



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Tecnologia e Ciências

Instituto de Geografia

Thiago Silvestre da Silva

**Iconografia do papel-moeda brasileiro da ditadura à redemocratização:
ideologias geográficas, projetos de Estado e composição intertextual (1972-
1994)**

Rio de Janeiro

2021

Thiago Silvestre da Silva

Iconografia do papel-moeda brasileiro da ditadura à redemocratização: ideologias geográficas, projetos de Estado e composição intertextual (1972-1994)

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Cultura e Natureza.

Orientador: Prof. Dr. André Reyes Novaes

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CTC/C

S586 Silva, Thiago Silvestre da.
Iconografia do papel-moeda brasileiro da ditadura à redemocratização:
ideologias geográficas, projetos de Estado e composição intertextual
(1972-1994) / Thiago Silvestre da Silva. – 2021.
144f.: il.

Orientador: André Reyes Novaes.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Geografia.

1. Iconografia – Teses. 2. Papel-moeda – Brasil – Teses. 3. Papel-
moeda – Aspectos políticos – Brasil – 1972-1994 – Teses. 4. Sinais e
símbolos – Aspectos políticos – Brasil – 1972-1994 – Teses. 5.
Características nacionais – Teses. 6. Intertextualidade – Teses. I. Novaes,
André Reyes. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Geografia. III. Título.

CDU 7.045:336.747 (81)

Bibliotecária responsável: Taciane Ferreira da Silva / CRB-7: 6337

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Thiago Silvestre da Silva

Iconografia do papel-moeda brasileiro da ditadura à redemocratização: ideologias geográficas, projetos de Estado e composição intertextual (1972-1994)

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Cultura e Natureza

Aprovada em 25 de maio de 2021.

Orientador: Prof. Dr. André Reyes Novaes

Instituto de Geografia – UERJ

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Mariana Araujo Lamego

Instituto de Geografia – UERJ

Prof.^a Dra. Ana Maria Lima Daou

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Gustavo Soares Iorio

Universidade Federal de Viçosa

Rio de Janeiro

2021

AGRADECIMENTOS

Embora a escrita de uma dissertação seja um ato solitário, o processo de pesquisa envolve outros indivíduos e instituições para além do autor.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), sou grato pelo financiamento e viabilização da pesquisa, através da concessão de bolsa de demanda social durante todo o período da pesquisa.

Ao meu orientador, professor Dr. André Reyes Novaes, sou grato pela confiança depositada em mim desde os tempos da graduação, quando cheguei a ele com o tema das cédulas. Ao longo de mais de 5 anos, fui integrado ao Laboratório Geografia e Imagem – UERJ coordenado pelo professor André Novaes, onde tive contato com os mestrandos e doutorandos ainda em 2015, quando estava iniciando a pesquisa para a monografia de graduação. Através de discussões e leituras propostas pelo professor André, seja nas disciplinas da graduação e da pós-graduação seja nas reuniões com o grupo de orientandos, tive contato com autores importantes que construíram a maior parte do referencial teórico utilizado nesta dissertação, especificamente no que se refere ao estudo dos artefatos visuais, às abordagens culturais em geografia e à geopolítica do capitalismo e dos nacionalismos. Além disso, agradeço a disponibilidade e atenção dispensadas à construção e revisão do texto, fundamentais para a consecução desta dissertação.

À minha família, especialmente aos meus pais Terezinha e Lucidio, sou grato pelo apoio incondicional dado a mim, sempre me incentivando a estudar e a alcançar meus objetivos. Sem eles, não teria chegado até aqui. Por isso, expresso nessas poucas linhas minha enorme gratidão a eles.

A Rodrigo Ferreira, amigo e *roommate* durante alguns períodos ao longo da graduação e do mestrado, agradeço a amizade e parceria em todos esses anos.

À Maíra Navarro, amiga desde o ensino médio, sou grato pelo auxílio na formatação do texto de acordo com as normas da ABNT e da universidade.

À Lara Assunção, amiga e colega de laboratório, agradeço a parceria e amizade nesses anos de mestrado, para mim, e de doutorado, para ela. Dividir nossas experiências e viagens a congresso na pós-graduação foi, sem dúvida, muito importante para mim.

À Christiane Martins, amiga e colega de turma no mestrado, agradeço as conversas sobre assuntos relativos à dissertação ou sobre questões filosóficas mais amplas. Também sou grato por ter me levado a um encontro promovido pelo professor Rubens de Andrade, na Escola

de Belas Artes da UFRJ, onde fui apresentado à professora Dalila Cerqueira (EBA-UFRJ). Tendo feito parte da equipe de projetistas de papel-moeda da Casa da Moeda nos anos 1980, a professora Dalila me apresentou à tese de Amaury Fernandes da Silva Junior, que, desde então, tornou-se minha maior referência na pesquisa. Tal situação demonstra que a pesquisa é feita de encontros entre pesquisadores, livros e fontes.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGEO-UERJ), agradeço, respectivamente, as situações de aprendizagem e a disponibilidade em auxiliar nas questões burocráticas.

