamento no bairro do Jardins, em São Paulo – eram dois apartamentos por andar, o da esquerda onde morava, o da direita onde era o escritório compartilhado com Mário Chamie. Todo dia, Emilie fazia o café de Beirute, um cafezinho feito em uma micropanelinha.

Em entrevista, Moreno se recorda do trabalho que teve para organizar e digitalizar cada projeto, lembra-se especificamente do primeiro projeto de Emilie, um cartaz de 1952:

O cartaz da “Casa de chá do luar de agosto” foi o primeiro trabalho/ cartaz que ela fez. Eu lembro das letrinhas em amarelo, tudo recortado e



Figura 51. Capa e contracapa do livro “Rigor e Paixão: poética visual de uma arte gráfica”. (CHAMIE, 2001)

colado, e as linhas vermelhas foram feitas com guache, feito à mão, mas as letrinhas eram recortadas, e eu lembro que elas estavam soltando e eu tinha que colar uma por uma de volta para poder escanear. Foi um trabalho enorme. (Moreno em entrevista à autora em 2020)

O livro sobre seu trabalho, “Rigor e paixão: poética visual de uma arte gráfica”, é seu grande legado. Este é o único livro exclusivamente dedicado ao trabalho de Emilie Chamie. Ele é composto principalmente de imagens dos projetos e tem uma parte com suas fotografias feitas nas décadas de 1950 e 1960.

O livro foi bem inovador na época, agora que eu estou lembrando de quantas discussões aconteceram para fazer esse corte [do cartaz da Bienal], imagina que não era uma tarefa fácil incluir o papel vegetal aqui no meio. [...]

Tem aquela piadinha: *What makes de oil boil*. A resposta é a letra “b”. É uma piada que ela adorava contar, só funciona em inglês. (Moreno em entrevista à autora em 2020)

O livro é um importante testemunho de sua trajetória e, por ter sido organizado por ela mesma, nos deixa um registro de como ela gostaria de ser lembrada.

A Emilie queria deixar nesse livro registrada a visão dela sobre o próprio trabalho, não queria que houvesse equívocos ou minimizar os equívocos. Ela fala dos projetos de forma muito sintética, mas ela fala. Então, isso é uma coisa que é um privilégio, porque quando o próprio

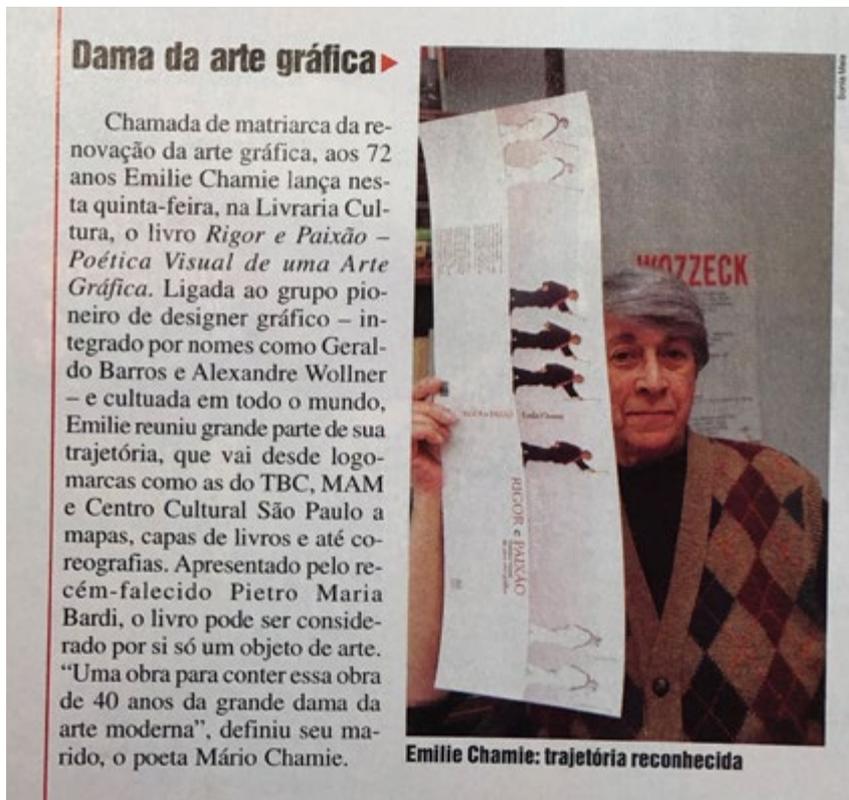


Figura 52. Revista “Já”, Diário Popular de 1999. Arquivo Emilie Chamie IEB-USP, caixa 26.

designer não fala sobre o seu trabalho, você só pode lançar hipóteses, sobre o que foi ou o que teria sido. Então acho que o livro tem essa ideia de ser um registro próprio, não de só deixar uma marca, de ter essa vaidade de deixar a marca como artista, pois acho até que ela já sabia que ela tinha alcançado esse reconhecimento de alguma forma. (Montore em entrevista à autora em 2021)

Na capa do livro há uma foto de Emilie com uma bengala e, na contracapa, mais três cenas dela rindo, como se fossem stills de um filme, Amaral tem lembranças de seu humor:

Minhas lembranças? Emilie, seu cigarrinho, dando risada, brincalhona, divertida, tirando sarro de tudo. Emilie possuía a autoironia como um traço superimportante de sua personalidade. Ela se levava a sério, claro. Era também muito vaidosa, mas ao mesmo tempo, não. (Amaral em entrevista à autora em 2020)

Emilie faleceu em 23 de setembro de 2000, por falência múltipla de órgãos, em decorrência de hepatite aos 73 anos e com 47 anos de carreira. Emilie trabalhou até o fim da vida. Segundo Tata Amaral, estava fazendo planos para o futuro:

Eu esperava que trabalhássemos juntas por muitos filmes. Sua morte representou uma interrupção criativa. A gente tinha planos profissionais, e acho que nossa parceria se encaminharia para outros lugares: acho que a deixaria interferir muito mais em outras obras. (Amaral em entrevista à autora em 2020)

Reconhecimento pós-morte

Emilie Chamie morreu aos 73 anos, com quase 50 anos de carreira, e acompanhou anos importantes e transformadores do campo profissional do design. Após sua morte, seu nome e trabalho continuaram a circular, vamos aqui buscar compreender como isso se passou.

Emilie faleceu enquanto ainda trabalhava e deixou alguns projetos em andamento, os quais a assistente Ana Paulo Moreno finalizou. Sobre esse momento,

De vez em quando ela era internada, sempre no hospital Oswaldo Cruz, que a Dra. Angelita [Habr-Gama] era uma das chefes e acompanhava tudo de perto, eu sempre ia visitar. [...] Eu fiquei depois que ela faleceu mais um ano no escritório, ajudando a terminar as coisas, acompanhar todo o processo. (Moreno em entrevista à autora em 2020)

Ao falar sobre o reconhecimento que Emilie teve, Moreno ressalta que, na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), ela era muito conhecida:

Todo mundo que estudou na ESPM com certeza sabe quem ela foi. (Moreno em entrevista à autora em 2020)

Em entrevista para esta dissertação, Ana Lúcia Lupinacci²³ relata a origem do reconhecimento que a Emilie Chamie teve na ESPM. Ana Lúcia foi convidada a dirigir o projeto de implantação do curso de design da ESPM. Em 2002, ela

²³ Ana Lúcia Lupinacci é professora e pesquisadora universitária, coordenadora pedagógica e diretora acadêmica do bacharelado em Design da Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo (ESPM), desde 2003. Entre 2007 e 2009 foi também coordenadora do curso de pós graduação lato sensu em Design Estratégico da mesma instituição.

começou a trabalhar no projeto do zero e propôs à escola que fizesse uma exposição das origens do design e da Escola de Propaganda de São Paulo do Museu de Arte de São Paulo (Masp), que foi a origem da ESPM.

Essa foi a minha estratégia para demonstrar que essas áreas são correlatas, se somam, tem suas *expertises* particulares, que podem e devem trabalhar juntas. (Lupinacci em entrevista à autora em 2020)

Para definir a curadoria da exposição, ela fez uma pesquisa no acervo do Masp, onde encontrou apenas uma caixa de 40 centímetros com o que eles tinham do Instituto de Arte Contemporânea (IAC). Mas foi comunicada pela bibliotecária que havia muito mais material sobre a Escola de Propaganda de São Paulo – e então já percebeu como cada curso havia sido registrado. Ela comenta o que encontrou na caixa com material do IAC:

Abrindo essa caixa, eu descobri muita coisa, coisas incríveis, troca de correspondência do Pietro Bardi com o Joseph Albers, o diário com a lista de alunos que ingressou na primeira turma, e foi desse diário que eu vi o eixo de curadoria para essa exposição. Quem é que fez o IAC e que continuou na profissão? O Alexandre Wollner, o Ludovico Martino e a Emilie Chamie, e alguns outros. Mas eu queria que eles estivessem atuantes, a Emilie tinha recém-falecido, o Mário Chamie foi professor por mais de 40 anos na ESPM e ela era mulher, o que para mim também era uma questão. Então, eu identifiquei o Wollner trabalhando na interface do design com comunicação, o Ludovico Martino com arquitetura, ele sai do IAC e já ingressa na FAU-USP, e a Emilie Chamie na interface com arte e cultura. Estava bem representativo, quase emblemático o caráter interdisciplinar do IAC e foi assim que eu construí a curadoria da exposição e comecei a pesquisar os acervos. (Lupinacci em entrevista à autora em 2020)

Com relação à pesquisa no acervo de Emilie,

Quando eu fui organizar essa exposição, eu fui com o próprio Mário Chamie conhecer o acervo da Emilie in loco. É muito interessante essa entrada nos ateliês, nesses espaços de criação, porque parece que os objetos têm uma vida própria, os livros, os pôsteres, os rabiscos, os sketches, os croquis, as ideias, as hipóteses visuais dela, e estava tudo ali intacto. Ele abriu o Macintosh dele, me deixou fazer o que eu precisava, mostrou onde estavam as pastinhas, eu retirei algumas coisas

e digitalizei. Eu tive um acesso muito incrível, foi muito autêntico, ele estava ali falando, veja o que você precisa, naquele dia ele estava muito emocionado. (Lupinacci em entrevista à autora em 2020)

Em 2003 aconteceu a mostra intitulada “Três designers do IAC”, a qual exibia obras de Alexandre Wollner, Emile Chamie e Ludovico Martino, na Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo.

Em 2014, onze anos depois, Ana Lucia organizou a mostra “Emilie Chamie”:

Todos os anos, desde o primeiro, fizemos uma semana dedicada ao design, e a diversidade dos caminhos na profissão. Eu gostaria de pensar em uma mostra de destaque. Eu queria colocar o nome de um designer que fosse importante para ESPM, e voltei 10 anos para a exposição que eu tinha feito para lançar o curso, e achei que deveríamos levar o nome de uma mulher, por conta de todas as lacunas que a gente tem na historiografia e trazer uma aproximação com a arte.

Em 2014, o curso fez 10 anos, nós passamos a ter a mostra Emilie Chamie, que foi muito bacana. Os nossos alunos criaram o troféu e a marca do evento, a gente acionou a Lina. É muito bonito o troféu com a assinatura dela.

Cada ano que passa com essa mostra, mais voz a gente está dando para essa nova geração, a gente reitera a importância da Emilie nesse cenário de São Paulo. Para ela ficar sempre na nossa lembrança e principalmente para que eles não deixem de a conhecer. Se bem que nas aulas de história de design ela nunca faltará. (Lupinacci em entrevista à autora em 2020)

Lupinacci foi com certeza uma pessoa importante para manter o nome de Emilie Chamie reconhecido dentro da ESPM, e isso, de alguma forma, transborda para outros locais.

Foram localizados projetos de Emilie em algumas outras exposições ao longo dos últimos vinte anos – mas cabe reiterar que pode ter havido outras que não tenhamos conhecimento. Na exposição “Concreta ‘56: a raiz da forma”, em 2006, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), com curadoria de André Stolarski e Lorenzo Mammì, foram expostas algumas capas de livros que Emilie fez na década de 1960 com texto descritivo.

Na temática de gênero, a exposição “Design por mulheres”, que aconteceu no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC) em 2018, com curadoria de Luciana Eloy Miranda e Cláudia Teixeira Marinho, apresenta o trabalho de Emilie no eixo curatorial do núcleo histórico:

Design por Mulheres é uma exposição que recorda as trajetórias de nove mulheres designers, que expressivamente produziram repertórios singulares contribuindo para a construção e transformação do cenário do design dentro e fora do Brasil. Dois eixos estruturam a Exposição: um núcleo histórico que apresenta Bea Feitler, Emilie Chamie, Lina Bo Bardi e Lygia Pape, pioneiras de um design feito por mulheres com marcas inovadoras, simultaneamente à implementação do design no Brasil. O núcleo contemporâneo se irradia a partir de um diálogo com esse recorte histórico, onde as produções de cinco contemporâneas mostram o design em estreito diálogo com nosso tempo: Bebel Abreu, Cyla Costa, Fátima Finizola, Joana Lira e Paula Dib. (MAUC, 2018)

Essa exposição parte de uma instituição de ensino do Ceará, através de pesquisa, a proposta é realizada por alunas para dar visibilidade a mulheres designers. A obra de Emilie aparece no núcleo histórico por entenderem o seu papel como pioneira. Não foi possível obter mais informações sobre a exposição ou se conseguiram apresentar a amplitude da produção de Emilie ao longo dos seus quase 50 anos de carreira.

Em 2019, a exposição “História da poesia visual brasileira”, no Sesc Bom Retiro, com curadoria Paulo Bruscky e Yuri Bruscky, apresentou dois livros da Poesia-praxis, o “Fala e a forma” e “Lavra lavra”, ambos do Mário Chamie. Mas, apesar de ser uma exposição de arte, não foram dados os créditos à arte da capa do livro “Fala e a forma”, assinada por Emilie (BRUSCKY; BRUSCKY, 2019).

Em 2018 e 2019, o Instituto Moreira Salles (IMS) realizou uma retrospectiva da obra da Claudia Andujar intitulada “Claudia Andujar: a luta Yanomami”, em que foi exposto o livro de 1979, com design de Emilie.

Em 2011, após a morte de Mário Chamie, têm início os tramites para a doação de seu acervo, que segue para o IEB-USP junto ao acervo de Emilie. Este processo já foi descrito na introdução desta dissertação.

