NÃO ME AMARRA DINHEIRO NÃO, MAS A CULTURA[1]

Airton Jordani Jardim Filho[2]
UDESC/UFSC

Resumo: O objetivo deste trabalho é realizar a leitura de imagem de uma cédula de quinhentos cruzeiros, lançada em 1972, idealizada por Aloísio Magalhães. O artigo objetiva, ainda, fomentar a discussão sobre a cultura visual e as imagens do cotidiano, a partir desta leitura. O trabalho utiliza, como base, a proposta de Sandra Ramalho e Oliveira, em seu artigo "Imagem também se lê" (2006) para a leitura de imagens, iniciando pelo escaneamento visual, seguido da desconstrução e elaboração de esquemas visuais; da redefinição dos elementos constitutivos; dos procedimentos relacionais entre os elementos; da reconstrução dos efeitos de sentido; procedendo ao trânsito incansável entre elementos, procedimentos, bloco de elementos, todo e partes, esquema visual e imagem; e, por fim, apresentando os dados de identificação da imagem. Além disso, faz uso de outras referências bibliográficas, não apenas relacionadas a leitura de imagem, mas também ao design visual e sua história no Brasil com o intuito de contextualizar a obra e seu autor e suas relações com a cultura visual.
Palavras-chave: Moeda brasileira, Aloísio Magalhães, design, artes visuais e numismática.

APRESENTAÇÃO

Tal qual a leitura do texto verbal, a leitura de imagens deveria ser amplamente incentivada nas escolas. No entanto, a realidade da escola em nosso país hoje está muito longe disso. Pelo contrário, quando o estudante começa a se apropriar do mundo das letras, o mundo das imagens é colocado imediatamente em um segundo plano. As imagens são utilizadas (quando são), como ilustração para o texto verbal. Recortadas de uma revista antiga ou buscadas aleatoriamente na internet e impressas com qualidade imprópria típica das impressoras domésticas, fora dos domínios da disciplina de artes ela recebe importância de mera coadjuvante no percurso escolar das crianças e dos adolescentes.

A aula de artes é o único espaço para o acesso aos bens estéticos. Tais bens podem ser considerados coletivos, pois são gerados em sociedade.

[1] Este artigo foi nomeado a partir dos versos de Caetano Veloso, em sua composição "Beleza Pura", de 1979.

[2] Graduado em Artes Visuais pela UFRGS, especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação pelo SENAC/RS. Mestrando em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Aluno da especialização *lato sensu* em UX Design, Universidade Federal de Santa Catarina.

Recebem, porém, um tratamento displicente, em uma crescente escala de indiferença, ao mesmo tempo em que inversamente aumentam os meios de produção e consumo de imagens por essa mesma sociedade.

Ou seja, o que se tem é cada vez mais produção de imagens e cada vez menos consciência para o seu consumo. O que equivale a dizer, ainda, cada vez menos liberdade para fazer escolhas, o que implica diretamente em restrições à cidadania.

> Um currículo que interligasse o fazer artístico, a história da arte e a análise da obra de arte estaria se organizando de maneira que a criança, suas necessidades, seus interesses e seu desenvolvimento estariam sendo respeitados e, ao mesmo tempo, estaria sendo respeitada a matéria a ser aprendida, seus valores, sua estrutura e sua contribuição específica para a cultura. (BARBOSA, 1991, p. 36)

Fernando Hernández (2000) lembra que, inclusive, é através das imagens que aqueles que detém o poder constroem a realidade que lhes convém.

> Diferente do que acontece com matérias provenientes de campos disciplinares de reconhecida presença no currículo, as matérias artísticas necessitaram sempre argumentar o porquê de sua inclusão no currículo escolar. Erro grosseiro e míope, pois, junto com a história, são as experiências e conhecimentos afins ao campo das artes os que mais contribuem para configurar as representações simbólicas portadoras dos valores que os detentores do poder utilizam pra fixar sua visão de realidade. (HERNANDEZ, 2000, p. 42)

Destas questões deriva o interesse sobre a chamada cultura visual, pelas imagens ordinárias do cotidiano e a forma como devem ser abordadas na escola. É só através da abordagem transdisciplinar da cultura visual no currículo do ensino regular que teremos uma resposta a este problema.