Há muito tempo tem sido de bom-tom entre os historiadores, exceto no seu recôndito mais secreto, exibir modéstia a respeito das lições da História. Talvez ela só ensine que pouco ensina. No que se refere à moeda, essa restrição não é válida. A história da moeda ensina ou pode ensinar muito.

John Kenneth Galbraith

RESUMO

SILVA, Thiago Silvestre da. **Iconografia do papel-moeda brasileiro da ditadura à redemocratização**: ideologias geográficas, projetos de Estado e composição intertextual (1972-1994). 2021. 144f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2021.

Tomando o papel-moeda como objeto de comunicação oficial dos Estados nacionais e instrumento de construção simbólica da identidade nacional, a presente dissertação propõe um estudo da iconografia das cédulas brasileiras emitidas entre a ditadura militar (1964-1985) e a redemocratização do país. As cédulas brasileiras emitidas a partir da década de 1970 formam o primeiro conjunto totalmente idealizado e produzido em território nacional, dando início à nacionalização dos projetos de papel-moeda no Brasil. Ao contrário de outros trabalhos que já discutiram conjuntamente as cédulas emitidas após a nacionalização da produção do papel-moeda brasileiro, a presente dissertação selecionou dez cédulas para compor a análise empírica de acordo com aspectos de ordem política e técnica. No que se refere às cédulas da ditadura militar, foi possível identificar relações entre os ícones escolhidos para as estampas e discursos políticos específicos predominantes entre os militares no poder. Em conjunto, as três cédulas lançadas na ditadura militar analisadas neste trabalho apresentam a evolução e modernização do território brasileiro, além de exaltar as realizações do regime militar através de projetos de infraestrutura que, por sua vez, representam projetos de Estado brasileiro construídos sob uma perspectiva conservadora e autoritária. Completam a análise empírica mais sete notas lançadas durante a redemocratização do país, especificamente entre 1984 e 1994. As notas da redemocratização aqui estudadas apresentam exemplos de composição intertextual das estampas, demonstrando o trabalho de pesquisa iconográfica realizado pelos funcionários da Casa da Moeda. Além disso, duas cédulas da redemocratização possuem representações dos tipos regionais, os quais indicam transformações temáticas e técnicas na iconografia do papel-moeda brasileiro.

Palavras-Chave: Papel-moeda. Iconografia. Brasil. Ditadura Militar. Redemocratização. Ideologias geográficas. Intertextualidade.

ABSTRACT

SILVA, Thiago Silvestre da. **Iconography of Brazilian paper money from the dictatorship to the democratic recovery**: geographical ideologies, State projects and intertextual composition (1972-1994). 2021. 144f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Taking paper money as the object of official communication of national states and as an instrument of symbolic construction of national identity, this dissertation proposes a study of the iconography of Brazilian ballots issued between the military dictatorship (1964-1985) and the redemocratization of the country. Brazilian banknotes issued from the 1970s form the first set entirely conceived and produced in the national territory, initiating the nationalization of paper money projects in Brazil. Unlike other works that have already discussed the banknotes issued after the nationalization of Brazilian paper money production, this paper selected ten banknotes to compose the empirical analysis according to political and technical aspects. In the case of the ballots of the military dictatorship, it was possible to identify relationships between the icons chosen for the specific political prints and speeches prevalent among the military in power. Together, the three ballots issued during the military dictatorship analyzed in this paper present the evolution and modernization of the Brazilian territory, in addition to extolling the achievements of the military regime through infrastructure projects that, in turn, represent Brazilian State projects built from a perspective conservative and authoritarian. The empirical analysis completes seven more notes launched during the country's re-democratization, more specifically between 1984 and 1994. The re-democratization notes studied here present examples of the intertextual composition of the prints, demonstrating the work of iconographic research carried out by the employees of the Brazilian Mint. In addition, two redemocratization bills have representations of regional types, which indicate thematic and technical transformations in the iconography of Brazilian paper money.

