

## **Design gráfico e espírito jazzístico: reflexões sobre inovação constante** *Graphic design and jazzistic spirit: reflections about constant innovation*

**GARAY, Bóris**

Unicarioca

Palavras-chave: design gráfico, música, inovação.

O *jazz*, assim como o design, está relacionado com a busca de inovação. O seu impacto foi tão marcante que hoje ele é visto também como atitude e estado de espírito. Dessa forma é possível aproximar o design gráfico contemporâneo do contexto jazzístico para refletir sobre a tendência atual de inovação constante.

*Key-words: graphic design, music, innovation.*

*Jazz and design are related with search of innovation. The impact of jazz was so important that today it is viewed as attitude and spirit state. Then is possible to approximate contemporary graphic design of jazzistic context for thinking about constant innovation tendencies.*

### **Introdução**

Este trabalho dá continuidade ao artigo *Música e design gráfico: algumas considerações* (GARAY, 2002) onde foram apresentadas, de forma geral, certas semelhanças entre a linguagem visual e a linguagem musical. Agora o tema será abordado de forma mais específica, relacionando o design gráfico contemporâneo com apenas uma forma musical, o *jazz*.

O impacto do *jazz* foi tão forte que hoje é comum encontrar vários estilos musicais (chorinho, baião, bossa-nova, MPB, *rock*, *drum 'n bass*) sendo tocados com alguma influência jazzística. O interessante é que esses estilos, ao invés de se distanciarem de suas identidades, são renovados por causa do caráter exploratório dessa forma musical. Na realidade, com o tempo, o *jazz* passou a ser visto também como linguagem, atitude e estado de espírito. Sob esse prisma, é possível relacioná-lo ainda com outras atividades que não a música. Por exemplo, KAO (1997), professor de Criatividade da *Harvard Business School*, recorre ao ambiente jazzístico para refletir sobre estratégia empresarial. Aqui ele será abordado tendo em vista o design gráfico contemporâneo.

Como esse trabalho analisa as tendências atuais do design gráfico, primeiro será feita uma breve introdução ao pós-modernismo. Depois, serão analisados alguns pontos em comum entre o contexto jazzístico e o design gráfico contemporâneo para se refletir sobre o processo de inovação constante.

### **O choque pós-moderno**

Conforme SANTOS (1986) “*pós-modernismo é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando, por convenção, se encerra o modernismo*”. Mais adiante informa que “*o pós-modernismo está associado à decadência das grandes idéias, valores e instituições ocidentais – Deus, Ser, Razão, Sentido, Consciência, Produção, Estado, Revolução, Família.*

O novo movimento surge como reação à racionalidade excessiva do alto modernismo. Apesar de haver proporcionado um grande desenvolvimento para a humanidade, o modelo mecanicista, herdado da era industrial, acabou mostrando-se radical e inadequado para solucionar os problemas que foram sendo gerados e se tornando complexos no meio social. Dentre eles podem ser citados os desastres ecológicos, a ameaça nuclear, a violência urbana e a miséria nos países subdesenvolvidos. Segundo MARIOTTI (2000), “*o modelo mental cartesiano é indispensável para resolver os problemas humanos mecânicos (abordáveis pelas ciências ditas exatas e pela tecnologia). Mas é insuficiente para resolver problemas humanos em que participam emoções e sentimentos (a dimensão psico-social). Um exemplo: o raciocínio linear aumenta a produtividade industrial por meio da automação, mas não consegue resolver o problema do desemprego e da exclusão social por ela gerados, porque se trata de questões não-lineares. O mundo financeiro é apenas mecânico, mas o universo da economia é mecânico e humano*”.

O design modernista espelhava o racionalismo radical da época. Conforme VILLAS-BOAS (1998), “ao fim da II Guerra Mundial, a corda tensionada da arte se rompe, como resultado da tração mediada pela técnica, e já é possível afirmar que, em vários países centrais, o design gráfico está plenamente inserido na esfera produtiva”. Nesse período verifica-se uma preocupação excessiva com ordem, funcionalidade, clareza e legibilidade. O reducionismo gerado por essa prática, que neutralizava os aspectos simbólicos do design, se por um lado aumentava a sua produção (devido à reprodução em massa dos objetos que eram inseridos em diversas culturas), por outro diminuía o potencial inovador do design. Com o tempo essa norma tornou as soluções repetitivas, monótonas, burocráticas e previsíveis.