Trata a presente análise da leitura de um texto visual cotidiano e negligenciado pelas leituras de imagem exercitadas pelos professores em sala de aula: uma cédula de dinheiro. É importante ressaltar que não se trata de fazê-lo em detrimento das imagens artísticas, mas como complemento, já que artísticas ou estéticas, na condição de linguagem visual, elas se equivalem. Uma cédula como a que é o objeto deste estudo carrega diversas funções, efeitos de sentido e qualidades sensíveis.

Transdisciplinar por princípio, o processo de produção de cédulas de dinheiro é um trabalho de muitas especificidades que congrega técnicas do design gráfico, da comunicação, da engenharia, da história, da economia e, ainda, das artes visuais. Convém lembrar que essa transdisciplinaridade suscita um estudo muito mais aprofundado e que não faz parte do escopo deste trabalho, mas poderá, futuramente, ser abordada em momento outro e oportuno.

A principal referência teórica utilizada neste trabalho é a proposta de RAMALHO E OLIVEIRA (2006, p. 217) para a leitura de imagens. Segundo a autora, a leitura de um texto visual pode começar pelo escaneamento visual, seguido da desconstrução e elaboração de esquemas visuais; da redefinição dos elementos constitutivos; dos procedimentos relacionais entre os elementos; da reconstrução dos efeitos de sentido; procedendo ao trânsito incansável entre elementos, procedimentos, bloco de elementos, todo e partes, esquema visual e imagem; e, por fim, apresentando os dados de identificação da imagem.

> Os dados de identificação da imagem podem, é claro, consistir no primeiro item a ser objetivado quando de um estudo. Todavia, dados empíricos têm demonstrado que esses dados 'contagiam' a análise, como que tomando do leitor a sua própria capacidade de compreender as formas e cores diante de si. (RAMALHO E OLIVEIRA, 2006, p. 218)

1. A CÉDULA DE QUINHENTOS CRUZEIROS

Na figura 1 estão reproduzidos o reverso e o anverso de uma cédula de dinheiro. Trata-se, pois, da imagem que será analisada neste trabalho: uma cédula de quinhentos cruzeiros, em ambas as suas faces. De antemão ressalta-se que este tipo de reprodução perde muitas das características originais do objeto. Nesta imagem, por exemplo, a textura - tanto do papel quanto daquela criada em virtude do processo de impressão típico de cédulas de dinheiro – não pode ser reproduzida.

Além disso, a fidelidade da cor não é plena, tampouco se consegue o efeito da cédula propriamente dita que, por sua característica de se apresentar em reverso e anverso, jamais exibiria suas faces de forma concomitante (em

sua plenitude) na cédula original.

Figura 1: Cédula de quinhentos cruzeiros, anverso e reverso. Fonte: Banco Central do Brasil.

2. ESQUEMAS VISUAIS, LINHAS CONSTRUTIVAS

Ao agrupar-se os elementos gráficos constitutivos do texto imagético, é perceptível, de forma clara, a distribuição harmônica dos elementos no suporte da cédula, ainda que o elemento visual mais denso fique deslocado para a direita (no caso do anverso) ou esquerda (no caso do reverso).

A cédula, tem ainda, algumas áreas vazias, sem elementos gráficos visíveis, localizadas na extremidade esquerda, no caso do anverso e direita, no caso do reverso da cédula. Estas áreas vazias são, na verdade, parte fundamental do sistema de segurança desta cédula. Se vista contra a luz, a partir de qualquer uma de suas faces, é possível enxergar nesses espaços a marca d’água de um selo que une as datas de 1822 e 1972.