Keywords: Paper money. Iconography. Brazil. Military dictatorship. Redemocratization. Geographic ideologies. Intertextuality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Charge do cartunista Quino (1932-2020).....	13
Figura 2 -	Classificação das cédulas brasileiras proposta por Florisvaldo Trigueiros...	44
Figura 3 -	Categorias de classificação das cédulas propostas por Trigueiros.....	46
Figura 4-	Bilhete impresso pela Administração da Real Extração dos Diamantes, Minas, 1773.....	55
Figura 5 -	Cédula para troco de cobre de 50 mil réis (1833).....	58
Figura 6 -	Cédula de Cr\$ 5,00 (cinco Cruzeiros) emitida em 1961, conhecida como “cédula do índio.....	63
Figura 7 -	Projeto de Aloisio Magalhães para cédula da “família dos medalhões” (1970).....	73
Figura 8 -	Cédula de Quinhentos Cruzeiros (1972), anverso e reverso.....	77
Figura 9 -	Detalhe do extremo esquerdo da cédula de Cr\$ 500,00 (1972) e mapa intitulado “Manobra de integração do território nacional” de Couto e Silva (1967).....	79
Figura 10 -	Cédula de Mil Cruzeiros (1978), anverso e reverso.....	80
Figura 11 -	Cédula de Cinco Mil Cruzeiros (1981), anverso e reverso.....	83
Figura 12 -	Cédula de Cem Mil Cruzeiros (1985), anverso e reverso.....	98
Figura 13 -	Escultura “Dois guerreiros” (1960), popularmente conhecida como “Os candangos”, de Bruno Giorgi.....	99
Figura 14 -	Cédula de 500 Cruzados (1986), anverso e reverso.....	103
Figura 15 -	Gravura “Floresta virgem de Mangaratiba na província do Rio de Janeiro” de Johann Moritz Rugendas (33,8x25cm).....	105
Figura 16 -	Cédula de Mil Cruzados (1987), anverso e reverso.....	106
Figura 17 -	Fotografia de Augusto Malta tirada em 1915, com destaque para a Rua 1º de Março – Rio de Janeiro.....	107
Figura 18 -	Cédula de 5 Mil Cruzados (1988), anverso e reverso.....	110
Figura 19 -	Painel de Cândido Portinari “Tiradentes” (1948-1949).....	110
Figura 20 -	Detalhe do trecho direito do painel “Tiradentes” de Portinari, parte da composição da cédula de 5 mil cruzados emitida em 1988.....	111

Figura 21 - Paineis “Guerra e Paz” de Cândido Portinari produzidos entre 1952 e 1956.....	111
Figura 22 - Cédula de 200 Cruzados Novos (1989), anverso e reverso.....	115
Figura 23 - Quadro “Pátria” de Pedro Bruno (1919).....	116
Figura 24 - Moedas de 1 centavo (esquerda) e de 50 centavos de Cruzados novos (direita), com o destaque para, respectivamente, o boiadeiro e a rendeira. Ano de emissão: 1989.....	120
Figura 25 - Cédula de 5 Mil Cruzeiros Reais (1993), anverso e reverso.....	121
Figura 26 - Cédula de 50 Mil Cruzeiros Reais (1994), anverso e reverso.....	123

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 -	Iconografia das estampas papel-moeda brasileiro desde 1873 segundo as categorias: “Estado”, “Sociedade” e “Indivíduo”.....	49
Tabela 2 -	Iconografia do meio circulante brasileiro entre 1984 e 1994.....	91

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	13
1	PAPEL-MOEDA, NAÇÃO E IDENTIDADE NACIONAL: ASPECTOS HISTÓRICOS E ICONOGRÁFICOS	21
1.1	Aspectos históricos do papel-moeda: geografia do dinheiro.....	24
1.2	Representação geográfica e capitalismo impresso.....	34
1.3	Aspectos iconográficos do papel-moeda: contexto brasileiro e questões metodológicas.....	41
2	O PAPEL-MOEDA NO BRASIL: DA IMPORTAÇÃO À NACIONALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO	54
3	ICONOGRAFIA DO PAPEL-MOEDA BRASILEIRO NA DITADURA MILITAR: IDEOLOGIAS GEOGRÁFICAS, PROPAGANDA POLÍTICA E PROJETOS DE ESTADO	66
3.1	Cédula de 500 Cruzeiros (1972-1987): formação étnica e evolução territorial do Brasil	74
3.2	Cédula de 1.000 Cruzeiros (1978-1989): a questão das fronteiras e o pensamento geopolítico brasileiro	79
3.3	Cédula de 5.000 Cruzeiros (1981-1989): modernização do território e propaganda política do Regime Militar	82
3.4	Considerações finais do capítulo	84
4	ICONOGRAFIA DO PAPEL-MOEDA BRASILEIRO NA REDEMOCRATIZAÇÃO: COMPOSIÇÃO INTERTEXTUAL E REPRESENTAÇÃO DE TIPOS REGIONAIS	88
4.1	Cédula de 100.000 Cruzeiros (1985-1990): Juscelino Kubitschek, modernização do território e política de governo	97
4.2	Cédula de 500 Cruzados (1986-1990): Heitor Villa-Lobos, entre natureza e cultura nacional	101
4.3	Cédula de 1.000 Cruzados (1987-1990): Machado de Assis, a literatura nacional e a modernidade urbana da <i>Belle Époque</i> carioca.....	106
4.4	Cédula de 5.000 Cruzados (1988-1990): Cândido Portinari, a arte nacional e a representação do caráter popular brasileiro.....	109