Os livros de design que apresentam o seu trabalho foram: o seu livro “Rigor e paixão”; um perfil no livro de Ethel Leon “Memórias do design

brasileiro” (2009); dissertação de mestrado da Mariana Pini intitulada “Designers gráficos brasileiros da década de 50” (2001). Alguns projetos de Emilie são citados na “Linha do tempo do design gráfico no Brasil”, organizada por Chico Homem de Melo e Elaine Ramos (2011); no catálogo “Projeto concreto: o design brasileiro na órbita da I Exposição Nacional de Arte Concreta: 1948-1966”, de André Stolarski (2006); no livro “O design gráfico brasileiro anos 60”, de Chico Homem de Melo (2008); e no capítulo “Design de livros: muitas capas, muitas caras”, de André Stolarski (2006), que apresenta uma série de livros com design modernista, com três capas de Emilie Chamie.

Esta pesquisa não fez um levantamento quantitativo para comprovar qual foi o reconhecimento que Emilie Chamie obteve enquanto viva ou após sua morte, mas alguns dos entrevistados e das matérias utilizadas nos dão alguns indícios.

Emilie foi responsável por produções muito amplas e plurais que obtiveram bastante destaque nos anos 1970 e 1980, com exposição individual no Masp em 1974, uma série de prêmios, a criação da marca do CCSP (1982) e do TBC (1981), direção de espetáculos, dentre outros projetos. No entanto, o cenário do campo do design mudou, e a falta de tradição em valorizar personagens que tiveram um papel significativo parece ter deixado a obra de Emilie cair às margens dos registros historiográficos. Para o tanto que ela produziu, parece ser muito pouco essas exposições e aparições em livros de história do design que mencionam sua obra.

Montore entende que o livro “Rigor e paixão” foi de grande importância para o reconhecimento dela no fim da vida:

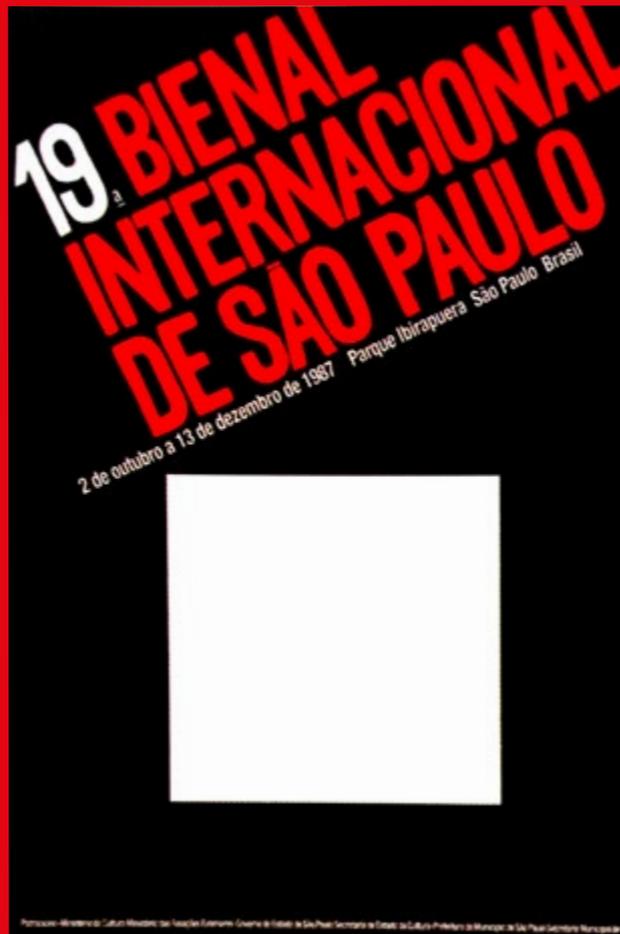
Só no fim da vida com o lançamento do livro que a Emilie volta a reaparecer, não que ela não aparecesse antes, mas pouca gente a conhecia, também porque até a década de 1990/2000, design gráfico não era nada, né? Não tinha nenhuma expressão, o criador não interessava. (Montore em entrevista à autora em 2021)

Lupinacci também percebe um reconhecimento de Emilie, principalmente em São Paulo:

Eu a conheci muito brevemente na ADG, onde ela já estava num patamar de consagração, ela já era uma figura a ser homenageada, a ser destacada pelos feitos dela. Inclusive pelo fato de ela ser uma

mulher e imigrante, isso naquele contexto que ela vivia. (Lupinacci em entrevista à autora em 2020)

No entanto, ambos são pesquisadores da história do design e entendem a importância da visibilidade para essa parte de nossa história. Fica a dúvida do quanto ela foi e é conhecida para um conjunto mais amplo de designers, principalmente os mais jovens.



Cartaz concurso da 19ª Bienal de 1987. (CHAMIE, 2001)

Capítulo 2

Reflexões sobre a trajetória profissional de Emilie Chamie

Poeta visual, artista visual e designer gráfica

Emilie foi uma artista multidisciplinar, foi 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 compunha 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, figuras, vazios e cores.

Ela transitou entre campos e enxergava tudo como projeto. O design gráfico, para ela, é subordinado ao seu reconhecimento enquanto artista, de uma artista visual, que estava sempre 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, precisamos ir além dessa categoria, desse termo.

O Instituto de Arte Contemporânea (IAC), marcado por uma visão ampliada do campo da arte defendida por Pietro Maria Bardi, tem um papel importante no início da institucionalização do campo de design, e do uso dos

termos desenho industrial e design, segundo Leon (2014, p. 98):

Como talvez os textos de Bardi sobre o IAC sejam os primeiros no Brasil a falar da disciplina do desenho industrial, como herdeira das tradições da Bauhaus [...]

No texto intitulado “Uma Escola de Desenho Industrial no Museu” (Bardi, manuscrito s/d, MASP), Bardi anuncia a inauguração da escola e configura a atividade de desenho industrial como aquela em que as linhas estéticas das artes puras serão adaptadas às artes aplicadas, tornando, desse modo, a arte vinculada às utilidades diárias da vida prática num conjunto harmonioso de todas as artes.

Os designers formados pelo IAC são hoje considerados pioneiros, apesar da disputa em relação à qual foi a primeira escola de desenho industrial. Leite (2008) e Cardoso (2005) refletem sobre a origem do campo ser anterior aos anos 1950, a partir do fazer artesanal e do fazer industrial, que vem desde o século XIX. Em 1946, Tomás Santa Rosa constitui o curso chamado “Desenho de Propaganda e Artes Gráficas”, com objetivo de ensinar desenho aplicado às artes gráficas, mas sem a pretensão de ser agente de transformação social.

De acordo com Leon (2014, p. 22), a escola teria sido baseada na Bauhaus e mostrava forte influência da École de Paris, que revela a matriz francesa da cultura brasileira antes da Segunda Guerra Mundial.

Ou seja antes do IAC, em 1940, já se utilizava o termo “artes gráficas” como área de atuação. Nos anos do IAC, anos da origem da compreensão do campo havia uma disputa por nomenclatura, a escola não tinha “desenho industrial” em seu nome, era Instituto de Arte Contemporânea, incorporava uma atuação já existente de “artes gráficas” como uma arte aplicada e reproduzida pela indústria gráfica, mas com um forte viés social.

Em 1983, Alexandre Wollner, inspirado talvez na sua experiência em Hfg-Ulm, escreveu sobre a profissão do designer gráfico e do artista gráfico em texto que procura identificar os pioneiros da comunicação visual no país, no texto ele define três diferentes áreas de atuação:

o **pintor / desenhista / gravador** (metal, madeira, pedra), disponível no mercado como ilustrador de livros, capas de discos etc.;

o **artista gráfico** com noções de arte e conhecedor de princípios

técnicos (impressão, tipos, cores etc.), atuante no mercado nas funções mais elevadas de diretor de arte em publicidade ou em editoras de revistas etc.;

o **designer gráfico**, programador racional dos meios de comunicação visual e da elaboração de programas de identidade visual. (WOLLNER, 1983)

Não me parece que Emilie concordaria com essas definições, pois ela certamente não teve atuação como diretora de arte em publicidade nem em editoras de revistas. Wollner parece criar uma hierarquia entre as atuações, em que o “designer gráfico” seria o topo, o programador racional capaz de elaborar programas de identidade visual. Emilie elaborou uma série de programas de identidade visual, mas se entendia para além dessa definição.

Emilie entendia o artista gráfico como criador, segundo Leon (1999, p. 34-37),

“Artista gráfica”, é como se define, distanciando-se de uma concepção tecnicista ou obreira da profissão.

“O artista gráfico é um criador”, diz Emilie, “ou sua construção de formas cai na mesmice, na repetição. E a repetição, no design, só vale a partir da reprodução industrial do projeto, não do projeto em si. Atualmente, as pessoas se repetem muito e fazem projetos de forma seriada, sem a necessária especificidade.”

Ou seja, para Emilie, “artista gráfica” seria a negação da definição de Wollner, que o define como alguém conhecedor de princípios técnicos, e, para ela, “artista gráfica” distancia-se do tecnicista ou obreiro da profissão.

Muitos outros designers gráficos não se enquadrariam na definição de Wollner como um “programador racional dos meios de comunicação visual”. Felizmente, a historiografia consegue ver o design como algo muito além dessa definição.

Segundo Ricardo Ohtake, que também se considerava um “artista gráfico”,

Até 1970 não se usava a palavra “designer”, só se usava o termo “designer” no Rio de Janeiro por causa da ESDI e por causa dos alemães. Se falava “artista gráfico” ou somente “gráfico”. Eu também comecei a usar “designer gráfico” na década de 1990. O Wollner e os alemães usavam “designer gráfico”.

Isso é porque a Emilie queria dar um caráter mais de arte para o seu trabalho, e eu também falava assim por causa disso. E hoje eu falo “design gráfico”, porque todo mundo fala “design gráfico”, se você fala “artes gráficas” ninguém sabe direito o que é. “Artes gráficas” inclusive na Europa e nos Estados Unidos é usado mais para gravura artística, e não para design. A questão gráfica, que é usada em termos da indústria, começou a ser usada aqui no Brasil por volta de 1980/1990. (Ohtake em entrevista à autora em 2020)

Segundo Braga (2011), desde os anos 1970, pelo menos, o termo “design gráfico” era utilizado entre os profissionais da área. Em 1976, ocorreu em São Paulo o Simpósio Design '76, com cerca de 350 pessoas de todo o Brasil, onde o nome do evento tinha a palavra “design”. Na época, o termo mais utilizado no mercado era “artista gráfico”, mas na FAU-USP, na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) e em outras instituições era utilizado “programador visual” como atividade de “design”. Esse, inclusive, foi o termo da habilitação nos anos 1970 e 1980: “programador visual”. E esse foi o termo proposto pelo 1º ENDI de 1979, evento no qual estavam muitos paulistas, principalmente ligados à academia.

Edna Cunha Lima, no artigo “Um conceito em discussão” (1996), descreve como em 1988, no 5º ENDI em Curitiba, foi definido o nome da profissão de “design”, essa decisão foi tomada em reação à denominação de “desenho industrial, programação visual e desenho de produto” aprovada pelo Ministério da Educação (MEC), em 1987.

Marcello Montore fez sua tese de doutorado sobre Cesar Vilela e gerou uma hipótese sobre o uso do termo “artista gráfico”:

Muitos designers anteriores à década de 1990 e até a década 1980, quando depois veio a se estabelecer o termo “designer gráfico”, nunca se consideraram designers gráficos. O próprio Cesar Vilela se chamava “artista gráfico” até o fim da vida – e ele morreu nesse ano, aos 90 anos. Outros chamavam-se capistas, ainda existia a ideia do programador visual, do comunicador visual. Existia uma série de termos para você se autodefinir e quando você assumia essa persona profissional, você não se via dentro de outra caixinha, como é, por exemplo, o caso do design gráfico. Acho que muitas dessas pessoas até hoje não são incorporadas na história do design gráfico justamente porque não se reconheciam dentro do campo, que, muito lentamente,

começou a reconhecê-las como parte desse campo, mas não as reconhece assim de imediato.

Esse termo, “design gráfico”, só apareceu no fim da década de 1980 e começo de 1990. Eu perguntei para o Vilela: você se chamava de capista? Ele falou “não, capista era quem fazia capa de livro, eu era artista gráfico”. (Montore em entrevista à autora em 2021)

O campo do design não foi definido por mulheres, a sua forma de trabalhar não foi considerada a norma, e, por isso, se ficarmos dentro das definições e categorias predefinidas, muitas mulheres – e até mesmo alguns homens – vão ficar de fora da história por não se encaixarem precisamente nas categorias preestabelecidas pelos historiadores.

Porque os homens, em suas esferas públicas/profissionais, definiram a maioria dos “papéis” do designer gráfico, é necessário estudar como as mulheres designers gráficas aceitaram, adaptaram ou rejeitaram esses papéis, e em que condições. O estudo da experiência das mulheres designers mostra que a “experiência do design”, conforme descrita pela literatura do design e considerada universal, na verdade tem sido uma experiência masculina. (SCOTFORD, 1994 apud BREUER; MEER, 2012, p. 343, tradução da autora)²⁴.

Buckley parte de Pierre Bourdieu para questionar as definições de bom e mau design como verdades universais:

Para legitimar esse processo de codificação cultural, a linguagem do design é apresentada como uma verdade universal. São construídas definições exclusivas de bom e mau design, baseadas quase inteiramente na estética. Essas definições servem para isolar os produtos de design das condições materiais e ideológicas de produção e consumo. Inevitavelmente, essas definições também atendem aos

24 “Because the men, in their public/professional spheres, have defined most of the ‘roles’ of graphic designer, it is necessary to study how women graphic designers have accepted, adapted or rejected these roles, and under what conditions. The study of women designers’ experience shows that ‘design experience’, as described by design literature and assumed to be universal, as actually been the male experience.”

interesses do grupo dominante, que tenta disfarçar seus interesses com a máscara da universalidade. Os historiadores do design têm desempenhado um papel central na aceitação e reiteração dessas definições de bom design, apresentando-as como não problemáticas. (BUCKLEY, 1986, p. 12)

Pierre Bourdieu argumentou que o gosto é determinado por condições sociais específicas, como nível de educação, classe social e gênero. Ele mostrou que os grupos dominantes mantêm suas posições de poder e aumentam seu status por mecanismos específicos, um dos quais é inventar a categoria “estética” como uma entidade universal. (BUCKLEY, 1986, p. 13)

Se a atuação profissional da Emilie tivesse sido considerada norma, teríamos hoje outras definições de campos de atuação? Talvez falaríamos de artistas gráficos, deste profissional de atuação ampla, em diversas áreas, sem hierarquias.