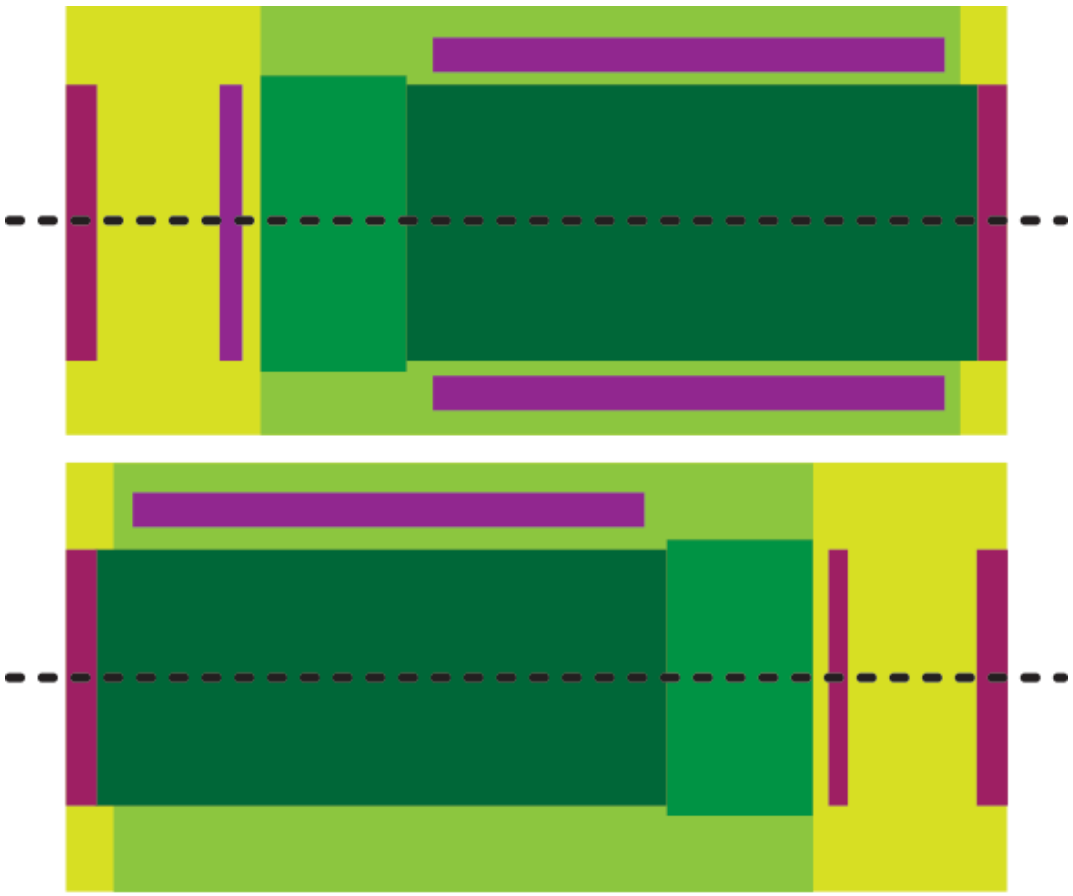

Figura 2: Agrupamento dos elementos por área. Fonte: o autor.

É relevante, também, apontar a grande mancha causada pelo acúmulo de elementos, localizada no centro vertical da cédula, em ambas as faces. Tal mancha está emoldurada por espaços com pouco (ou nenhum) elemento gráfico ou textual, nas extremidades superior e inferior da cédula, no anverso e no reverso. São justamente estes espaços vazios que tornam a mancha mais densa e com mais peso visual. Isso faz, ainda, com que o peso visual da imagem concentre-se no eixo horizontal da cédula e lhe reforce sua horizontalidade natural, baseada na forma do suporte (papel retangular sobre o qual a cédula é impressa).

Até mesmo os elementos textuais acabam tendo uma função visual-compositiva importantíssima, pois sua textura, cor e localização são fundamentais para a composição visual.