Então verifica-se que, a partir da metade dos anos 60, iniciam-se as contestações ao design gráfico modernista “quando alguns jovens designers suíços, como Odermatt & Tissi em Zurique, Wolfgang Weingart em Basileia, entre outros, começam a propor alternativas não-dogmáticas, mais descontraídas (retorno à ornamentação, ao simbolismo, ao humor e à improvisação) para fugir da esterilidade das formas modernistas” (CAUDURO, 2001).

Conclui-se que o modernismo, ao valorizar demasiadamente o lado racional em busca de resultados cada vez mais lucrativos, sufocou a contraparte subjetiva. Assim, é justamente esse outro lado que emerge como reação na época atual. Ainda hoje, a quebra dos moldes modernistas provoca muita polêmica porém, fazendo uso de práticas não-canônicas, vários designers vêm conseguindo captar o caráter fugidivo, volátil, mutante, impreciso e complexo da nossa época. Assim, trazem novas possibilidades para o design. A seguir é feita uma comparação entre o estilo moderno e o pós-moderno em publicações referentes à tipografia (figura 1).

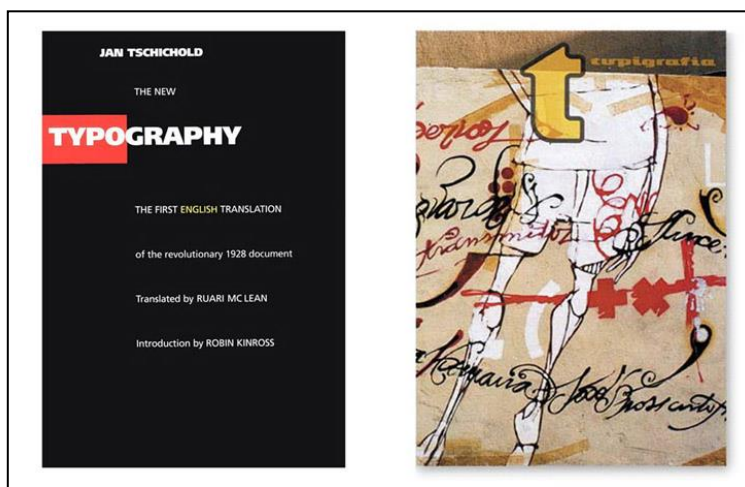


Figura 1. Design moderno (livro Typography) e pós-moderno (revista Tupigrafia)

Quanto ao jazz, ele surgiu do cruzamento entre cultura africana e europeia no início do século XX nos Estados Unidos. Devido a sua originalidade, advinda em sua maior parte da contestação dos músicos negros que recusavam os rígidos padrões da música europeia da época, ele é relacionado com a busca de inovação, liberdade, expressão e é considerado a raiz de certos estilos musicais contemporâneos. Apesar de haver aparecido no início do século passado, e portanto na época modernista, verifica-se que, principalmente a partir dos anos 40, com o estilo *be bop*, já prenunciava certas tendências pós-modernistas como flexibilidade, efemeridade, interação, ludicidade, hibridismo, fragmentação e complexidade.

### **Inovação constante**

A inovação constante é uma tendência atual e é possível comprová-la verificando-se a obsolescência na área de informática tanto com relação aos *softwares* quanto aos *hardwares*. Sempre há algo mais avançado para ser adquirido. Isso acaba refletindo também no ensino, pois, com tanta inovação, é preciso haver reciclagem constante.

Em princípio a inovação é inerente à práxis do design e do jazz. Um dos elementos que mais contribuem para o caráter inovador na linguagem jazzística é a improvisação. De forma geral, ela pode ser utilizada como recurso para o desenvolvimento de idéias e soluções criativas, originais e inusitadas. Está presente, por exemplo, em algumas técnicas de criatividade utilizadas em design como o *brainstorm*. Infelizmente, para muitas pessoas, o termo adquiriu uma conotação pejorativa e se tornou sinônimo de algo feito de maneira apressada, sem cuidado e, conseqüentemente, sem valor. Uma das definições que o dicionário Aurélio relata para improvisado é “*produto intelectual inspirado na própria ocasião e feito de repente, sem preparo*” (FERREIRA, 1986). Observa-se nessa definição um certo paradoxo, pois, na realidade, como se está falando de um produto intelectual, provavelmente há algum grau de complexidade que exige conhecimento implícito (teórico e/ou prático) por parte de quem improvisa. Em outras palavras, geralmente há ou houve algum preparo anterior e isso interfere na qualidade do improvisado.