Reconhecimento e gênero – relações imbricadas

A questão principal desta dissertação foi: qual é o lugar de Emilie Chamie na história do design gráfico brasileiro? Ou seja, a pergunta que a pesquisa deveria responder estava relacionada ao reconhecimento de Emilie Chamie como designer enquanto viva ou após a sua morte e até os dias de hoje.

Houve, sim, algum reconhecimento de seu trabalho ao longo da sua vida. Mas vale tentar compreender quais os mecanismos que funcionaram para dar reconhecimento ou, ao contrário, que funcionaram como barreiras para dificultar o conhecimento de sua atuação.

Esta análise pode começar na família de origem, de recursos e incentivos que cada pessoa teve. A Emilie veio de uma família libanesa, muito culta, que parece ter incentivado o interesse dela pelas artes.

O acesso à educação e à profissionalização também pode ser decisivo. No caso de Emilie, sua formação no IAC (1951-1953) e posteriormente a possibilidade de atuar profissionalmente. Era um momento de grandes expectativas em relação à nova profissão, segundo Leon (1999):

Esta libanesa-brasileira decidiu muito cedo o seu ofício, quando, depois de pensar tornar-se arquiteta e frequentar grupos de pintura, optou por estudar no recém-inaugurado Instituto de Artes Contemporâneas (IAC),

fundado por Pietro Maria Bardi na primeira sede do Museu de Arte de São Paulo em 1951, “Era a grande oportunidade de lançar-se num novo território, onde o social prevalecia sobre o individual”, comenta, referindo-se ao estudo do design industrial e da comunicação visual.

Emilie se casou com Mário Chamie e constitui uma nova família. Se, por um lado, o marido sempre a apoiou e a incentivou, o fato de ser mãe e mulher na década de 1960 não tem como não ter impactado sua carreira.

Tanto a família do Líbano quanto o casal eram muito cultos. O casal mantinha estreitas relações sociais com a elite cultural paulistana, o que viabilizou diversos projetos profissionais da carreira de Emilie, muitos de seus amigos foram também seus clientes e vice-versa.

Outro aspecto a ser considerado seria a postura da sociedade em relação à sua área de atuação, de aceitação e oportunidades no mercado de trabalho. No caso da Emilie, o fato de ela ter sido elogiada por ser “reservada, sem estratégias de autopromoção”, com certeza não a ajudou a ter uma maior visibilidade, e talvez essa postura esteja associada ao que se esperava da postura de uma mulher profissional iniciando uma carreira em um campo que estava se estabelecendo nas décadas de 1950 e 1960.

Colega de Alexandre Wollner, entre outros, Emilie foi dos poucos alunos que permaneceram na profissão. Reservada, sem estratégias de autopromoção, construiu uma carreira praticamente solo e já há tempo trabalha com poucos projetos de cada vez. (LEON, 1999)

Mas, contrariando essa visão de ela ser “reservada”, acreditamos que ela foi muito consciente de seu lugar na história e da importância do seu trabalho.

A designer, que nunca procura clientes, é capaz de construir um portfólio autoportante que carrega em suas viagens e que serve de consolo em momentos de solidão. (LEON, 1999, p. 34-37)

Ou seja, ela fez, sim, uma série de autopromoções, como o portfólio autoportante, as exposições individuais (1974, 1985), as diversas exposições coletivas das quais participou, inúmeras entrevistas que concedeu ao longo da vida e, por último, a publicação de seu livro. Emilie guardou seu acervo de forma organizada e deixou um livro de sua obra, um importante legado para futuras gerações, mesmo que talvez sua própria geração não enxergasse seu lugar.

Nos quase 50 anos de carreira, Emilie trabalhou apenas aproximadamente sete anos em escritórios, alguns no início da carreira na Forminform onde começou como estagiária e depois trabalhou por projetos, enquanto em paralelo desenvolvia projetos próprios, depois por um período muito curto no Semáforo e na década de 1990 por três anos com Alexandre Martins Fontes. Emilie, na maior parte da sua carreira, trabalhava em casa, em um ambiente doméstico, uma estrutura pequena, ela e mais um assistente, quase um ateliê de artista.

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 entranhas, 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. (Moreira em entrevista à autora em 2020)

Além da escala reduzida em que trabalhava, o resultado do trabalho também era bastante autoral, apesar de ser sempre para um cliente, é possível afirmar que ela conseguia ter autonomia suficiente para fazer o que acreditava.

A Emilie tinha um trabalho muito autoral, as pessoas queriam o trabalho dela e pronto. Como eles tinham um círculo de amizade muito forte, as pessoas queriam trabalhar com ela, então por isso eu acho que ela foi indo para esse lado de arte, cultura, pelo próprio meio que ela era inserida, e acho que ela não via isso como uma coisa ruim, ela gostava, aceitou, e foi o diferencial do trabalho dela, e talvez por isso que ela sempre fez tanta questão de chamar de poética visual e arte gráfica, e não de design gráfico. (Moreno em entrevista à autora em 2020)

Em mais de um depoimento foi mencionado que Emilie fazia o que gostava de fazer, o que parece muito com a atuação de artistas. Segundo Ohtake,

Ela ia fazendo essas coisas que gostava de fazer. E o Mário a ajudava muito. Ela não tinha nem escritório. Ela fazia o trabalho em casa e de vez em quando chamava uma pessoa ou outra para ajudar no trabalho.

Ela fazia aquilo que achava legal. Que era ótimo. E com isso, ela não ficou muito conhecida. A geração desses 40 anos de 1980 pra cá, muito pouca gente a conhece. Só o pessoal mais velho que a conhece. Ela foi uma ótima designer gráfica. (Ohtake em entrevista à autora em 2020)

Parece interessante que os colegas de Emilie Chamie que tiveram mais reconhecimento são homens que criaram ou que trabalharam para grandes empresas, cujos méritos vão além do design, que passam por gestão de negócios e relações sociais de grandes empresas ou até governamentais, aspecto que talvez estejam mais associados a realizações consideradas masculinas, enquanto ela trabalhava de casa, principalmente para área cultural, em uma forma de produção quase artesanal, mais próxima da vida doméstica, compatível com o papel tradicionalmente feminino de esposa e mãe.

Segundo Amaral, Emilie preparou sua partida: deixou o livro “Rigor e paixão” (2001), que é como ela gostaria de ser reconhecida.

Quando ela resolveu fazer o livro, percebi que estava escrevendo um testamento. Queria organizar seu legado. Estava deixando uma obra sistematizada por ela própria. Hoje eu compreendo a dimensão desse gesto. Você está me dizendo que Emilie foi precursora como mulher e profissional aqui no Brasil. Não sabia, veja só! Este é um lugar que precisa ser reconhecido. Se na época eu fosse mais experiente e madura, talvez tivesse conversado muito mais com ela. Valorizado mais seu desejo de condensar seu legado num livro. Hoje tenho consciência do apagamento das mulheres, do trabalho das mulheres, da atuação profissional das mulheres. Emilie deve ter tido esta consciência também. Era muito cuidadosa e ciosa com seu trabalho. Deve ter tido um insight. Eu acho que organizar o próprio legado representa sabedoria. Sábia ela era mesmo! [...] (Amaral em entrevista à autora em 2020)

Amaral compara o livro de Emilie com a produção de autorretratos feita por artistas do século XIX:

Comecei a pesquisar sobre as mulheres artistas do Brasil no século XIX para um documentário que irei realizar para o Canal Arte 1. De fato, percebi que o autorretrato é realmente uma ferramenta muito importante de afirmação, confirmação, assim como no cinema mais recente, a partir dos anos 2000, a biografia e o filme de busca. [...]

Nós mulheres nos preocupamos com o legado que deixamos.
Se temos alguma consciência histórica, sabemos que lutamos contra o apagamento.

É curioso olhar o livro por essa perspectiva, como um autorretrato, na capa do livro tem fotos da 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. As fotos reforçam a forma como ela gostaria de ser conhecida, alguém que trabalha o tempo, o espaço, com leveza e humor.

O livro é muito mais do que um registro de trabalhos realizados, é um mergulho, uma escolha de como ela gostaria de ser lembrada, não é didático, ou explicativo, tem o cartaz da 19ª Bienal de 1987, que não foi o cartaz ganhador do concurso ou utilizado pela Bienal, mas é um projeto que ela acredita, segundo Amaral,

Voltando à Emilie e o cartaz da Bienal: trata-se de um trabalho pelo qual ela quer ser reconhecida. Assim ela o publica, mesmo que não tenha sido escolhido para ser o cartaz da Bienal na época.

A Emilie realmente merece o estudo que você está fazendo: acho que ela foi deixando as migalhas para alguém seguir. Que bom que você pegou a trilha! (Amaral em entrevista à autora em 2020)

Na abertura do livro tem um texto que Pietro Maria Bardi escreveu para a sua exposição no Masp de 1974, reforçando a importância tanto do Bardi quando do Masp e consequentemente do IAC na sua formação.

Após sua morte, mais precisamente em 2003, a ESPM realizou a mostra “Três designers do IAC”, que exibiu obras de Alexandre Wollner, Emilie Chamie e Ludovico Martino com curadoria de Ana Lúcia Lupinacci e que ajudou a divulgar o trabalho de Emilie na instituição, criando também o prêmio Emilie Chamie em 2014. Fora da ESPM, o trabalho da Emilie foi muito pouco divulgado, aparecendo na exposição “Concreta ‘56: a raiz da forma” no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) com curadoria André Stolarski e Lorenzo Mammì em 2006; e em uma exposição sobre mulheres designers no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC) em 2018.

No livro “Linha do tempo do design gráfico no Brasil” (2011), organizado por Chico Homem de Melo e Elaine Ramos, Emilie é citada em quatro

páginas, e encontramos cinco trabalhos de Emilie Chamie: a capa dos livros “Ofício fixo” (1968), “A fala e a forma” (1963) e “Poesia práxis e 22” (1966), “Mitopoemas Yãnomam” (1978) e a marca do Centro Cultural São Paulo (1982). Essa linha do tempo pode ser considerada um importante registro do que foi produzido em termos de design no último século, e Emilie aparece bem representada.

No entanto, Alexandre Wollner é citado em 14 páginas, e aparecem 21 de seus projetos²⁵. Wollner é descrito como “profissional de carreira longa e profícua, que se tornou referência obrigatória do design brasileiro” (MELO; RAMOS, 2011, p. 269).

[...] no campo do design da identidade, empresas públicas e privadas passam a adotar sinais concebidos de acordo com as premissas racionalistas. Dentre os responsáveis por uma produção de impressionante qualidade e consistência destacam-se Alexandre Wollner, Aloísio Magalhães, Ruben Martins e a dupla João Carlos Cauduro & Ludovico Martino. Das pranchetas desses cinco profissionais saíram vários projetos que têm lugar reservado na história do design brasileiro. (MELO; RAMOS, 2011, p. 317)

Será que somente esses cinco profissionais deveriam ter lugar reservado na história do design brasileiro?

Outro aspecto que tem um impacto direto no reconhecimento é o registro ou conhecimento prévio do trabalho, ou ausência deste, ou seja, se a obra da pessoa não está nos livros de história ou em outras publicações da área, não está nos acervos, em exposições, nem nos cursos de design, pesquisar sobre ela se torna uma tarefa muito mais complicada. O que não quer dizer que o profissional e sua obra não sejam relevantes, mas o que normalmente acontece é a reprodução do conhecimento já preestabelecido. Se não existe pesquisa

25 Citado 14 vezes, Wollner aparece com os seguintes projetos: cartaz do Festival Internacional de Cinema do Brasil que ele fez com Geraldo de Barros 1954; 3ª Bienal do MAM-SP 1955; 4ª Bienal do MAM-SP 1957; marca da Eucatex 1967; Companhia Brasileira de Sintéticos 1968; Aterro do Flamengo 1964; Projeto 1964; Equipisca 1957, Sardinhas Coqueiro 1958; Metal Leve 1963; Moinho Santista Têxtil 1963; Klabin 1979; MAC 1970; Promax 1970; Ultragaz 1977; Luminar 1970; Cofap 1971; Philco 1989; São Paulo Petróleo 1986; cartaz USP: 60 anos/ MAC: 31 anos; e cartaz-portfólio de Alexandre Wollner 1977.

sobre o trabalho da Emilie, provavelmente haverá menos pesquisa sobre ela.

Em 2011, ou seja, 11 anos após sua morte e com o falecimento de Mário Chamie, ambos os acervos são doados para o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), e seu legado passa a ter um lugar em potencial. De certa forma, é um privilégio pesquisar alguém que tenha um arquivo próprio. No entanto, o seu acervo só está no IEB-USP porque ela o deixou de alguma forma organizada para isso. Ela tinha consciência da importância desse acervo. Além dela, Mário e sua filha Lina também tiveram um papel importante na manutenção e doação do acervo, assim com o próprio IEB-USP, principalmente na pessoa de Elisabete Marin Ribas.

Em um artigo tragicômico chamado “Como ter sucesso nas artes sem ser um homem? Manual para artistas mulheres do século XIX”, que foi publicado na “Revista do IEB”, Séverine Sofio (2018) descreve como uma das formas de se ter sucesso ser a morte da mulher antes do marido, no caso de Emilie e Mário, um casal fora do padrão, em que ele era mais novo do que ela, talvez o fato de ela ter falecido antes do Mário tenha ajudado com que seu acervo fosse cuidado, e com que ela não tenha tido que se dedicar ao cuidado do acervo do Mário em detrimento do seu próprio legado:

Ocorre que, num casal de artistas, é geralmente comum que aquele (ou melhor seria dizer aquela) que se ocupa do necessário trabalho da memória à conservação póstuma do nome do cônjuge desapareça. Trata-se de realizar a organização de exposições retrospectivas; doações de obras e de papéis aos museus e arquivos; encomendar ou supervisionar homenagens escritas (necrológicos, biografias, catálogos fundamentados etc.) (LANG; LANG, 2001, capítulo 10). Com isso, as mulheres artistas que se encontram nesse lugar de empreendedoras da memória a serviço da posteridade de seus maridos são, de fato, as maiores vítimas consentidas de uma concorrência memorial por elas próprias realizada. Nesse caso, mais uma vez, os exemplos são numerosos. (SOFIO, 2018, p. 44)

Sem pesquisa do acervo, ele ficará lá apenas como potencial. Entendemos que esta dissertação é como um primeiro passo. Esperamos que, a partir desta, ocorram uma série de outros desdobramentos.