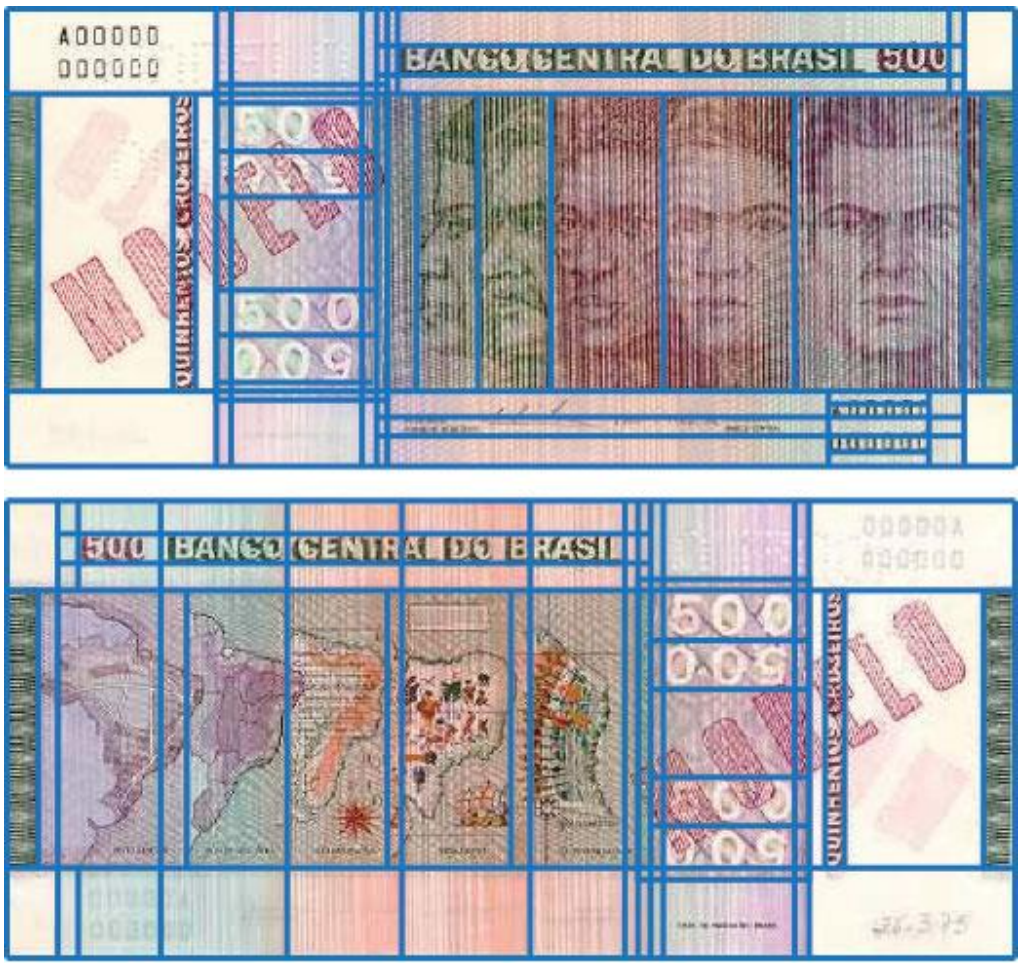

Figura 3: Linhas compositivas do esquema visual.

Fonte: o autor, sobre imagem do Banco Central do Brasil.

3. PROCEDIMENTOS RELACIONAIS ENTRE OS ELEMENTOS

Ao traçar as linhas compositivas deste esquema visual, percebe-se a predominância de linhas retas, ângulos de 90º e formas retangulares na distribuição dos elementos compositivos. Embora em sua visualização natural não seja possível comparar as suas duas faces simultaneamente, a compatibilidade e a relação entre elas, seus elementos compositivos e suas linhas construtivas é bastante rígida e precisa. Provavelmente porque as cédulas são projetadas para serem vistas, também, contra a luz, pois esta é a forma de conferir alguns de seus dispositivos de segurança e evitar falsificações.

É importante observar ainda que o processo de impressão da cédula é semelhante ao de algumas gravuras, onde todas as formas da imagem são

criadas a partir da acumulação de finíssimos traços. Esses traços, no entanto, devido a esta característica de proximidade tornam-se um bloco, que em determinados detalhes parece compacto e sólido, em outros cria formas difusas, facilitando a presentificação de imagens tridimensionais, através de um tipo de ilusão de ótica.

Além disso, o *moiré* confere às ilustrações, em especial aos rostos ilustrados no anverso da cédula, efeitos visuais que tornam essas ilustrações mais difusas.

Observando a composição do texto visual a partir de suas cores, constata-se a predominância de cores frias, em especial tons de verde e azul. Não há diferença marcante de cores entre o anverso e o reverso. No reverso, o uso de cores quentes (em menor proporção que as frias) fica mais explícito. Já no anverso, a predominância é de cores frias, através uma série de linhas sinuosas, que variam entre as cores, causando um efeito de *dégradé*.

Na figura 2, com o eixo horizontal demarcado por linhas pontilhadas, torna-se mais evidente a preocupação compositiva com a simetria e seu compromisso com o equilíbrio entre formas, cores e espaço.