Segundo CALADO (1990) “*o que vigora no campo do jazz é outro conceito de “obra” em relação ao que se encontra no campo da música erudita. Nesta, a obra assume um caráter praticamente intemporal, pois o culto à fidelidade da escritura original exige uma repetição literal da partitura – como se a obra pudesse ser congelada através dos tempos. No jazz, o que vale é a relatividade da obra, seu caráter de pretexto para uma criação de momento*”. Dessa forma, o músico pode e deve tocar a música adaptando-a às suas preferências sonoras, e ainda fazer um discurso musical sobre o tema através de improvisos com base em suas emoções momentâneas. Apesar de haver um tema original que sempre é repetido, uma música inserida no contexto jazzístico nunca é apresentada da mesma forma, pois uma boa parte dela fica inacabada, aberta até o momento da apresentação. Na realidade o tema funciona como uma espécie de “matéria-prima” para a música que irá surgir.

Para demonstrar a capacidade de inovação do improvisado em música, BERENDT (1975) apresenta um trecho da música “*How high the moon*” (Hamilton/Lewis) onde é possível visualizar, mesmo por quem não sabe ler música, que um improvisado tocado sobre uma mesma harmonia (acompanhamento musical da melodia) é bem diferente de outros. O tema está escrito na primeira linha e nas demais vemos três improvisos (figura 2).

The image shows a musical score for the song "How High the Moon". At the top, the title "HOW HIGH THE MOON" is written. Below it, the original melody is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Above the melody, several chords are indicated: Gm7, G6, Gm7, C7, Gm, C9/11, Fm7, and F6. Below the original melody, three different improvisations are shown, each on its own staff and labeled as "1. CHORUS", "2. CHORUS", and "3. CHORUS". The improvisations are performed by J. J. JOHNSON, CHARLIE SHAVERS, and COLEMAN HAWKINS, respectively. The improvisations show various rhythmic patterns and melodic lines, demonstrating different interpretations of the same harmonic structure.

Figura 2. Três improvisos diferentes sobre o mesmo tema.

Pode-se fazer uma analogia entre essa característica maleável da música de jazz e o design gráfico atual observando-se uma tendência cada vez mais presente: o uso de identidades visuais mutantes ou cambiantes (KOPP, 2002; KREUTZ, 2002). Verifica-se que, por volta dos anos 80, alguns designers começam a desenvolver marcas e projetos gráficos mais flexíveis, contrariando a norma vigente de que uma identidade tenha que ser praticamente invariável para, dessa forma, ser memorizada mais facilmente. Assim apostam justamente na variação para conquistar os seus públicos. Um exemplo recente é a marca da telefonia OI (figura 3). Há ainda projetos mais ousados que são modificados de acordo com o contexto de cada aplicação. Em muitos casos verifica-se que, apesar de se transformarem, essas identidades mutantes mantêm algum elemento fixo justamente para não se perderem como identidades. Cabe ao designer ter competência e sensibilidade para captar a simbologia do contexto, incorporá-la à identidade e aplicá-la geralmente num prazo curto de tempo. Vale frisar que, se por um lado as variações atrapalham o reconhecimento da identidade, por outro, podem intensificar o grau afetivo delas junto ao público, pois a mutação aproxima

essas marcas da idéia de algo que está vivo, em constante transformação. Como exemplos podem ser citados a marca do canal MTV e o projeto gráfico da revista Ray Gun (figura 4).

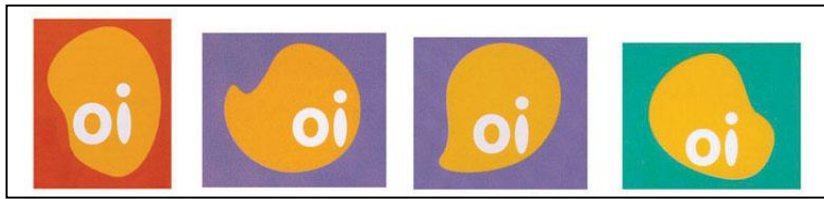


Figura 3. Marca da telefonia OI.