A suposição de que existem menos acervos de mulheres porque havia menos designers do sexo feminino provou ser prematura, pois a

manutenção de um arquivo também está ligada a julgamentos sobre o que é “importante”. Além disso, pode-se presumir que as mulheres foram menos encorajadas a considerar suas vidas e trabalho como dignos de atenção histórica. [...] as ‘condições sociais antes da morte têm influência na preservação dos materiais e, após a morte, determinam como esses materiais são avaliados.’ Consequentemente, o status dos materiais de origem torna difícil uma avaliação neutra em termos de gênero ou requer esforços inéditos para colocar o assunto em foco, para justificá-lo e fornecer evidências de sua importância, consumindo assim muito mais energia do que a pesquisa em campos estabelecidos. (BREUER; MEER, 2012, p. 391, tradução da autora)²⁶

A pesquisa sobre Emilie se aproxima de um trabalho de arqueologia, por ser a primeira pesquisa deste acervo, e acaba sendo uma busca por pistas, um trabalho que muitas vezes não levou a lugar nenhum. Por isso, a importância de mais pesquisa com fontes primárias sobre mulheres ou homens que ficaram às margens da historiografia oficial.

Revelar a história dessas mulheres e de seu trabalho não precisa, portanto, ter o objetivo de alçá-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)

Ela terminou os estudos no IAC num momento em que o design começava a se institucionalizar e, apesar de haver divergências, poderia ser considerada a primeira designer brasileira, ou, se não a primeira, com certeza faz parte

26 “The assumption that fewer estates of women exist because there were fewer female designers proved premature, for the maintenance of an archive is also linked to judgements about what is ‘important’. In addition, it can be presumed that women have been less encouraged to regard their lives and work as worthy of historical attention. As outlined above, the ‘social conditions before death have an influence on the preservation of materials, and after death they determine how these materials are evaluated.’ Accordingly, the status of source materials makes a gender-neutral assessment difficult, or it requires precursory efforts to put the subject into focus, to justify it and to provide evidence of its significance, thereby consuming much more energy than research in established fields.”

do pequeno grupo de pioneiros. Apesar de terem algumas mulheres nas duas turmas do IAC, pouquíssimas deram prosseguimento à profissão. Segundo lembranças de sua assistente Ana Paula Moreno:

Ela tinha muito orgulho de ser a primeira designer do Brasil, ela sempre fazia questão de levantar essa bola, ela se considerava ousada, no mercado, na qualidade da entrega, mesmo na época dos estudos ela falava muito mais da Lina do que do Pietro, então eu acho que ela tinha um pouco essa consciência do feminismo, estamos falando de 70 anos atrás, ela estudou na década de 1950. Naquela época, imagina uma mulher ter uma carreira, mesmo que seja à custa do marido, eu acho que ela foi bem inovadora, vanguarda e muito segura, ela não tinha medo de peitar o que viesse pela frente.

Eu tenho impressão que ela teria feito até mais trabalho nessa parte artística, os trabalhos de espetáculos, cinema, mas talvez não tenham aparecido tantos projetos assim. (Moreno em entrevista à autora em 2020)

Nesse depoimento, é notável que as percepções das pessoas que a conheceram podem ser divergentes ou talvez Emilie fosse ousadamente discreta ou discretamente ousada.

Talvez as oportunidades que surgiram foram importantes e também as que não aconteceram. Muitas das pessoas entrevistadas comentaram o quanto Emilie foi apaixonada pelos espetáculos de dança que dirigiu e, talvez se tivesse tido mais oportunidades nessa área, sua trajetória teria sido outra.

Emilie é reconhecida por historiadores de design, no entanto, nos parece pouco para tudo que ela produziu.

Hoje novas demandas permitem olhar para o passado de outra maneira, tanto por uma perspectiva de gênero quanto da micro história, e nos possibilita revisitarmos algumas personalidades para repensarmos essa história.

Parceria profissional e contradições: marido e mentores

Emilie Chamie encontrou apoio e incentivo para prosseguir com sua profissão em algumas pessoas importantes em sua vida.

Seu pai, Antoine Haidar, a trouxe para o Brasil e incentivou seu interesse pelas artes.

Emilie parece ter tido contato com arte concreta antes mesmo do IAC, mas seu período na escola a influenciou no modo de pensar na arte como um campo ampliado, e não limitado a uma única forma de expressão, apresentou a ela ainda a possibilidade mesmo que de forma sutil de fazer uma ruptura com essa mesma forma de criar, romper com regras rígidas e formas geométricas.

Ela estudou no IAC (1951-1953) e teve apoio de Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi. Segundo Cara (2013), a exposição da Emilie Chamie de 1974 é a primeira exposição individual dedicada à produção de expoentes do design gráfico brasileiro no Masp; a segunda exposição individual de designer brasileiro pioneiro é de Alexandre Wollner em 1980; em 1983, tem a de Aloísio Magalhães; em 1987, a do SAO – Divisão de design da DPZ; e em 1989, a de Ruben Martins.

Pietro Maria Bardi também levou o trabalho de Emilie para diversas exposições internacionais.

Durante mais da metade de sua vida, Emilie foi casada com Mário Chamie, poeta e escritor influente em São Paulo, que foi secretário de Cultura (1979-1983), e o casal trabalhou junto em diversos projetos. Ele foi um grande admirador e incentivador da esposa.

Eu diria que sem a Emile seria impossível esse tal de Mário Chamie existir. E acho que também fui bom para ela. Nós construímos uma vida boa, uma vida feliz e temos uma filha que amamos. Eu digo temos porque a Emilie é muito presente na minha vida, no meu pensamento, no que eu faço, no meu silêncio, no meu trabalho, no meu humor. Eu sou uma pessoa bem humorada, a Emilie era também uma pessoa muito bem humorada. Eu as vezes revejo as fotos, nós estamos sempre rindo, gozando. A Emilie e eu estamos sempre rindo, a vida era um motivo ou de uma boa piada ou de uma boa gargalhada. Eu amo a Emilie no céu e na terra.²⁷

27 Trata-se de uma transcrição de uma fala do Mário Chamie em um minidocumentário realizado por alunos da ESPM em 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W_S1ERjGQb0. Acesso em: fev. 2022.

Segundo a amiga, médica e cliente Angelita Habr-Gama, Emilie e Mário tinham suas diferenças, mas eram inseparáveis:

Emilie era calma, reservada, meditava antes de falar, diferente do Mário que era extrovertido, falante. Nossos encontros eram recheados de gargalhadas. Emilie e Mário eram dois seres diferentes, porém ambos intelectuais divertidos, companheiros inseparáveis. (Habr-Gama em entrevista à autora em 2020)

Segundo Lina Chamie, durante o processo de doação da biblioteca dos pais, ela percebeu a importância que Emilie teve na formação cultural do Mário. O casal era extremamente culto.

Emilie fez capas de diversos livros de Mário desde os anos 1960 até o fim da sua vida, ele produziu textos para campanha “Rota” da qual ela fez o projeto de sinalização em 1971, foi cliente de Emilie pela Olivetti e depois pela Secretaria de Cultura, dentre muitas outras colaborações e cooperações profissionais.

Emilie e Mário eram superparceiros, almoçavam juntos todo dia. Ele dava aula na ESPM na época que eu trabalhava lá, ele era sem dúvida o maior fã do trabalho dela, então todos os alunos tinham que comprar o livro dela. Tinham que comprar não, ele falava muito dela e eles acabavam comprando. Ele viu essa beleza no trabalho dela, ele enxergou que era muito além do que só um design funcional, tudo tinha uma poética por trás e como ele é poeta, eles tinham muita afinidade nesse ponto de vista, ele achava que ela era uma poeta das artes visuais. (Moreno em entrevista à autora em 2020)

O casal tinha uma importante rede de relações sociais muito ligada ao meio cultural de São Paulo, que também abriu uma série de portas para Emilie.

Não bastasse ser mulher e imigrante, nesse casamento que foi uma conjunção intelectual, com toda a certeza, eles eram um casal bastante profícuo nos relacionamentos, nas intelectualidades e toda aquela coisa efusiva que acontecia em São Paulo. (Lupinacci em entrevista à autora em 2020)

Dentre outros possíveis mentores, está Ruben Martins, com quem trabalhou na Forminform na década de 1960. Parece haver algumas similaridades entre alguns projetos de Martins e de Emilie, no entanto, encontramos poucas

menções ou registros a respeito dessa experiência e parceria.

Essas relações podem apresentar algumas contradições. Uma delas está em como lidar com aliados que também ofuscam a vida e a obra de mulheres com quem convivem de forma profissional e pessoal.

No período Art Nouveau deve-se reconhecer que muitas mulheres talentosas encontraram apoio em seus professores, maridos e mentores. Essa mudança de atitude significa que as categorias de trabalho feminino variaram ao longo do tempo. Ou seja, eles não são estáticos, mas dinâmicos. (CAMPI, 2010, p. 16, tradução da autora)

Campi (2010) mostra como era comum a relação de marido e mulher das designers de HfG-Ulm, e como essas situações poderiam ser contraditórias:

A vida comunitária que ocorreu no centro (HfG-Ulm) levou muitas a estabelecer relações com seus colegas ou professores, casar e abrir consultorias profissionais com eles. Essa circunstância pode ser considerada uma vantagem, mas também um inconveniente, pois pelo bom andamento dos negócios e da família, elas costumavam sacrificar sua parte criativa para libertar seus maridos de tarefas administrativas e domésticas. (CAMPI, 2010, p. 14, tradução da autora)

Esta pesquisa não se aprofundou na vida doméstica de Emilie, mas parece ser pouco provável que mesmo de forma mais branda a maternidade nos anos 1960 e as responsabilidades com a casa não tenham sido responsabilidades em sua maior parte dela. Isso é apenas uma suposição, considerando os papéis sociais da época e que de alguma forma se mantêm ainda hoje.

Porém, o papel contraditório em relação ao marido, que foi um importante incentivador e abriu uma série de portas, também mesmo que não intencionalmente, a colocava no papel de esposa, um papel secundário, de dependente.

Ela sabia que sofria esse “preconceito” por ser casada com o Mário, e tem muito essa percepção que ela só foi o que foi por ter sido casada com ele, o fato dele ter sido Secretário da Cultura e ela ter feito a marca do CCSP. (Moreno em entrevista à autora em 2020)

Muitos dos depoimentos relatam as diferenças entre Emilie e Mário, enquanto Emilie foi descrita como sendo ao mesmo tempo calma e reservada, era

também muito determinada; e Mário era exuberante, tinha um temperamento forte e difícil, o que gerou uma série de desentendimentos políticos e pessoais.

O Mário Chamie ajudava muito ela e ele queria mandar, e ela era mandona também, ela não deixava barato, ela mantinha a personalidade dela. Ela era uma pessoa extremamente calma, falava devagar e era uma verdadeira lady. (Ohtake em entrevista à autora em 2020)

É curioso que em toda biografia de Emilie, mesmo que curtíssima, o nome de Mário está presente como uma importante influência. Parece que até mesmo para justificar a relevância que a obra de Emilie obteve. No entanto, o contrário não é verdadeiro, ao lermos biografias do Mário, mal encontramos menção a Emilie e da importância e influência que ela teve na vida e carreira dele. Isso se repete em diversos casais.

[...] quando o foco da pesquisa é masculino, o modelo é “único, independente, gênio criativo” e todos os outros envolvidos, especialmente mulheres e especialmente na vida privada, são considerados como não tendo efeito sobre o designer, a produção ou o trabalho.

Quando o foco muda para as mulheres designers, com suas vidas entrelaçadas, outras pessoas estão frequentemente envolvidas. [...] Possível duplo padrão; é aceitável que os homens tenham uma variedade de relacionamentos pessoais; isso não foi considerado verdadeiro para as mulheres. Os padrões mudam, sempre houve exceções. Outro problema é que a imputação de influência foi anteriormente prejudicial às mulheres, embora não aos homens.²⁸ (SCOTFORD, 1994 apud BREUER; MEER, 2012, p. 347, tradução da autora)

28 “[...] when the research focus is male the model is ‘unique, independent, creative genius’ and all others involved, especially women and especially in private life, are assumed to have no effect on the designer, the production or the work. When the focus changes to women designers, with their intertwined lives, other people are often involved. [...] possible double standard; it is acceptable for men to engage in a variety of personal relationships; this has not been considered true for women. Standards change there have always been exceptions. Another problem is that the imputation of influence has previously been harmful to women, though not to men.”

O casal está frequentemente presente em colunas sociais. Em 1989, um jornal alemão, o “Deutsche Zeitung”, publicou a foto do casal com a legenda: “prof. Mário Chamie e esposa”, onde o nome de Emilie nem sequer é mencionado. O mesmo ocorre nas demais fotografias dos demais casais da mesma página.

A questão de gênero precisa ser levada em conta ao estudarmos mulheres, para conseguirmos olharmos para elas dentro dos contextos sociais específicos – com oportunidades e limites – que as produziram, enquanto pessoas e profissionais.

Semelhanças e divergências: Emilie Chamie e Alexandre Wollner

Ao falar da trajetória da Emilie Chamie (1927-2000), parece inevitável não a comparar com a trajetória de Alexandre Wollner (1928-2018). Ambos foram da primeira turma do IAC, ambos passaram pela Forminform, escritório pioneiro de design do Brasil, pioneiros nesse novo campo profissional que se institucionalizava. Ambos iniciados nas artes plásticas e convertidos para a arte para milhões, defendendo a importância do cartaz, do pensamento sistêmico de projetos, ambos tiveram longa trajetória profissional e frequentavam a mesma elite cultural paulistana. Porém com posturas, interesses e oportunidades muito diferentes, o que resultou em trajetórias distintas e algumas farpas.

Após o IAC, Wollner foi estudar em HfG-Ulm na Alemanha. Esse período é importante para entendermos as diferenças em relação à compreensão da profissão por Alexandre Wollner e Emilie Chamie.

Emilie se entendia como artista gráfica, como fazendo parte de um grande guarda-chuva das artes, seguindo talvez o que o Bardi compreendia como uma “visão ampliada do campo da arte”.