> Munido de seus sentidos e de sua capacidade cognitiva, segue o leitor na direção do desvelamento de novos conhecimentos, através de renovadas significações que encontra, transitando das partes para o todo e do conjunto do texto estético para seus componentes. (RAMALHO E OLIVEIRA, 2006, p. 217)

4. RECONSTRUÇÃO DOS EFEITOS DE SENTIDO

A significação em textos imagéticos, segundo Ramalho e Oliveira (2006, p. 214), “é resultante da conjugação de dois planos que se estruturam de maneira interdependente.” Esses planos são: o Plano de Expressão e o Plano de Conteúdo. Hjemslev (1991) *apud* Ramalho e Oliveira (2006, p. 214) explica: “o *plano de expressão*, onde os elementos constitutivos ou diferenciais selecionam e articulam, ou seja, relacionam, relacionando-se, as qualidades que um código se utiliza para se manifestar; o *plano de conteúdo*, onde a significação nasce das articulações entre estes elementos diferenciais”.

> Até aqui a análise se situa no âmbito do plano de expressão, pois se tratou dos elementos constitutivos, 'detectando-os'; no entanto é necessário avançar, verificando *como* esses elementos se organizam, se combinam ou contrastam, pois é dessas relações que nascem as significações ou os efeitos de sentido. (RAMALHO E OLIVEIRA, 2006, p. 215)

Através do efeito *moiré*[3], criam-se texturas e desenhos abstratos, ao longo de toda a superfície da cédula, em suas duas faces. Possivelmente com a função de dificultar um eventual processo de falsificação, tais desenhos apresentam, ainda, ao leitor ou enunciatário da imagem, a função decorativa, agregando harmonia e equilíbrio na composição.

Outro fator que se destaca é o uso de linhas muito finais – em alguns momentos, quase imperceptíveis – para a criação de cores e *dégradés*. A delicadeza criada pelo uso destas linhas atribui ao projeto gráfico leveza e sofisticação.

A face anversa apresenta, em seu eixo horizontal, cinco rostos, provavelmente de indivíduos do sexo masculino. Tais rostos estão, aparentemente, dispostos em algum tipo de ordem, da esquerda para direita, no sentido de leitura. O primeiro deles está de perfil e o último, de frente. É perceptível que não são rostos de uma mesma pessoa, indicando um grupo de indivíduos ou algo semelhante.

No reverso da cédula, em uma sequencia linear horizontal, da direita para a esquerda, estão presentificados mapas do Brasil, de diferentes épocas, que vão de seu descobrimento até o período da integração nacional, passando pelo comércio, colonização e independência. Tais elementos são mais facilmente identificados por trazerem abaixo de si, legendas para cada período. O sentido de leitura está invertido, indo do mais antigo ao mais novo da direita para a esquerda. É provável que tenha sido planejado desta forma para ser o reverso da ilustração frontal, essa, como citado anteriormente, impressa no sentido de leitura, seja ele, da esquerda para a direita.

Os textos verbais são uma parte menor na composição, mas apresentam-se de forma marcante. No anverso, apresentam-se os dizeres

[3] Efeito óptico produzido pela superposição de duas ou mais retículas, caracterizado por variadas formas geométricas, agradáveis ou não. Na reprodução a várias cores (bicromia, tricomia, policromia) procura-se reduzir esse efeito, colocando-se as retículas em um determinada inclinação para cada cor, de forma que os pontos não se misturem na impressão. (RACHAÇA & BARBOSA, 1978, p. 314)

“Banco Central do Brasil” seguido do número “500” ao seu lado direito, na parte superior direita da cédula. Já na parte esquerda, escrito na vertical está a expressão “quinhentos cruzeiros”, por extenso e toda em maiúsculas. Ao seu lado, o número 500 aparece em algarismos (quatro vezes), também duas vezes estão impressos os números de série da cédula (nos cantos superior-esquerdo e inferior-direito) e as assinaturas do presidente do Conselho Monetário e do Banco Central do Brasil (parte inferior central). Já no reverso, estão presentes os dizeres “500”, “Banco Central do Brasil” e “Quinhentos Cruzeiros”.

Tendo lido a cédula em seu aspecto formal e os decorrentes efeitos de sentido com base nestes procedimentos, procede-se ao último passo sugerido por RAMALHO E OLIVEIRA (2006) para uma leitura de imagem: a busca dos dados de identificação da imagem.

O passo seguinte deste trabalho de leitura é a pesquisa sobre o designer que concebeu esta cédula, além de breve contextualização histórica e social, para complementar o processo de leitura. A identificação da imagem não foi feita num primeiro momento desta leitura, com o objetivo de evitar o que a autora chama de ‘contágio’.