Figura 4. Exemplos de design mutante ou cambiante (canal MTV e revista Ray Gun).

Na área de tipografia, CAUDURO (2002) apresenta dois exemplos muito interessantes de fontes pós-modernas (*Beowolf* e *BeoSans* dos designers Rossum e Blokland), classificadas como “Randômicas” onde as “*outlines ou background são variáveis à cada impressão em função de irregularidades aleatórias introduzidas pela linguagem PostScript nas curvas matemáticas que descrevem o contorno de cada tipo. Cada impressão é única, sem nunca repetir exatamente uma mesma forma*”. Nota-se que, ao variar sutilmente o contorno de cada letra, esse recurso torna a escrita mecânica um pouco mais “humanizada”.

### Ruídos

O ruído, conforme o processo de comunicação tradicional (emissor > mensagem > receptor), é percebido como um obstáculo que atrapalha a transmissão da mensagem e por isso deve ser eliminado. Na época moderna a exclusão dos ruídos foi fundamental para que as mensagens fossem transmitidas de forma clara, sem margem de dúvidas. Porém, no contexto subjetivo e contestatório da pós-modernidade, observa-se que o ruído adquire uma série de significados e passa a ser aproveitado como mais um recurso expressivo.

A origem de sons diferentes e “estranhos” na música de *jazz* vem desde quando os senhores de escravos resolveram proibir os negros de tocar seus instrumentos trazidos da África com o intuito de dominá-los mais facilmente, pois supunham que, dessa forma, estariam cortando também os seus laços culturais (CALADO, 1990). Mas, ao utilizar os instrumentos dos “brancos”, os negros não incorporaram a sonoridade “civilizada” de acordo com o padrão europeu, e começaram a fazer experimentos sonoros mais próximos à sua realidade. Esse espírito exploratório se tornou comum no meio jazzístico e pode-se citar como algumas dessas inovações os efeitos de “rugidos” e “gritos” com o sax, o ritmo executado com *swing* (balanço), a mistura do som da voz no momento em que a flauta é soprada, o uso da guitarra para solos (antes só era usada para acompanhamento), o contrabaixo tocado com os dedos (e não com o arco) e o uso do trompete em regiões superagudas, acima da região convencional (CALADO, 1990; BERENDT, 1975).

Outra causa da ocorrência de sons “estranhos” se deve à liberdade musical da linguagem jazzística que acaba gerando algumas falhas, surpresas e deslizes. Esses imprevistos, para um músico clássico, são inconcebíveis, pois “sujam” a música. KAO (1997) relata que no *jazz* “*uma nota que vai além da harmonia ou do contexto rítmico não é intrinsecamente uma nota errada. Ao contrário, o grande desafio do jazz é introduzir essas notas no fluxo da improvisação, colocar o que está fora “dentro” da música e, conseqüentemente, aprimorar ou renovar a dinâmica existente*”. Durante um improviso também é comum

acontecer de o músico “encontrar” trechos ou fragmentos de outras músicas e aproveitá-los dentro do novo contexto para sugerir outras possibilidades sonoras.

Um caso singular é o trabalho do multiinstrumentista brasileiro Hermeto Paschoal que, além de fazer experimentos com os vários instrumentos que toca, extrapola o uso de sons não convencionais ao incorporar em suas interpretações instrumentos caseiros, utensílios domésticos, ferramentas, tamancos, garrafas afinadas com água, brinquedos e, até mesmo, sons de animais (CALADO, 1990). Essa postura ousada, irônica, lúdica e irreverente é interessante, pois, dessa maneira, a criatividade, a originalidade e a competência musical se tornam mais importantes do que a mera execução técnica dos instrumentos de acordo com padrões estéticos pré-estabelecidos que, muitas vezes, nos são impostos por outras culturas.

No design gráfico pós-moderno ocorre algo semelhante pois os ruídos (agora visuais) são aproveitados como recursos gráficos. CAUDURO (2002) cita como inspiração para a tipografia contemporânea “os graffitis, as pichações, os erros, “ruídos” e falhas de impressão, as hibridações ocasionais, etc, (...) pois representam tudo aquilo que a racionalidade, a lógica pura e determinística, e a repetitividade incessante dos meios automatizados se opõem e restringem em sua inumana, fria e inútil busca pela perfeição técnica e pureza das formas”. A seguir alguns exemplos de trabalhos com fontes pós-modernas (Figura 5).