A Emilie justamente mantém essa palavra artista, que era a palavra da qual o Wollner queria distância. Tem dois núcleos, tem o artista e tem o gráfico. Quando você fala em design visual ou design gráfico, você está fazendo dois cortes epistemológicos. Um corte em relação à arte e o outro em relação ao gráfico, tipográfico, o técnico, o que se forma na oficina. Tem um corte que é horizontal, as artes são um domínio, nós somos outro, e outro corte que é vertical, de classe, a gente não é técnico, a gente projeta. E eu acho que ela não reconhece essa constituição desse domínio,

ela vai para lá e para cá. Se você pensar é uma característica de boa parte do movimento moderno em relação ao design. Se você pensar em tudo (boa parte do que a gente conhece) que ocorre no século XIX tem essa fluidez. (Leon em entrevista à autora em 2020)

O Wollner tinha uma compreensão da profissão de design trazida de HfG-Ulm como algo extremamente racional, geométrico, uma tentativa de criação de campo autônomo, separado das artes.

A formação dada por Bardi é uma formação que deve muito mais a essa visão pré-ulmiana em que você tem trânsito e que defende um ideário da obra de arte total, a *Gesamtkunstwerk*. Então, para Emilie, era esquisito querer formular um campo próprio. Eu entendo mais ou menos assim. Eu não sei se eu estou colocando as minhas ideias na boca dela. (Leon em entrevista à autora em 2020)

Ao voltar ao Brasil, Wollner participou da criação do escritório Forminform em 1958 com Ruben Martins, Walter Macedo e Geraldo de Barros, no qual ele ficou pouco tempo. Emilie também participou da Forminform, porém entra inicialmente como estagiária, ela entrou depois da saída de Wollner, ficou no escritório entre os anos 1963 e 1967, e sabemos muito pouco sobre como foi a sua participação.

Após a experiência na Forminform, Wollner abriu seu próprio escritório, participou da criação da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (ESDI-UERJ) (1963), escreveu texto sobre a conceituação do campo do design (1983), trabalhou em grandes e importantes projetos corporativos, e publicou uma série de livros sobre o próprio trabalho.

Wollner, Barros, Martins e Magalhães formam os escritórios conhecidos hoje como os pioneiros, tinham clientes de grande porte que permitiam o desenvolvimento de projetos de maior complexidade, se tornam, além de designers, empresários de si mesmos, homens de negócios. São eles os grandes heróis, pioneiros que estão presentes nos livros das histórias do design brasileiro, são eles que definem o cânone da origem da profissão. Parece curioso ter o texto escrito pelo próprio Wollner (1983) e posteriormente por Stolarski (2006) e Melo (2008; 2011), que apenas reforçam a importância desse pequeno grupo de designers seguindo a proposta concretista, como referências bibliográficas para historiografia do design dessa época.

Emilie, apesar de ser bastante atuante e de compartilhar no início da carreira dos mesmos ideais da proposta concretista, aparece como personagem secundária dessa história, ela é citada e eventualmente aparece um projeto seu. Talvez para ter autonomia, ela trabalha em sua própria casa, normalmente com um assistente, em projetos menores, principalmente para área da cultura, e, pelas descrições, parece ser reservada e se autopromove de maneira discreta. Talvez trabalhar em casa permitisse a ela que conciliasse uma vida doméstica de esposa e mãe com a vida profissional.

Wollner por outro lado trabalhou para grandes empresas, fez as marcas para o Itaú, Elevadores Atlas, Sardinhas Coqueiro, Klabin, Ultragaz, Philco, Hering, entre muitas outros.

Também encontramos semelhanças, ambos tiveram uma postura de querer promover a profissão do designer, de serem didáticos com as novas gerações. Na exposição de Wollner no Masp em 1980, ele opta por mostrar o seu processo criativo:

No ano de 1980, Alexandre Wollner tem sua primeira exposição dedicada a sua obra, ao completar 20 anos de carreira, o designer não opta por uma retrospectiva, mas por uma tentativa de mostrar o processo de criação, execução e implantação de um programa de identidade visual, numa postura didática. A exposição ocupou o primeiro andar do Museu, com 40 painéis organizados de forma a estabelecer duas diagonais: uma dedicada ao processo criativo e outra ao processo de implantação de uma identidade visual. (CARA, 2013, p. 164)

No entanto, por trilharem trajetórias paralelas e terem posturas profissionais tão distintas fosse natural que surgissem desentendimentos. Wollner, em entrevista para Stolarski, descreve Emilie como “não sendo muito ativa no design”:

“A Emilie Chamie era uma pessoa de muita amplitude cultural, mas não era muito ativa no design gráfico, que ela só desenvolveu depois de fazer estágio com o Ruben Martins”. (WOLLNER apud STOLARSKI, 2005, p. 37)

Difícil compreender o que ele quer dizer com “não era muito ativa no design gráfico”, parece que a definição da atividade de design gráfico seria um olhar para o que Wollner e seus colegas estavam fazendo. Quando o cartaz é feito pelo Geraldo de Barros (IV Centenário de São Paulo, 1954)

ou pelo Wollner (IV Bienal de São Paulo, 1957), é considerado design, mas quando é feito por Emilie Chamie (IV Salão Paulista de Arte Moderna, 1955) não seria? Emilie inclusive participa do concurso para o cartaz do IV Centenário e fica em 3º lugar, recebendo prêmio em dinheiro e com nota em jornal. Nessa época, Emilie já produzia capas de livros e cartazes sempre seguindo a mesma linha concretista ensinada no IAC e desenvolvida por esse mesmo grupo.

Wollner comenta ainda que ela “não fazia ideia do que estava acontecendo nos EUA e no restante da Europa fora da França”:

Emilie Chamie também aprendeu com (Ruben Martins). Ela tinha referências francesas, mas não fazia ideia do que estava acontecendo nos EUA ou mesmo no restante da Europa. (WOLLNER apud STOLARSKI, 2005, p. 54)

Emilie, como o próprio Wollner reconhece, era uma pessoa de muita amplidão cultural, viajava muito, parece pouco provável ela não saber o que estava acontecendo nos Estados Unidos ou mesmo no restante da Europa. Provavelmente, diferente dele, ela, ao fazer viagens internacionais, estava interessada no que estava acontecendo culturalmente fora do Brasil, como em frequentar óperas, concertos, balés, e não apenas em se informar do que estava acontecendo no âmbito do design gráfico.

Por essas divergências Emilie apelidou o Wollner de “freirinha de Ulm”:

“O Wollner era um excelente profissional, estudou na Alemanha, eu o chamava de ‘a freirinha de Ulm’. O Wollner teve uma das melhores formações, mas pessoalmente é um ortodoxo. Não um transgressor.” (CHAMIE apud LEON, 1992, p. 79).

As relações conjugais também reproduzem os papéis de gênero já levantados aqui. Emilie muda o sobrenome para o do marido, Mário é recorrentemente citado como tendo sido não apenas um apoio, mas muitas vezes quase responsável pelo mérito de Emilie como profissional. Enquanto pouco se fala em relação aos casamentos do Wollner e das influências que as respectivas esposas tiveram em sua trajetória.

Não devemos considerar um ser melhor do que o outro, mas com atuações e interesses diferentes, ambos qualificados. No entanto, a hierarquia se encontrava na questão do poder, e Wollner, talvez por ser homem, encontrou

espaço para divulgar o que ele acreditava, com abertura para trabalhar com o empresariado brasileiro, participou da formação da ESDI-UERJ, escreveu artigos sobre o campo, publicou inúmeros livros sobre seu próprio trabalho. Wollner ainda viveu 18 anos a mais do que a Emilie, e nesses últimos anos continuou divulgando o seu trabalho e aquilo que ele acreditava como sendo design. Segundo Fernanda Martins, designer, pesquisadora e filha de Ruben Martins:

Eu ainda vou escrever um artigo de como as pessoas constroem a sua própria história. Porque o Alexandre passou 20 anos focado em reconstruir sobre o que ele queria que pensassem sobre ele. Sobre ele, sobre o design, sobre a história do design. (Martins em entrevista à autora em 2020)

Fernanda considera que Ruben Martins e a Forminform hoje são pouco reconhecidos talvez pelo Ruben ter morrido ainda jovem, com 38 anos.

Emilie teve uma trajetória longa e atuou também em sua área de interesse em uma escala menor, fazendo poucos trabalhos por vez, mas que a possibilitou ter uma atuação mais livre e mais ampla; publicou um único livro sobre o seu trabalho, e nos deixou com algumas pistas para tentar compreender essa trajetória. Ou será que ela teve essa atuação porque foi onde encontrou oportunidades e demanda de trabalho?

Ao fazer essa reflexão sobre as semelhanças e divergências entre Emilie e Wollner, tomamos nota de outra colega de turma de ambos do IAC, Estella Aronis (1931-2021), que curiosamente foi casada com Wollner. Estella também teve uma longa trajetória profissional, que não foi linear nem reconhecida como foi a de Wollner, ela teve uma atuação diversificada mais parecida com a trajetória de Emilie. Por uma questão de apagamento histórico, encontra-se pouquíssima informação sobre ela, exceto o capítulo do livro sobre a designer no livro “Memórias do design brasileiro” (2009), de Ethel Leon. Segundo Leon (2009), Estella foi para o mercado de trabalho depois do falecimento do seu primeiro marido. Após o IAC, Estella se formou em arquitetura em 1978 e atuou em diversas áreas, como arquitetura, paisagismo, design gráfico, design de interiores e de móveis, trabalhou com projetos para arquitetura promocional, desenhou uniformes para Equipesca, que era a empresa do então marido Alexandre Wollner. Ela desenvolveu alguns importantes projetos de sinalização, como para o Aeroporto de Congonhas em São Paulo, o Aeroporto Internacional de Viracopos e o Aeroporto Internacional de São

Paulo/Guarulhos. Assim como Emilie, atuou em diversas áreas, teve uma longa trajetória com importantes projetos, mas infelizmente também é muito pouco reconhecida e merecia uma pesquisa própria.

Emilie e Estella foram mulheres com atuação multidisciplinar da mesma geração e parece que ambas são subestimadas pela memória do campo de design. Teria sido interessante fazer um paralelo sobre as duas trajetórias.

Linguagem visual do trabalho gráfico da Emilie Chamie

... a letra refeita e relida torna-se protagonista... (CHAMIE, 2001)

Como já vimos, os projetos que Emilie desenvolveu tiveram materializações diversas, mas vamos focar aqui em analisar a linguagem visual de sua produção gráfica.

As aulas do professor Pietro Maria Bardi 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)

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.

Como no título de seu livro “Rigor e paixão” (2001), podemos interpretar que ela segue uma linha formalista racional, com forte influência do projeto concretista, com economia de recursos gráficos, onde todos os elementos são precisos, nada pode ser aleatório, 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)

Ela contrapõe essa rigidez a uma leveza, irreverência e humor, ou “paixão”, e que ao longo dos anos evolui para algo que encontramos em alguns projetos como uma ruptura a esse formalismo.



Figura 53. Capas de livros das edições Praxis, décadas de 1950/1960. (CHAMIE, 2001)

Seu projeto para os livros das edições Praxis (figura 53), na década de 1960, apresenta 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.

Ela usava bastante a bicromia, um recurso gráfico, o uso na diagonal, essas linhas assim mais tensionadas que ela trabalhava [gesticula com a mão]. Eu gosto muito do que ela falava, o que ela pensava sobre marca. Eu não lembro agora exatamente nas palavras dela, “quem não sabe ler os traços da cultura ou de uma organização ou de um país dentro de uma marca, falta um enxergar a si mesmo”. Então, essa questão da linguagem e da visualidade, isso era muito pensado, muito elaborado, ou seja, isso era uma questão projetual, ela estava sempre ali no devir, tinha um exercício do design. (Lupinacci em entrevista à autora em 2020)



Figura 54. 1989, Arquivo Emilie Chamie IEB-USP, caixa 26 e Marca Result de 1971 e marca Eco de 1973. (CHAMIE, 2001)

Percebemos algumas semelhanças entre projetos desenvolvidos na Forminform e posteriormente pela Emilie, por exemplo a marca **Result** (1971), assim com a marca **Eco** (1973), que tem o mesmo processo de construção e desconstrução da campanha para **Casa Almeida e Irmãos** (figura 54), feita por Ruben Martins e Décio Pignatari na década de 1960 pela Forminform.

Ainda em relação aos aspectos visuais: “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)

Emilie tinha um processo criativo descrito nas entrevistas por Montore, Lupinacci e Leon como **design etnógrafo**, no qual ela desenvolvia o projeto baseado em uma experiência quase antropológica de campo. Processo similar ao descrito por Fernanda Martins em relação à criação marca da rede de **Hotéis Tropicais** por Ruben Martins, que desenha a marca a partir da sombra de uma folha. A criação da marca do CCSP pode ser vista desta forma (figura 55):

Foi daí que surge a marca do Centro Cultural, a designer no próprio espaço, olhando para aquilo, e falando: “eu posso extrair desse espaço



Figura 55. Marca Hotéis Tropicais de 1967 da Forminform. Arquivo Emilie Chamie IEB-USP, caixa 26; e marca CCSP de 1982 da Emilie Chamie. (CHAMIE, 2001)

a essência do que é o Centro Cultural”. (Montore em entrevista à autora em 2021)

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. (Lupinacci em entrevista à autora em 2020)

A **tônica do projeto** é algo muito perceptível em diversos projetos da Emilie, na maioria das vezes em projetos tipográficos onde a tônica era marcada pelo vermelho. Segundo Frias, em entrevista a esta dissertação em 2021, ela ensinava que “cada projeto tem uma tônica e o designer deve captar e trabalhar isso” (figura 56), no livro “Rigor e paixão” (2001), ela descreve bem esta 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 Coisa, o Z de Wozzek, 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)

A letra como protagonista foi outro aspecto importante de seu trabalho, Emilie como poeta visual.