> Os dados de identificação da imagem podem, é claro, consistir no primeiro item a ser objetivado quando de um estudo. Todavia, dados empíricos têm demonstrado que esses dados “contagiam” a análise, como que tomando do leitor a sua própria capacidade de compreender as formas e cores diante de si. (RAMALHO E OLIVEIRA, 2006, p. 218)

Embora relevante como parte do processo de leitura de um texto visual, a identificação da imagem pode, de fato, influenciar a análise do leitor, considerando o contexto em que a obra e autor estão inseridos. Objetivando uma leitura mais espontânea somente a partir deste momento é que se serão tratados os dados de identificação.

5. ALOÍSIO MAGALHÃES, A CÉDULA DE QUINHENTOS CRUZEIROS E O NOVO PADRÃO MONETÁRIO BRASILEIRO

Em 1972, como parte das comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil (1822-1972), o Banco Central emitiu a cédula de Cr$ 500,00 (quinhentos cruzeiros). O autor do projeto original foi o designer Aloísio Magalhães. Reconhecido como um dos principais designers brasileiros por diversos artistas, Aloísio era conhecido por mesclar a sofisticação intelectual com a manifestação popular.

> Quem também se notabilizou [...] pelo seu trabalho na área de identidade corporativa foi Aloísio Magalhães, muito provavelmente o mais influente designer brasileiro do século 20. (DENIS, 2000, p. 166)

Ressalte-se que Aloísio foi o único designer que não era funcionário de carreira da Casa da Moeda do Brasil a projetar cédulas de dinheiro para a instituição. Provavelmente a descoberta de soluções e alternativas até então inéditas ou impensáveis para a época, incluindo inovações na área da segurança, para evitar as falsificações, seja um desdobramento dessa exceção sobre a endogenia dominante dos projetos da Casa da Moeda.

Um bom exemplo dessas inovações foi o uso do *moiré* como um dispositivo de segurança. Tido tradicionalmente pelos profissionais da área como um defeito de impressão, resultado de um acidente visual entre as retículas que formam as cores, o *moiré* foi bem-sucedido como gerador de padrões que dificultariam a reprodução ilegal das cédulas brasileiras.

> De posse de um pequeno artefato formado por pequenos quadrados de filme transparente e papel onde se encontravam impressos padrões lineares similares, Aloísio percebeu que o desenho gerado por esse tipo de superposição já era em si um empecilho ao desenvolvimento de falsificações. Reproduzir um *moiré* provocado com exatidão se tornava quase impossível, ao menos, economicamente inviável. (TABORDA & LEITE, 2003, p. 193)

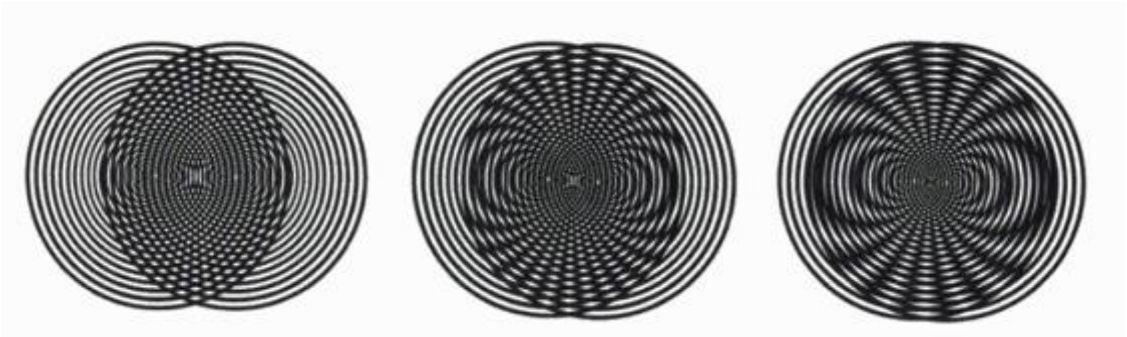

Figura 4: Exemplo das possibilidades de moiré a partir de duas retículas circulares.
Fonte: TABORDA & LEITE, 2003, p. 193.

Através de suas ideias e projetos, o país entrou em uma nova fase, com relação à produção de seu próprio papel-moeda. As novas diretrizes buscavam, acima de tudo, nacionalizar o sistema financeiro brasileiro - em especial seu processo de produção e sua parte visual, que até então seguia padrões estéticos e projetivos estrangeiros, apenas reproduzidos aqui sem nenhuma intervenção crítico-reflexiva que levasse em conta a cultura local.