Figura 5. Aplicação de fontes pós-modernas.

### Flexibilidade

Na música tradicional as etapas do seu desenvolvimento são lineares, ou seja, cada parte é feita separadamente, de forma seqüencial: *composição* > *arranjo* > *ensaio* > *apresentação ou gravação*. Essa ordem rígida faz com que os intérpretes participem de forma passiva em cada apresentação, sempre repetindo o arranjo ao pé da letra. Com relação à música de concerto observa-se ainda que não há espaço para participação da platéia, pois deve manter-se em absoluto silêncio durante a execução das músicas.

No ambiente jazzístico há maior liberdade. Mesmo com o tema sendo feito com antecedência pelo compositor, os intérpretes, no momento da apresentação, praticamente transformam-se em co-autores e co-arranjadores. Sugerem variações melódicas (ornamentos) para o tema, criam novas melodias através de improvisos e ainda fazem variações rítmicas e harmônicas para os arranjos. Há *feedback* constante durante a apresentação, pois os músicos têm que ficar atentos às transformações que vão ocorrendo. Assim, verifica-se que as etapas do processo se fundem no momento em que a música é tocada.

Além disso, a platéia também participa marcando o andamento das músicas com palmas, aplaudindo quando se surpreende com algum improviso e ainda assoviando, gritando ou fazendo algum pedido de música. Dessa forma interfere na performance dos músicos e até mesmo na programação da apresentação. Observa-se então que uma estrutura flexível vai se moldando a partir da interação entre os envolvidos.

Essa colaboração é uma tendência dos tempos pós-modernos e, inclusive, vem fazendo com que o conceito de autoria seja questionado. A *Internet* é um dos meios onde fica mais fácil perceber essa tendência, pois a produção cultural eletrônica surge de um sistema tão democrático, informal, efêmero, interativo, complexo e dinâmico que fica difícil identificar, controlar ou mesmo perceber quem é somente “autor” ou “leitor” no ciberespaço. A não linearidade do hipertexto faz com que os leitores adquiram uma postura ativa, pois têm liberdade para escolher os caminhos das suas leituras de acordo com seus interesses. Por outro ângulo pode-se dizer que, num processo semelhante ao de uma pesquisa (onde os autores que as produzem se baseiam em textos de outros autores), os internautas têm oportunidade de ir construindo os “seus” próprios textos e idéias. Ao comentá-las e difundi-las em rede vão realimentando o sistema.

KAO (1997), discorrendo sobre as mudanças da área de gestão empresarial, explica que a rotina pré-estabelecida “era aceitável em uma época de concorrência previsível, investidores fixos, clientes dóceis e mudanças lentas. Essa época acabou. Hoje, as empresas precisam viver em um estado permanente de alerta – em relação a si mesmas, ao seu desempenho, seus clientes e seus concorrentes. E graças à tecnologia da informação, isso está se tornando cada vez mais possível. Pela primeira vez na história, os gerentes estão sendo cada vez mais solicitados a exercitar sua auto-confiança, flexibilidade e imaginação – em outras palavras, sua criatividade”.



Figura 6. Exemplos de design de notícias (jornais *Gazeta do Povo*, *Folha de São Paulo* e *O Dia*).

No design de jornais, MARCELLI & VILLAS-BOAS (2002) demonstram que, a partir da década de 80 nos países centrais e 90 no Brasil, inicia-se uma nova abordagem projetual denominada *design de notícias* que considera, ao mesmo tempo, a visualidade (forma) e a informação (conteúdo). Essa mudança está relacionada ao dinamismo da época atual que exige uma forma de transmissão mais eficaz dos conteúdos e vem, inclusive, alterando o modelo tradicional da leitura da página (da esquerda para direita, de cima para baixo) pois o impacto causado pela pregnância das imagens (infográficos, ilustrações, fotografias, cores de fundo, texturas) proporciona outras possibilidades para o direcionamento do olhar. Assim a presença do designer gráfico nas redações passa a ser diária (antes estava vinculada apenas ao desenvolvimento do projeto gráfico). JENNINGS (1999) relata ainda que os critérios de avaliação da *Society for News Design*, para premiar os jornais com melhor design do mundo, não são baseados somente nos princípios clássicos do design. Também são consideradas as surpresas, a criatividade, a imprevisibilidade, o uso do desenho mais para mostrar a vitalidade do dia a dia da comunidade do que para apresentar soluções perfeitas de design (Figura 6).