No entanto, apesar de encontrarmos uma rigidez formal em diversos projetos, também encontramos muitas vezes de forma sutil um rompimento

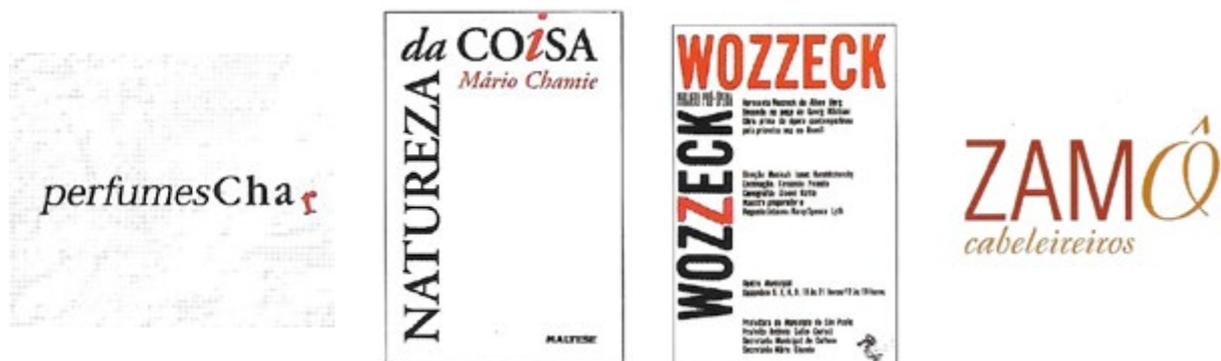


Figura 56. Marca Perfumes Char de 1997; livro “Natureza da Coisa”, de 1993; cartaz Wozzeck de 1981; marca Cabeleireiros Zamô de 1997. (CHAMIE, 2001)

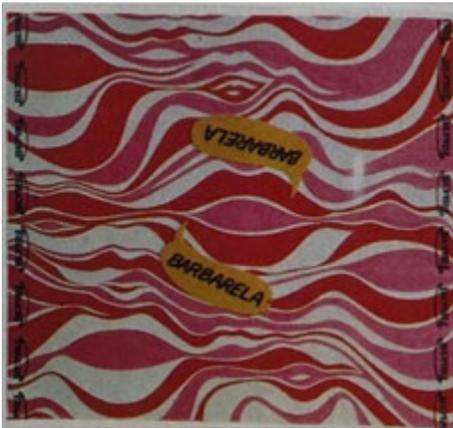
com a lógica concretista, uma busca pelo humor, alguma tipografia serifada, algum arabesco ou até algo caligráfico.

Essas **rupturas** ou críticas à vertente concretista não aconteciam apenas nos trabalhos de Emilie, elas estavam sendo discutidas na “*Mirante das Artes,&tc*”, revista editada entre os anos 1967 e 1968, pelo próprio Pietro Maria Bardi:

Marcada por um discurso crítico e sarcástico, *Mirante das Artes,&tc* elegeu entre seus principais alvos no campo do desenho industrial a vertente concretista do design brasileiro. Essa abordagem, inspirada na linguagem autônoma e científica da arte concreta, priorizou um repertório de formas racionais e matematicamente articuladas, repercutindo internacionalmente nos anos 1950 através principalmente do trabalho artístico do designer e arquiteto suíço Max Bill e do modelo de ensino de design por ele concebido para a Escola de Ulm, na Alemanha. (STOLARSKI, 2006 apud AMORIM, 2017, p. 38)

[...] Na contramão da tendência concretista, *Mirante das Artes,&tc* 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 para o bombom **Barbarela** de 1968 (figura 57), que Emilie Chamie fez enquanto trabalhava na Forminform, assim como em outros projetos de Ruben Martins, essa ruptura com a vertente racional-constructiva. *Barbarela* utiliza 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.



Geração de 45/50 anos

Figura 57. Embalagem do bombom Barbarela para a Falchi de 1968, Veja, 24/7/1974. Arquivo Emilie Chamie IEB-USP. Marca para exposição “Geração de 45/ 50 anos”. (CHAMIE, 2001)

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. (Lupinacci em entrevista à autora em 2020)

Podemos perceber a mesma ruptura na marca da exposição “**Geração de 45/ 50 anos**” de 1995 (figura 57), 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, com aspecto de algo produzido manualmente, no meio dos cinco e do zero, um recurso estilístico pouco usual para ela e outros designers formados no IAC.

A marca do TBC de 1981 (figura 58) e seu processo também fogem da proposta construtivista geométrica, o processo da marca apresentado no livro traz uma série de arabescos e uma característica pedagógica, ao explicar o processo criativo do pensamento da marca, além de ter um aspecto cinematográfico, de mostrar uma narrativa visual das etapas, como se fossem frames de um filme.

Outro elemento gráfico pouco relacionado à lógica construtiva que

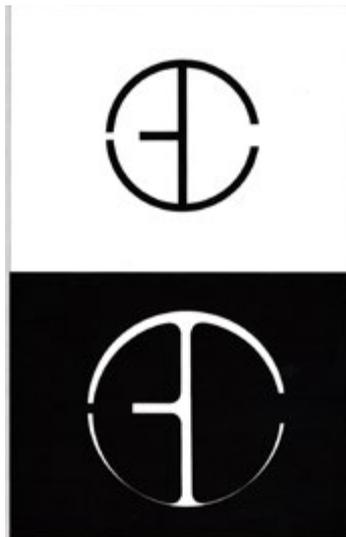
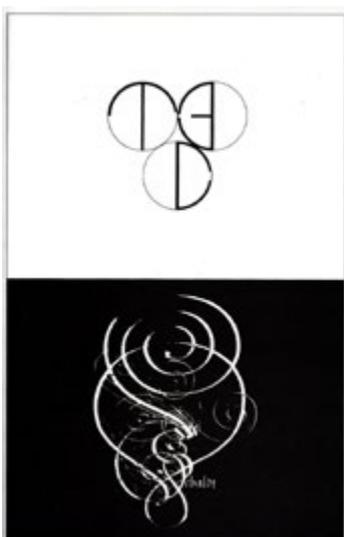
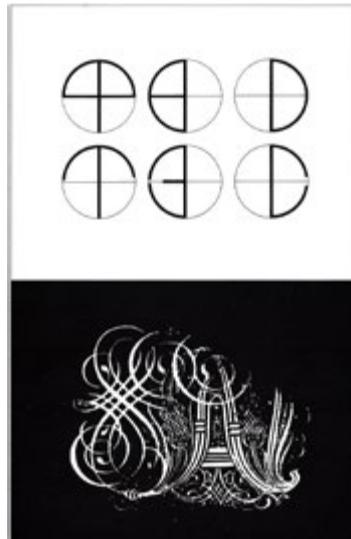
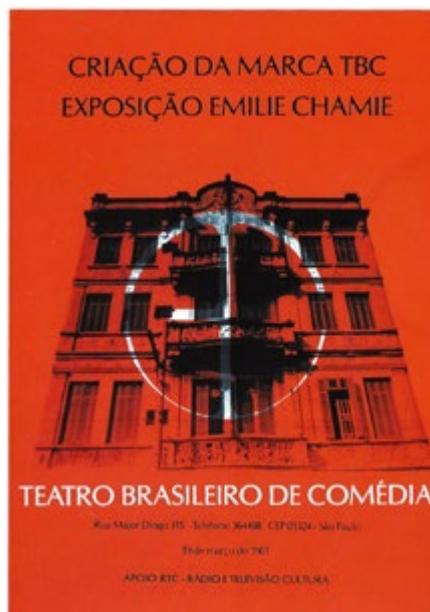


Figura 58. Marca TBC de 1981. (CHAMIE, 2001)



Figura 59. Marca ALACP de 1995; marca Denise Milan; marca da papelaria para Angelita Habr-Gama; marca para espetáculo “Borges, às vezes” de 1991. (CHAMIE, 2001). Marca Livraria Martins Fontes Editora de 1991, Arquivo Alexandre Martins Fontes.

encontramos em diversos de seus projetos é o **labirinto e o espiral** (figura 59), como na marca e no estudo para o cenário do “Borges, às vezes” (1991), na papelaria e marca da Angelita Habr-Gama, o espiral na marca da artista Denise Milan, da marca da ALACP (1995) e na marca da Livraria Martins Fontes Editora (1991). Segundo Alexandre Martins Fontes, o espiral da marca da LMFE:

A editora é um braço que nasce depois e o espiral remete ao futuro, ao que virá. A editora abrindo as portas para os anos futuros dessa empresa que nasceu só uma livraria. (Fontes em entrevista à autora em 2021)

Segundo Angelita Habr-Gama, para quem Emilie desenvolveu uma papelaria com forma de labirinto, e também fez a identidade para o ALACP descrito aqui:

A figura do labirinto sempre me impressionou por trazer a provocação de sair dele! Quando presidi o 44º Congresso de Coloproctologia e 14º Latino-americano de Coloproctologia em 1995, o labirinto foi usado também como o logo daquela efeméride científica. (Habr-Gama em entrevista à autora em 2020)

Percebemos pelo texto sobre o labirinto encontrado em seu livro como é

importante para ela o significado simbólico de cada elemento gráfico:

El laberinto es la defensa mágica de un centro, de un tesoro, de una significación. - Mircea Eliade

A imagem do labirinto contém evidentes elementos de analogia formal e correspondência visual com a imagem orgânica dos intestinos no corpo humano.

Essa analogia se manifesta e corresponde a configurações das volutas dos intestinos.

O significado desta figura, em termos simbólicos, e aqui funcionais – de identidade visual –, representa movimento circular e sequencial de assimilação e purificação da matéria.

A figura do labirinto, tomada e elaborada como símbolo gráfico, remete à figura arquetípica da cultura mesopotâmica denominada Palácio dos Intestinos ou Entranhas Labirínticas. (CHAMIE, 2001, p. 16)

O espiral aparece como espiral tridimensional da exposição de 1985 com suas fotografias e textos de Roland Barthes no Masp:

A montagem da exposição estruturada em caracol, feita de chapas de alumínio que descartam o supérfluo e de superfícies negras que concentram o olhar, faz com que o espectador (ou Spectator de Roland Barthes) mergulhe na fotografia para redescobrir a sua essência. (CHAMIE, 2001)

A questão **didática**, de o projeto em si ser uma narrativa visual que pretende passar o conceito, pode ser percebida em diversas marcas, como Result, Eco, Múltipla, Madepar, na explicação da construção da marca do TBC, em stills para abertura do filme “Ela”, nas suas fotos na capa do livro “Rigor e paixão” (2001).

Leon (1999, p. 34-37) percebe o cartaz que Emilie criou para o concurso da 19ª Bienal Internacional de São Paulo de 1987, como 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 também dando palestras, segundo Duailibi:

Lembro-me que, à parte dos trabalhos editoriais, tínhamos em comum a missão de fazer palestras para executivos de indústrias e de lojas de varejo, além de escolas, lançando a semente da ideia de que “design é desígnio”, isto é, que a preocupação com a estética de uma marca, de um produto, de um serviço, colabora para seu sucesso ou fracasso. (Duailibi em entrevista à autora em 2021)

No evento “Espaço Design/86”, Emilie compareceu com um trabalho expositivo didático sobre a trajetória visual de um livro, que parte desde os originais (desenhos, fotos, documentos) passando por provas, fotolitos, chapas gravadas etc., culminando no livro como objeto acabado e objeto da exposição. Ela teve apoio da IBM Brasil.

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

Se analisarmos sua produção como um conjunto único que segue uma mesma lógica, podemos perceber que, assim como ela dirigiu espetáculos de dança, Emilie trabalhou elementos gráficos e tipografias sempre pensando no conceito, na relação do tempo e do espaço, buscando um ritmo, uma tônica.

“Nossa gráfica tem um quê muito típico – aliás, palavras do Bardi”, diz, “Nós não medimos como os suíços; nós entregamos a aferição de nosso rigor muito mais a nossos sentidos do que a nossas réguas. Temos uma visão de conjunto, sim, mas chega uma certa hora em que você dribla tudo, como Mané Garrincha, e chega lá!” (CHAMIE apud LEON, 1999, p. 34-37)

WOZZECK

PROJETO PRO-ÓPERA

WOZZECK

Apresenta Wozzeck de Alban Berg
Baseada na peça de Georg Büchner
Obra prima da ópera contemporânea
pela primeira vez no Brasil

Direção Musical: Isaac Karabichevsky
Encenação: Fernando Falcato
Cenografia: Gianni Ratto
Maestro preparador e
Regente interino: Harry Spence Lyth

Teatro Municipal
Dezembro 5, 7, 8, 9, 16 às 21 horas/12 às 18 horas

Prefeitura do Município de São Paulo
Prefeito Antônio Salim Curiali
Secretaria Municipal de Cultura
Secretário Mário Chamie



Considerações finais

[...] it is the margins that must be seen as defining the center.
(CHADWICH, 1996, p. 34)

Acredito que o grande mérito desta pesquisa foi começar a dar luz para o trabalho da Emilie Chamie, olhando essa produção de forma global e tentando entender como as suas diversas áreas de atuação se interconectam e não focando em um único campo. Tem muito ainda a ser encontrado, analisado, discutido e muitas possibilidades de desdobramentos. Mas o início é sempre significativo e necessário.

Esta dissertação foi escrita durante a pandemia de covid-19, em momentos de grandes incertezas e angústias. O projeto de pesquisa precisou ser adaptado, as entrevistas virtuais ganharam importância justamente por conta da inviabilização à continuidade da pesquisa no acervo do IEB-USP.

Conhecer a trajetória profissional de Emilie Chamie ao longo de quase cinco décadas, dos anos 1950 aos anos 1990, é uma nova forma de olharmos para esse período.

Emilie atravessou pelo 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. Em 1950, quando tudo era produzido de forma extremamente artesanal até o fim da década de 1990, com todo o trabalho sendo realizado por meio de computador. Além das transformações das linguagens visuais, desde uma vertente de arte construtiva na década de 1950 e 1960 até o pós-modernismo 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.

Levando em consideração os contextos sociais e políticos, assim como as influências e colaborações que se deram em cada época, é possível identificar algumas fases dessa trajetória e resumir seus principais feitos.

Do Líbano, Emilie Chamie chegou ao Brasil jovem e teve uma formação cultural bastante erudita, uma estrangeira extremamente culta que falava francês, árabe e português com interesse por pintura.

Em 1951, ela entrou para o IAC e começou a atuar em um novo campo, aprendeu a fazer arte para 1 milhão de pessoas, esta formação teve grande influência em seu trabalho. Nas décadas de 1950 e 1960, ela teve uma produção significativa de capas de livros para “Instauração Praxis”, são verdadeiros poemas visuais, o conjunto dessas capas apresenta uma sistematização e pode ser identificado como um projeto de identidade visual. Ela fez cartazes para área da cultura e fotografias em viagens para diversos países. Em 1959, casou-se com Mário Chamie, escritor e poeta, o casal tem uma filha única, Lina, e possui relações sociais com parte da elite cultural paulistana. Entre 1963 e 1968, Emilie trabalha na Forminform que parece ter sido mais uma experiência de aprendizado. Em 1968, passou um período longo no Líbano, onde realizou amplo trabalho de programação visual para o plano urbanístico da capital libanesa (KHARAM, 1974) e mantém sempre o vínculo com seu país de origem.