> O chamado processo de desenvolvimento de uma cultura não se mede somente pelo progresso e pelo enriquecimento econômico, mas por um conjunto mais amplo e sutil de valores. [...] só através da análise e de estudos interdisciplinares, se poderá alcançar a compreensão do conjunto de fatores que serão capazes de configurar um crescimento verdadeiramente harmonioso. Aos fatores econômicos [...] foram acrescentados os fatores sociais e, já agora, a compreensão do todo cultural. O Desenho Industrial surge [...] como uma disciplina capaz de se responsabilizar por uma parte significativa deste processo. Porque não dispondo nem detendo um saber próprio, utiliza vários saberes que se ocupam da racionalização e da medida exata – os que dizem respeito à ciência e à tecnologia – e de outro, daqueles que auscultam a vocação e a aspiração dos indivíduos – os que compõem o conjunto das ciências humanas. (MAGALHÃES, 1998, p. 12)

Aloísio logo entendeu que a importância do design não se restringia ao processo de projeto. Foi pioneiro em utilizar o desenho industrial como ferramenta de transformação social e cultural, além de ter sido um grande pesquisador e promotor da cultura brasileira.

6. CONSIDERAÇÕES SOBRE A CÉDULA

Em virtude de instabilidade financeira que dominou o Brasil durante décadas e que fazia com que as houvesse grande troca de modelos de cédula, em função da necessidade de atualizar o sistema fiduciário aos efêmeros padrões de nomenclatura e valores, a cédula de quinhentos cruzeiros, objeto deste estudo, já deixou de circular há muitos anos.

Antes mesmo de trabalhar no projeto da cédula de quinhentos cruzeiros, Aloísio já havia mudado a história do dinheiro brasileiro. Em 1966, através de um concurso fechado para artistas gráficos, Magalhães foi escolhido para iniciar o processo de nacionalização da produção de dinheiro. No ano seguinte, 1967, foi lançado o novo Padrão Monetário Brasileiro. O primeiro passo estava dado e, pela primeira vez, as cédulas brasileiras tinham, igualmente, um

desenho brasileiro. A partir desse padrão monetário - família de Cruzeiro - a Casa da Moeda do Brasil passa a ser a única fabricante do dinheiro brasileiro.

Figura 5: Cédula de um cruzeiro (anverso e reverso) parte integrante do Padrão Monetário Brasileiro de 1967. Fonte: Banco Central do Brasil.

A cédula, lançada em 1972, marcou um período de transição do novo padrão monetário nacional. Por tratar-se da primeira cédula de dinheiro comemorativa do Brasil, Aloísio fez questão de trata-la como tal, modificando o padrão proposto em 1967. As modificações incluiam ineditismos como a sequência de cinco rostos perfilados (anverso) em movimento (uma rotação que vai do perfil à visão frontal), ou a série histórica de mapas do Brasil que vão do descobrimento ao período chamado de integração nacional (reverso). Os rostos estão, também, organizados do ponto de vista histórico (por ordem de chegada ao Brasil), pois retratam as etnias que compõem a sociedade brasileira, começando pelo indígena e chegando ao mestiço, passando pelo português, negro, imigrante europeu. Outra novidade era o tamanho da cédula, maior que o de suas antecessoras.

Alguns anos depois, Magalhães viria a modificar novamente o padrão nacional de moedas, lançando cédulas que tinham dois eixos de simetria,

semelhantes ao sistema visual de uma carta de baralho. As cédulas passariam a não ter um “lado certo” e estariam sempre voltadas para quem a manipulasse, independente da forma como ela seria empunhada. Deste novo projeto, a cédula de mil cruzeiros foi a mais representativa e, seguramente, a que teve o maior impacto na cultura popular brasileira. Um estudo mais detalhado desta cédula pode ser encontrado no artigo “A cédula do barão também se lê” (JORDANI FILHO, 2013).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura visual, com sua onipresença, apresenta-se nos mais diversos lugares e objetos, nas mais diversas formas. Avaliar um projeto de cédula de dinheiro ainda é uma ação restrita aos designers, numismáticos e notafílicos. No entanto, a realização deste trabalho de leitura de imagem tem o propósito de mostrar a importância de um projeto nesta área, assim como seus desdobramentos e consequências. As cédulas de dinheiro, mesmo com a advento dos cheques e, posteriormente, dos cartões de crédito, continuam a transitar em todas as camadas sociais e, desde a infância, como primeiras mesadas ou como objeto de poupança. Consistem assim em um suporte privilegiado, considerando-se sua reprodutibilidade técnica.