## **Complexidade**

Nas interpretações jazzísticas verifica-se a intenção de se criar um ambiente desafiador com andamento acelerado, muitas variações rítmicas e melódicas (ornamentos), uso de acordes dissonantes (tensão) e caminhos harmônicos não convencionais. Toda essa complexidade torna as músicas menos óbvias, fragmentadas, com melodias intrincadas que mais sugerem caminhos sonoros do que os definem.

Esse ambiente meio inacabado, veloz, tenso e complexo, para muitos caótico e anárquico, pode ser relacionado com a velocidade, cada vez maior, de transformações pelas quais o mundo vem passando desde o advento da Revolução Industrial. Com a informática observa-se ainda que essas mudanças passaram a ocorrer virtualmente, de forma desmaterializada, o que dificulta ainda mais a possibilidade de percebê-las nitidamente. Através da descentralização do poder, essa nova “realidade” do mundo contemporâneo provoca insegurança e ameaça a ordem e o controle do mundo positivista da época moderna. Como coloca HARVEY (1992), *“aceitar a fragmentação, o pluralismo e a autenticidade de outras vozes e outros mundos traz o agudo problema da comunicação e dos meios de exercer o poder através do comando.”*

A utilização de imagens desfocadas, mal acabadas, riscadas, descoloridas, recortadas, incompletas, e sobrepostas (com ou sem transparência) são muito comuns no design gráfico pós-moderno e podem ser interpretadas como uma representação desse ambiente complexo, dinâmico e efêmero da atualidade. Apesar da linguagem visual ser difícil de ser descrita apenas com palavras devido ao seu alto poder conotativo, cabem aqui algumas observações sobre o uso dessas imagens nesse contexto.

A grosso modo se pode dizer que o desfoque, por exemplo, sugere o caráter fugidío da época atual e mostra uma certa despreensão com relação a definição das coisas, ou seja, aceita-se a dificuldade de percebê-las com exatidão e de forma definitiva como na época moderna. Os recortes e a fixação em detalhes comunicam que há algo oculto e isso pode trazer um certo grau de subjetividade aos trabalhos. As interferências mostram que os ruídos estão presentes, fazem parte do mundo e não há como ignorá-los pois trazem algum significado. As sobreposições podem ser interpretadas como a representação de várias coisas acontecendo ao mesmo tempo que, mesclando-se, modificam nossa percepção. Todas essas formas de representação gráfica, se por um lado distanciam-se dos requisitos defendidos pelo design modernista (clareza, ordem, legibilidade), por outro sugerem novos ângulos para se “enxergar” a época atual.

Com relação à sobreposição cabe ressaltar ainda que, apesar de algumas partes das imagens que ficam por trás não aparecerem, o efeito do conjunto sobreposto é mais pregnante do que quando essas imagens são visualizadas em seqüência. ARNHEIM (1991) comentando as vantagens da sobreposição de imagens faz uma analogia interessante com a linguagem musical e relata que *“na música o efeito da harmonia ou desarmonia é analogamente mais destacado quando vários tons se combinam num único acorde e não quando executados em sucessão. A sobreposição intensifica a relação formal concentrando-a num padrão mais ajustadamente unificado.”*

Observa-se também no design gráfico contemporâneo a tendência de se utilizar linhas curvas, elipses e círculos para sugerir movimento ou ainda linhas em diagonais e formas triangulares, pontiagudas para representar tensão, instabilidade e conflito ao invés de retas, retângulos e quadrados pois estes, que foram explorados à exaustão na época moderna, sugerem rigidez e estagnação.

## **Considerações finais**

Ao contrário do que se poderia supor de imediato, o engajamento do profissional na realização de uma atividade mutante pode ser maior do que numa situação rígida, pois esta não envolve tanto risco quanto a primeira. Somente com muito conhecimento da profissão, análise cuidadosa do contexto e grande capacidade de síntese, o profissional conseguirá desenvolver o trabalho de forma criativa e solucionar os imprevistos, mais fáceis de ocorrer nessa abordagem.