No início dos anos 1970, Emilie abre o estúdio Semáforo com outros designers que saíram da Forminform, que dura pouco tempo e ela passa a trabalhar em casa com um ou outro assistente. Essa década foi bastante marcante, em 1974, acontece a exposição individual de seu trabalho no Masp e, nesse mesmo ano, Emilie recebe o diagnóstico da hepatite C, que a acompanha para o resto de sua vida. São anos bastante intensos de projetos, momento em que sua atuação profissional se consolida, e ela desenvolve uma série de marcas, cartazes, a campanha ROTA, livros de luxo como “Memória paulistana” e “Mitopoemas Yãnomam”, e os primeiros espetáculos de dança, como “Isso ou aquilo”, “Por dentro e por fora” e “Cartas portuguesas”. Em 1979, Mário Chamie, seu marido, se torna secretário municipal de Cultura e fica neste cargo até 1983.

A década de 1980 talvez tenha sido o auge de sua carreira. Nesse momento, ela desenvolveu as suas duas marcas mais conhecidas, para o CCSP e do TBC, faz uma série de cartazes, continuou a dirigir espetáculos de dança,

como “Fedra” e “Bolero”, com adaptações em locais diferentes, fez o projeto premiado do livro, cartaz e selo para os 70 anos do Theatro Municipal de São Paulo. É responsável pelas publicações do MAM-SP e por uma sistematização do uso da sua identidade visual entre 1983 e 1991. Também fez projetos de livros importantes, como o livro de luxo “Brinquedos tradicionais brasileiros”, “Anita Malfatti no tempo e no espaço” e “Brasil, os bastidores do carnaval”. Em 1985, aconteceu no Masp a exposição com suas fotografias intitulada “À luz da câmara clara”, com textos de Roland Barthes. Seu trabalho foi diversas vezes premiado e participou de uma série de exposições.

Na década de 1990, ela teve sua última experiência trabalhando em um escritório, com Alexandre Martins Fontes entre 1991 e 1994. Emilie se adaptou à nova realidade do trabalho feito no computador e se reinventou com projetos para o cinema. Fez cartaz, letreiro e abertura para o filme “Através da janela”, de Tata Amaral. Desenvolveu ainda marcas, livros, calendários e cartazes. Fez o projeto da exposição “Geração 45/ 50 anos” para o Sesc, exposição que teve itinerância para diversas cidades do interior de São Paulo. No fim da vida, ainda, encontrou sua vocação de passar adiante seu conhecimento para novas gerações, fazendo uma série de palestras, ou mesmo em conversas com jovens designers. Pouco antes de morrer, Emilie publicou o livro “Rigor e paixão” com toda a sua obra, seu grande legado e um registro de como gostaria de ser lembrada.

Em 2003, após a sua morte, o seu nome é lembrado na exposição “Três designers do IAC”, ao lado de Alexandre Wollner e Ludovico Martino, com curadoria de Ana Lúcia Lupinacci, que aconteceu na ESPM. Seus projetos aparecem em alguns livros de história, revistas especializadas em design e exposições. Emilie não é completamente esquecida após sua morte, mas, a meu ver, o seu trabalho aparece pouco ou de forma secundária.

A partir de sua trajetória fizemos uma série de reflexões.

Emilie foi muito mais do que apenas designer gráfica. Ela extrapolou o campo do design, ela fez fotografia, e atuou de diversas formas em espetáculos de dança, o que pode ter atrapalhado em relação ao reconhecimento que tem hoje pois sua área de atuação não se encaixava exatamente na definição que estava sendo construída do campo do design, e ela mesma tinha outras formas de nomear a sua atuação. O fato de ela se considerar artista gráfica significa muito, pois ela se reconhecia como artista, criadora, que atuava no campo da

gráfica, ela prezava muito pelo “rigor”, pela técnica, mas, para muito além do papel e do bidimensional, atuou em uma diversidade de áreas, e só olhando para esse conjunto de atuações podemos compreender quem ela foi.

Como designer, Emilie teve um processo criativo de pensar o espaço e o tempo; nos espetáculos de dança ou mesmo quando projetou um livro ou um cartaz, ela pensou no cartaz como um objeto interagindo com a cidade e as pessoas, ela pensou uma marca a partir da arquitetura ou de um troféu. São projetos que se materializam de formas distintas, mas partem de um mesmo tipo de raciocínio.

Alguns aspectos de linguagem visual são recorrentes em diversos projetos, com inspiração de sua formação no IAC de um raciocínio concretista, com capas tipográficas, utilizando apenas preto, branco e vermelho e muitas diagonais. Mas Emilie rompeu com essa rigidez mesmo que de forma sutil, quando conseguiu trazer leveza e humor aos seus projetos. Todo elemento sempre tem um conceito que justifica a sua utilização, nada é gratuito.

Ela teve uma preocupação técnica e de inovação em relação aos materiais, uma relação próxima às gráficas, utilizou 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.

Possíveis desdobramentos

Existem inúmeras possibilidades para futuras pesquisas sobre o trabalho de Emilie Chamie. Por exemplo fazer uma imersão em aspectos específicos do acervo da Emilie no IEB-USP, tanto das artes visuais, como suas correspondências ou fotografias, ou pesquisar o acervo de Mário Chamie, ou, ainda, o acervo da própria FAU-USP, onde há material de Ruben Martins e da Forminform. Outros arquivos de diversas instituições culturais nas quais atuou podem ser fontes de novas informações, como o MIS-SP, CCSP, Masp, MAM-SP e Theatro Municipal de São Paulo.

Um aprofundamento de sua relação com o Líbano e como este influenciou o seu trabalho.

Uma análise visual mais aprofundada de projetos de identidade visual ou de livros, sejam eles capas, sejam os livros completos, também dariam novas

pesquisas. Algumas de suas capas da década de 1960 podem ser consideradas poesias visuais e seria interessante analisá-las em relação a outros trabalhos que estavam sendo feitos na época, ou ainda investigar o seu interesse por arte concreta na década de 1940 e 1950 e como ela se relacionou com outros artistas no início de sua produção.

Para esta pesquisa não foi possível fazer um aprofundamento sobre os trabalhos de Emilie para espetáculos de dança. Dentro deste tema, seria importante realizar entrevista com Lia Robatto, que foi responsável pela coreografia de “Bolero”.

As entrevistas realizadas foram muito interessantes para oferecer uma percepção de quem foi Emilie Chamie por diversos pontos de vistas, tanto de sua filha quanto de amigos, assistentes e parceiros de trabalho, clientes, que se relacionaram com ela em diferentes momentos. Em muitos dos casos, teria sido proveitoso ter feito novas entrevistas, visto que muitas informações foram levantadas ao longo do processo e após compilado todo esse material as conversas certamente partiriam de um outro lugar com maior embasamento.

Apesar do grande número de entrevistas, não foi possível entrevistar algumas pessoas que foram indicadas. Registrar esses depoimentos se torna urgente, pois, com o passar do tempo, algumas pessoas podem não estar mais disponíveis ou capazes. No decorrer de 2021, duas pessoas que trabalharam em espetáculos de dança com Emilie faleceram – o bailarino Ismael Ivo morreu vítima da covid-19 aos 66 anos; e Marilena Ansaldi, bailarina e muito amiga da Emilie, faleceu aos 86 anos. Estella Aronis, que estudou no IAC junto com Emilie, também faleceu em janeiro de 2021. Ela foi uma profissional, da mesma geração de Emilie, cuja trajetória profissional merecia uma pesquisa própria.

Outras entrevistas que poderiam ser feitas para uma futura pesquisa: com Ivan Angelo, escritor e amigo do casal Chamie; Judith Bonfim, que foi assistente de Emilie no projeto para o livro “Memória paulistana”; Betty Milan, amiga e realizadora de dois importantes livros dos quais Emilie fez os projetos gráficos, “O país da bola” (1981) e “Brasil, os bastidores do carnaval” (1988). Nahum H. Levin que fez o projeto de luz e o pré-projeto cenográfico para “Borges, às vezes” (1991) para a 21ª Bienal passou algumas informações por e-mail.

Como responder a qual lugar Emilie Chamie pertence na história do design gráfico brasileiro?

Para esta pesquisa não foi feito um levantamento quantitativo exaustivo de tudo que já foi publicado sobre a história do design brasileiro, ou questionários com professores de história do design pelo Brasil, ou ainda um levantamento de exposições realizadas. Então, o resultado aqui é de uma pesquisa qualitativa baseada no acervo de Emilie, que está hoje no IEB-USP, assim como da leitura de alguns livros da história do design no Brasil considerados como referências e das entrevistas realizadas com amigos, clientes, assistentes e parceiros de trabalho. Com base nessas informações, desenvolvo uma opinião minha e particular.

Na minha opinião, Emilie Chamie foi 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 durante quase 50 anos, no momento em que a profissão estava se institucionalizando. Ela é uma peça importante de um grande quebra-cabeça. Ela foi ousada dentro da sua realidade, mesmo que aparentando ser reservada. Ela teve apoios e privilégios, ao mesmo tempo que o fato de ser mulher e imigrante a colocou em um lugar secundário. Durante a maior parte de sua carreira trabalhou em um formato similar a de um ateliê de artista, e de alguma forma isso se reflete em como ela se denominava como artista gráfica.

A origem da profissionalização do campo do design não pode entrar para história priorizando heróis homens que fizeram grandes projetos corporativos. Sem a perspectiva de gênero, esta dissertação talvez não existisse ou poderia existir e colocaria Emilie em um lugar secundário. Acredito que sua obra é tão importante quanto a de qualquer outro pioneiro. Vamos lembrar do alerta de Chimamanda Ngozi Adichie sobre o perigo de uma história única. Espero que, no futuro, tenhamos mais diversidades nas narrativas para compreendermos a complexidade do passado e podermos construir futuros mais inclusivos.

Acredito na importância de olharmos para a história por outras perspectivas, termos novas referências, de atores até agora marginalizados. Acho que podemos aprender muito com a trajetória de Emilie Chamie.

Revermos o que consideramos relevante e olharmos para o que de fato foi produzido em termos de cultura material.

Fica a vontade de sonhar possíveis desdobramentos desta pesquisa, como publicações, exposições, um reconhecimento tardio, Emilie entrar para história como parte do grupo dos pioneiros, assim como Estella Aronis, e tantos outros. A proposta não é colocar Emilie como gênio não reconhecido, e sim ampliarmos o escopo da historiografia do design para novos designers que podem nos ajudar a compreender o passado e para atuarmos de forma mais consciente no futuro.



Cartaz 4º Salão Paulista de Arte Moderna de 1955. (CHAMIE, 2001)

Referências Bibliográficas

A ARTE de informar. Veja, Seção Vida Moderna, n. 219, 1972, p. 88-90.

A MULHER que subverteu os movimentos do corpo. “Estado de S. Paulo”, Caderno 2, Personalidade/dança, 1 mai. 1991, p. 12.

ABRAMO, Radha. Um puxão de orelhas no público. “Folha de S.Paulo”, 29 maio 1985.

ACERVO KLAUSS VIANA. “Bolero”, s.d. Disponível em: http://www.klaussvianna.art.br/vida_detalhes.asp?id_evento=238. Acesso em: jan. 2022.

AMORIM, Carlos Alberto Montoro. Mostra Emilie Chamie. Folha de S.Paulo, Ilustrada, Cartas, p. 37, 1985.

AMORIM, Patricia. “Cruzadas editoriais no Brasil e na Argentina: o desenho industrial na perspectiva das revistas Habitat e Mirante das Artes,&tc, nueva visión e Summa [1950–1969]”. Tese (Doutorado em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

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”. São Paulo, 2017, p. 37-56.

ANDRADE, Ana Beatriz Pereira de; REBELLO, Ana Maria. “A invisibilidade feminina no design: da Bauhaus ao Brasil”. In: III Encuentro Latinoamericano de Diseño en Palermo, actas de Diseño n. 6. Buenos Aires, 2009, n. 6, p. 164-165. Disponível em: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/actas_de_diseno/detalle_articulo.php?id_libro=15&id_articulo=5790. Acesso em: mar. 2021.

ANSALDI, Marilena. In: “Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira”. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa253168/marilena-ansaldi>. Acesso em: jan. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

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

ALZUGARAY, Paula. Edla múltipla. “Select”, 3 ago. 2018. Disponível em: <https://www.select.art.br/edla-multipla/>. Acesso em: jan. 2022.

ARAÚJO, Gilberto. Como surgiu o movimento de arte concreta no Brasil. “Conpoema”, 12 abr. 2012. Disponível em: <http://conpoema.org/?p=6991>. Acesso em: jan. 2022.

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. “OPIS”, n. 7, vol. 9, 2007, p. 167-185.

BENJAMIN, Walter. “Magia, técnica, arte e política”. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BEUTTENMULLER, Alberto. Emilie Chamie - A arte sofisticada do “design”. “Jornal do Brasil”, caderno B, 1974, p. 8.

BOLERO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento644083/bolero>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2022. Verbetes da Enciclopédia.

BONASSA, Elvis Cesar. ‘Studio’ faz a genealogia da visão. “Folha de S.Paulo”, 16 abr. 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/4/16/ilustrada/6.html>. Acesso em: jan. 2022.

BOURDIEU, Pierre. “O poder simbólico”. Lisboa: Difel: Bertrand, 1989.

BOURDIEU, Pierre. “Distinção: a crítica social do julgamento”. São Paulo: Editora Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. “A Dominação Masculina”. Rio de Janeiro: Bertrand, 2012.

BRAGA, Marcos da Costa. “ABDI e APDINS – RJ: história das associações pioneiras de design do Brasil”. São Paulo: Blucher, 2011.

BREUER, Gerda; MEER, Julia (org.). “Women in Graphic design – 1890-2012”. Berlin: Jovis Verlag GmbH, 2012.

BRISSAC, Chantal. A marca de cada um. “Folha de S.Paulo”, 16 abr. 1989.

BRUSCKY, Paulo; BRUSCKY, Yuri. “História da poesia visual brasileira”. São Paulo: Sesc São Paulo; Instituto Paulo Bruscky, 2019. Disponível em: https://issuu.com/sescbomretiro/docs/historia_da_poesia_visual_brasileira_livreto. Acesso em: jan. 2022.