No entanto, as cédulas são manuseadas com desatenção - assim como as letras dos hinos são cantadas – e sem suscitar qualquer tipo de reflexão ou questionamento.

Com relação ao trabalho de Aloísio Magalhães com cédulas - se contextualizado no histórico do design gráfico no Brasil - é provável que esta não tenha sido sua criação mais representativa. No entanto, a atuação nessa área é uma significativa amostra da preocupação de Aloísio com a cultura brasileira e seus bens culturais. Magalhães, a partir de determinado momento em sua carreira optou por utilizar seu reconhecimento como designer para estruturar a carreira como dirigente cultural.

> A partir de sua notável atuação como designer [...] Aloísio deslanchou no final da década de 1970 para uma carreira como dirigente cultural, tornando-se fundador e coordenador do Centro Nacional de Referência Cultural em 1976, diretor-geral do Instituto do Patrimônio

> Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1979 e fundador e presidente da Fundação Nacional Pró-Memória em 1980. [...] Ao ampliar o enfoque do seu trabalho para a política cultural, Aloísio traduziu para um plano maior as possibilidades de atuação do designer no Brasil, demonstrando através de sua prática que é possível projetar não somente os objetos materiais que definem um contexto cultural, mas também a própria identidade que se constrói a partir deles. (DENIS, 2000, p. 199)

Já TABORDA & LEITE (2006), escreveram: “Aloísio fez do design um instrumento de pensamento, não um objetivo em si. Ele foi diretamente em busca dos traços característicos da cultura brasileira que pudessem informar não somente novos padrões de invenção mas também do desenvolvimento socioeconômico e cultural.”

Como dirigente cultural, Aloísio Magalhães era dono de discursos enfáticos sobre a necessidade da valorização da cultura e do patrimônio cultural brasileiro.

As cédulas, em nossa sociedade, são como os símbolos nacionais (muitas vezes servindo-lhes de suporte), e merecem mais atenção pelos condutores da formação das novas gerações, até mesmo como forma de estímulo a sua criticidade, espírito de cidadania e entendimento da cultura visual.

A cultura visual brasileira requer uma profunda pesquisa sobre suas raízes, sua história e sua trajetória. Só assim conseguir-se-á tomar o impulso necessário para alcançar o futuro em uma situação melhor, daí não apenas com relação à cultura visual, mas a cultura como um todo. Em outras palavras, aproximando-se do ditado popular, conhecer o passado é fundamental para entender o presente e se preparar para o futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Ana Mae. **A Imagem no ensino da arte**: anos oitenta e novos tempos. São Paulo: Perspectiva; Porto Alegre, Fundação IOSCHPE, 1991.

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte: Ed. C/ Arte. 1998.

DENIS, R. C. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho**. Porto Alegre: Ed. Artmed, 2000.

JORDANI FILHO, A. Re-construindo os efeitos de sentido da nota de mil cruzeiros: a cédula do Barão também se lê. **Revista Palíndromo** (Online), v. 10, p. 158-177, 2013.

MAGALHÃES, A. **O Que o Desenho Industrial Pode Fazer pelo País?** In: Arcos: Design, Cultura Material e Visualidade, Rio de Janeiro: ESDI, 1998, v. I, n. único, p. 8-13.

_____. **E Triunfo?** A Questão dos Bens Culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997.

MELO, J. L.. Lembrança do amigo. In: MAGALHÃES, A.. **E Triunfo?** A Questão dos Bens Culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997.

RACHAÇA, C. A.; BARBOSA, G. **Dicionário de Comunicação**. Com a colaboração de Muniz Sodré. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1978.

RAMALHO E OLIVEIRA, S. R.. **Imagem também se lê**. São Paulo: Edições Rosari, 2005.

_____. **Imagem também se lê**. In: Silvia Zanatta Da Ros; Kátia Maheirie; Andréa Vieira Zanella. (Org.). Relações estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência. 1ed. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2006, v. 11, p. 209-220.

TABORDA, Felipe; LEITE, João de Souza. **A Herança do Olhar**: o Design de Aloísio Magalhães. Rio de Janeiro: Artviva/SENAC. 2003.