Deve-se atentar para o fato de que, tanto o lado funcional quanto o simbólico são importantes para o design e que a predominância de um ou outro vai depender de cada caso e do contexto em que o trabalho está

inserido. A crítica feita aqui aos aspectos funcionais do design se deve à sua prática radical na época modernista.

Apesar de se verificar que a música de *jazz*, por volta dos anos 40, já apontava sinais do contexto pós-moderno, grande parte do design utilizado em projetos gráficos na área jazzística foi desenvolvida com base nos cânones modernistas. Talvez isso confirme o caráter premonitório da arte (neste caso, a música) com relação as tendências do seu tempo. O não acompanhamento do design naquele momento, pode ter se dado pelo seu distanciamento da esfera artística no pós-guerra.

Para quem não está familiarizado com o contexto jazzístico, existem alguns filmes que podem ajudar a compreender esse ambiente: *Bird* (biografia do saxofonista Charlie Parker), *A História de Arturo Sandoval* (trompetista cubano), *A Round Midnight* (inspirado na vida do saxofonista Lester Young).

### **Bibliografia**

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**. 6ª ed. São Paulo, Pioneira: 1991. 503p.
- BERENDT, Joachin E. **O jazz - do rag ao rock**. São Paulo: Perspectiva, 1975. 403p.
- CALADO, Carlos. **O jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 1990. 275p.
- CAUDURO, Flávio Vinicius. **Design e transgressão**. In Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre; EDIPUCRS, nº 15, dezembro 2001. Disponível no site <[www.pucrs.br/famecos/producao\\_cientifica/index.html](http://www.pucrs.br/famecos/producao_cientifica/index.html)> Acesso em 15/10/2002, 09h35m.
- CAUDURO, Flávio Vinicius. **Tipografia pós-moderna**. In 1º Congresso Internacional de Pesquisa em Design-Brasil e 5º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2002, Brasília, Anais eletrônicos... Brasília, 2002. 1CD-ROM, Acrobat 4.0.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da Aurélio da língua portuguesa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986
- GARAY, Bóris. **Música e design gráfico: algumas considerações**. In 1º Congresso Internacional de Pesquisa em Design-Brasil e 5º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2002, Brasília, Anais eletrônicos... Brasília, 2002. 1CD-ROM, Acrobat 4.0.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 5ª ed. São Paulo, Loyola: 1992. 349p.
- JENNINGS, Jim. **Visual sim, conteúdo também**. Correio Braziliense, 03/10/1999. Disponível em <<http://www.paremasmaquinas.com.br/art065.htm>> Acesso em 17/01/03, 09h13m.
- KAO, John. **Jamming: a arte e a disciplina da criatividade na empresa**. Rio de Janeiro: Campus, 1997. 211p.
- KOPP, Rudinei. **Design gráfico cambiante: a instabilidade como regra**. In Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre; EDIPUCRS, nº 18, agosto 2002. Disponível em [http://www.pucrs.br/famecos/producao\\_cientifica/index.html](http://www.pucrs.br/famecos/producao_cientifica/index.html). Acesso em 06/01/03, 09h.
- KREUTZ, Elizete de Azevedo. **As principais estratégias de construção da identidade visual corporativa**. In 1º Congresso Internacional de Pesquisa em Design-Brasil e 5º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2002, Brasília, Anais eletrônicos... Brasília, 2002. 1CD-ROM, Acrobat 4.0.
- MARCELI, Tatiana & VILLAS-BOAS, André. **Design de notícias: o discurso visual da mensagem**. In 1º Congresso Internacional de Pesquisa em Design-Brasil e 5º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2002, Brasília, Anais eletrônicos... Brasília, 2002. 1CD-ROM, Acrobat 4.0.
- MARIOTTI, Humberto. **Complexidade e pensamento complexo**. In As paixões do ego: complexidade, política e solidariedade. São Paulo: Palas Athena, 2000. 356p. Disponível em <<http://www.geocities.com/complexidade/introd.html>> Acesso em 19/01/03, 11h
- SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. 113p.
- VILLAS-BOAS, André. **Utopia e disciplina**. Rio de Janeiro: 2AB, 1998. 148p.

**Bóris Rodrigues Garay** - [boris@garay.com.br](mailto:boris@garay.com.br)