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

CALIL, Carlos Augusto (org.). “Memória Paulistana”. 2. ed. Imprensa Oficial, São Paulo, 2011.

CAMPI, Isabel. El sexo determina la historia? Las diseñadoras de producto: un estado de la cuestión. In: CAMPI, Isabel (coord.). “Diseño e historia: tiempo, lugar y discurso”. México: Designio, 2010.

CARA, Milene Soares. “Difusão e construção do design no Brasil: o papel do Masp”. 2013. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CARDOSO, Rafael. “Uma introdução a história do design”. 3. ed. São Paulo: Blucher, 2008.

CARDOSO, Rafael. “O design brasileiro antes do design”. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

CARTUM, Marcos. Depoimentos prestados por Alexandre Wollner, Carlos Alberto Montoro, Emilie Chamie, Paulo Jorge Pedreira ao arquiteto Marcos Cartum, parte do projeto de pesquisa Designer Ruben Martins para o Centro Cultural São Paulo, 1986.

CERCHIARO, Marina Mazze; SIMIONI, Ana Paula; e TRIZOLI, Talita. The exhibition “Contribuição da mulher às artes plásticas no país” and the silence of Brazilian art criticism. “Artl@s Bulletin 8”, n. 1, 2019.

CHADWICK, Whitney. Living Simultaneously: Sonia & Robert Delaunay. In: CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabelle de (ed.). “Significant Others: Creativity and Intimate Partnership”. London: Thames and Hudson, 1996, p. 31-50.

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

CHAMIE, Mário. Movimento foi contraponto a Semana de 22. “Folha de S.Paulo”. seção Mais!, 4 jun. 1995, p. 13.

CINTRÃO, Rejane. Do Panorama de Arte Atual Brasileira ao Panorama da Arte Brasileira 1969-1997. In: “97 Panorama de Arte Brasileira”. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997, p. 8-11.

CIPINIUK, Alberto. “O campo do design e a crise do monopólio da crença”. São Paulo: Blucher, 2017.

COMODO, Roberto. Identidade visual da Paulicéia. “Jornal do Brasil”, caderno B, seção Ponte Aérea, 2 fev. 1990, p. 6.

EMILIE Chamie. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26671/emilie-chamie>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2022. Verbete da Enciclopédia.

FEITLER, Bruno; STOLARSKI, André. “O design de Bea Feitler”. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GALVÃO, João Cândido. Posto avançado, em São Paulo novas versões de Bolero e Petrouchka. “Veja”, seção Dança, 22 set. 1982, p. 97.

GOLDCHMIT, Sara Miriam; SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos; SANTOS, Luciene Ribeiro dos. Odiléa toscano: design visual, espaços públicos e ensino. “Revista do programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Fauusp”, v. 22, p. 38-57, 2015.

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

HARDING, Sandra. The instability of the analytical categories of feminist theory. signs: Journal of Women in culture and society, vol. 2, n. 24, 1986, p. 648-664. Tradução de Vera Pereira in “Revista Estudos Feministas”, vol. 1, n. 1, 1993, p. 7-31. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). “Pensamento Feminista – conceitos fundamentais”. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HASHIMOTO, Kohei. Lebanese Population Movement, 1920-1930: Towards a Study. In: HOURANI, Albert; SHEHADI, Nadim (ed.) "The Lebanese in the World: a Century of Emigration", London: I. B. Tauris; New York: St. Martin's Press edited. 1992, p. 65-108.

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

HISTÓRIA do IEB. Instituto de Estudos Brasileiros, s.d. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/sobre-o-ieb/historico>. Acesso em: fev. 2022.

HOURANI, Albert & RUTHVEN, Malise. "A History of the Arab Peoples: with a New Afterword". Harvard: Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

HOURANI; ABDULKARIM. Apud OSMAN, Samira. "Entre o Líbano e o Brasil: dinâmica migratória e História Oral de Vida". 2006. Tese de Doutorado em Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 42-45.

INSTITUTO de Arte Contemporânea (IAC). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao468881/instituto-de-arte-contemporanea-iac>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2022. Verbetes da Enciclopédia.

KHARAM, Ernestina. Emilie Chamie. "Folha da Tarde", seção Artes Plásticas, 1974.

KHOURI, Juliana Mouawad. "Pelos caminhos de São Paulo: a trajetória dos sírios e libaneses na cidade". Dissertação de Mestrado em Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

KNOWLTON, Clark S. "Sírios e libaneses: mobilidade social e espacial". São Paulo: Anhambi, 1960.

LACROCE, André. "Ruben Martins: a trajetória do artista ao empresário de design". 5 CIPED, Bauru, SP, 2009.

LACROCE, André. "Ruben Martins: trajetória e análise da marca Rede de Hotéis Tropicais". FAU-USP, 2011.

LAURETIS, Teresa de. "The technology of gender". Indiana: Indiana University Press, 1987.

- LAURETIS, Teresa de. Eccentric subjects: feminist theory and historical consciousness. "Feminist Studies", v. 16, n. 1, 1990, p. 115-150.
- LEITE, João de Souza. De costas para o Brasil: o ensino de design internacionalista. In: MELO, Chico Homem de (org.). "O design gráfico brasileiro: anos 60". 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 252-283.
- LEON, Ethel. "Memórias do design brasileiro". São Paulo: Editora Senac, 2009.
- LEON, Ethel. "IAC - Primeira Escola de Design do Brasil". São Paulo: Blucher, 2014.
- LEON, Ethel. A marca notável da grande dama. "Valor", 27 set. 2000.
- 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. Ruben Martins, o pioneiro transgressor. "Revista Design Interiores", edição 28, ano 5, p. 77-82, São Paulo, 1992.
- LESSER, Jeffrey. "Negotiating National Identity: Immigrants, Minorities and the Struggle for Ethnicity in Brazil". Durham & London: Duke University Press, 1999, p. 48.
- LIMA, Guilherme Cunha. O design Brasileiro e a sua identidade. In "Revista Comunicação e Artes", Senac SP, v.1, n.1, fev. 2001 p. 26-28. (https://www.academia.edu/8603702/O_design_brasileiro_e_a_sua_identidade)
- LIMA, Edna Lucia Cunha. Design Gráfico, um conceito em discussão. "Anais P&D design", p. 25-33, 1996.
- LIMA, Ana Gabriela Godinho. "A questão do gênero no processo de projeto em arquitetura e design". In: III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva. São Paulo, 2014.
- LIMA, Rafael. "Designers mulheres na História do Design Gráfico: o problema da falta de representatividade profissional feminina nos registros bibliográficos". 2017. Conference: XXIX Simpósio Nacional de História - contra os preconceitos: história e democracia. Artigo.
- MARILENA Ansaldi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa253168/marilena-ansaldi>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2022. Verbete da Enciclopédia.

MÁRIO Chamie. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2860/mario-chamie>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2022. Verbetes da Enciclopédia.

MEIRELES, Maurício; MARTÍ, Silas. Sumido há 30 anos, diário de Anita Malfatti é encontrado por acaso. “Folha de S.Paulo”, 21 fev. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/02/1860518-sumido-ha-30-anos-diario-de-anita-malfatti-e-encontrado-por-acaso.shtml>. Acesso em: 22 fev. 2022.

MELO, Chico Homem de. Introdução: um panorama dos vertiginosos anos 60. In: MELO, Chico Homem de (org.). “O design gráfico brasileiro: anos 60”. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 28-57.

MELO, Chico Homem de. Design de livros: muitas capas, muitas caras. In: MELO, Chico Homem de (org.). “O design gráfico brasileiro: anos 60”. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 58-97.

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

MELLO, J. M. C.; NOVAIS, F. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In.: SCHWARCZ, Lilia M. “História da vida privada no Brasil 4: contrastes da intimidade contemporânea”. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MEMÓRIA Paulistana. Museu de Arte Assis Chateaubriand, Seção Roteiro, 13 abr. 1975, p. 23.

MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ (MAUC). “Exposição 2018.03 – Design por mulheres”. 23 abr. 2018. Disponível em: <https://mauc.ufc.br/pt/exposicoes-realizadas/exposicao-2018-03-sobre-o-peso-das-correntes-no-teu-ombro-23-04-2018/>. Acesso em: jan. 2022.

NASCIMENTO, Flavia Brito do. Carmen Portinho e o habitar moderno: Teoria e trajetória de uma urbanista. “Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais (ANPUR)”, v. 9, p. 69-82, 2007.

NEVES, Lucília de Almeida. Memória e História: potencialidades da História Oral. “Revista ArtCultura”, v. 5, n. 6, 2003, p. 27-38.

NESTA individual, vinte anos de arte. “Estado de S. Paulo”, 16 jul. 1974. IEB-USP, caixa 18.

NIEMEYER, Lucy. “Design no Brasil: origens e instalação”. 2. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

O LADO belo de nossa história. “Estado de S. Paulo”, 1983, p. 18.

O MODERNISMO da Geração de 1945. “Folha de S.Paulo”, da reportagem local, seção Mais! Retrospectiva, 4 jun. 1995, p. 13. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/04/mais!/30.html>. Acesso em: jan. 2022.

PALOMINO, Erika. Bebetto Cidra abre mostra. “Folha de S.Paulo”, seção Ilustrada, 6 jun. 1990, p. 8.

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.

PINI, Marilena de Oliveira Costa. “Designers gráficos brasileiros da década de 50”. FAU-USP, 2001.

PINTO, José Nêumanne. Criação do mundo segundo os Yãnomam. “Jornal do Brasil”, 13 jan. 1979.

PONTES, Ipojuca. A aventura da criatividade de Emilie Chamie. “Jornal da Tarde”, Caderno de Sábado, 11 mar. 2000, p. 4.

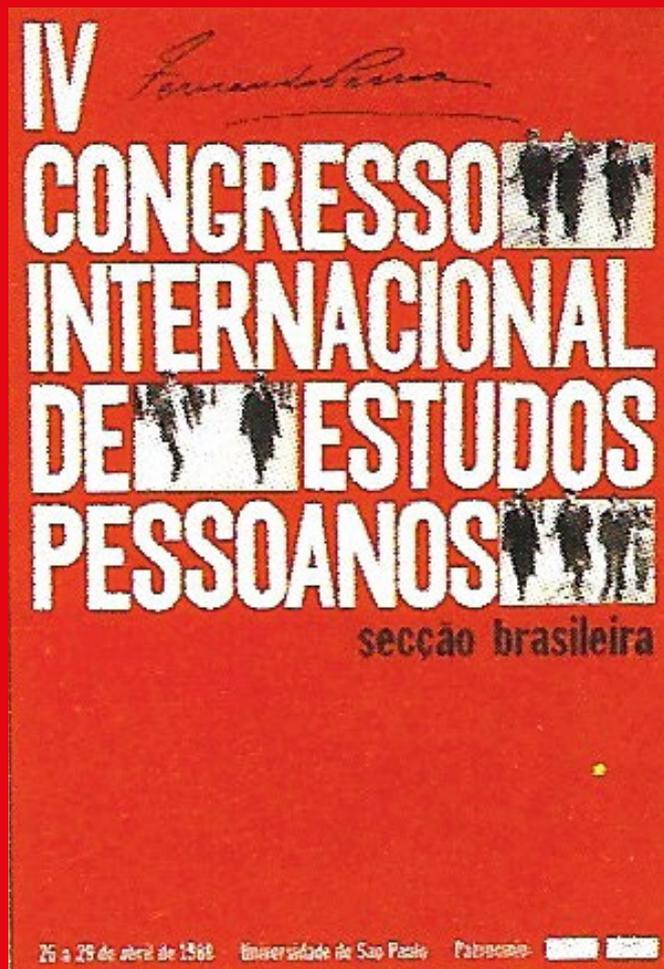
QUINN, Bridget. “What Should We Call the Great Women Artists?”. Hyperallergic, 22 maio 2021. Disponível em: https://hyperallergic.com/647091/what-should-we-call-the-great-women-art-ists/?fbclid=IwAR2CMil2bt3AfiU4Fi_pKEVv80AJ5FlXxFNiAyTrlOHElMOMIbzxmOGwTCE. Acesso em: maio 2021.

RUBINO, Silvana Barbosa. Corpos, cadeiras, colares: Lina Bo Bardi e Charlotte Perriand. “Cadernos Pagu”, v. 34, p. 331-362, 2010.

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.

SALLES, Carla Bonfim de Moraes; BRAGA, Marcos da Costa; FERREIRA, Eduardo Camillo K. (orgs.). “História do Design no Brasil III. Oz Design: origem e atuação nos anos 1980”. São Paulo: Annablume, 2017.

- SCOTT, Joan W. Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *The American Historical Review*, Vol. 91, No. 5, pp. 1053-1075, Published By: Oxford University Press, 1986.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Apresentação do Dossiê: Mulheres, arquivos e memórias. “*Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*”, n. 71, 2018.
- SOBRE o Masp. “Masp”, s.d. Disponível em: <https://masp.org.br/sobre>. Acesso em: jan. 2022.
- SOFIO, Séverine. Como ter sucesso nas artes sem ser um homem? Manual para artistas mulheres do século XIX. “*Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*”, n. 71, dez. 2018, p. 28-50.
- STOLARSKI, André. “Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil”. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- 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.
- STOLARSKI, André. A identidade visual toma corpo. In: MELO, Chico Homem de (org.). “*O design gráfico brasileiro: anos 60*”. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 216-251.
- TELA, Tobias. Barbarela é o bom-bom da Forminform. “*Mirante das Artes,&tc.*”, São Paulo, n. 8, mar.-abr. 1968.
- TRUZZI, Oswaldo. Sírios e libaneses no oeste paulista – décadas de 1880 a 1950. “*Revista Brasileira de Estudos Populacionais*”, v. 36, 1-27, e0086, 2019.
- VIEGAS, Camila. O círculo infinito de Emilie Chamie. “*Revista Cult*”, ano III, n. 32, mar. 2000.
- WEISS, Ana. Emilie Chamie ensina o rigor e a paixão do design gráfico. “*Estado de S. Paulo*”, 2 jul. 2000.
- WOLLNER, Alexandre. Pioneiros da Comunicação Visual. In: ZANINI, Walter (org.). “*História geral da Arte no Brasil*”. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, vol. II.
- WOLLNER, Alexandre. “*Alex Wollner : Brasil : design visual*”. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2019.



Cartaz IV Congresso Internacional de estudos Pessoanos de 1988. (CHAMIE, 2001)