4.5	Cédula de 200 Cruzados Novos (1989-1994): Centenário da Proclamação da República, heróis fundadores e símbolos nacionais republicanos.....	112
4.6	Cédula de 5.000 Cruzeiros Reais (1993-1994) e cédula de 50.000 Cruzeiros Reais (1994-1994): O gaúcho, a baiana e a representação dos tipos regionais..	117
4.7	Considerações finais do capítulo	125
	CONCLUSÃO.....	128
	REFERÊNCIAS.....	131
	GLOSSÁRIO.....	136
	APÊNDICE A – Iconografia do meio circulante brasileiro desde 1860.....	138
	APÊNDICE B – Lista de temas dos projetos de cédulas brasileiras desde 1960....	144

INTRODUÇÃO

Figura 1 – Charge do cartunista Quino (1932-2020)



Fonte: OLIVEIRA (2018, p. 469).

A charge acima de autoria do cartunista argentino Quino (1932-2020) apresenta um pai que tenta ensinar ao seu filho como funciona o mundo. Para tanto, o pai mostra os objetos que julga ter importância para a definição do mundo atual. Através de seu humor particular, Quino constrói uma visão crítica em relação aos objetos que nos definem como humanidade, de modo que na explicação do pai fica claro as críticas voltadas aos objetos.

Criticando nossa relação com os objetos, Quino lança através da charge uma definição que coloca os objetos como extensões do corpo humano. Nesse sentido, o carro não é apenas um meio de transporte, representa nossas “pernas”. Da mesma forma, o computador não é apenas uma ferramenta de organização de dados e pesquisa, constitui hoje o nosso próprio

“cérebro”. Carro e computador são, portanto, extensões do corpo humano, e não somente criações humanas.

Além da definição dos objetos como extensões do corpo humano, a charge de Quino relaciona os objetos a valores sociais. Desse modo, o espelho quando mostrado ao filho representa uma inversão no mandamento cristão que determina amar ao próximo como a si mesmo, indicando que o próximo seríamos nós mesmos, diante de uma sociedade cada vez mais individualista. Seguindo a mesma lógica associativa entre objetos e valores, o lixo é apresentado como símbolo da nossa decadência moral como sociedade, na medida em que nele se encontram os valores deixados de lado na idade contemporânea, dos quais a charge cita “ideais, moral e honestidade”.

Além do espelho e do lixo, outro objeto associado aos valores sociais na charge de Quino é o dinheiro. Sendo o último dos objetos apresentados pelo pai ao filho, o dinheiro representa a inversão absoluta de valores na medida em que substitui, de acordo com a lógica judaico-cristã presente na visão do pai, a fonte de todos os valores, isto é, Deus. O dinheiro teria “tomado” o lugar de Deus ou, de modo mais amplo, do sagrado após o fim do *Ancien Régime*. Comparando o dinheiro a Deus, Quino fornece através da charge a chave para a apreensão do dinheiro como ente social, isto é, como fonte de afetos e pulsões. Além disso, possibilita a discussão do papel do dinheiro como elemento norteador das ações humanas e dos julgamentos éticos.

Para além da discussão aberta pela charge sobre a ascensão do dinheiro como substituto de Deus na modernidade, é interessante notar que, ao associar o dinheiro a conceitos e valores, o cartunista Quino nos permite questionar as múltiplas dimensões do signo monetário, ampliando sua definição de facilitador das trocas econômicas. Em outras palavras, podemos afirmar que o dinheiro vai muito além da economia, de modo que haveria sempre o “outro lado moeda”. Explorar esse “outro lado da moeda”, isto é, uma perspectiva que possibilita a compreensão do dinheiro como processo social, artefato cultural e objeto discursivo é uma das pretensões do presente trabalho, na medida em que este propõe uma leitura das estampas de algumas cédulas brasileiras emitidas entre a ditadura militar (1964-1985) e a redemocratização do país, a partir da década de 1980.

Ao observar o título desta dissertação, isto é, *Iconografia do papel-moeda brasileiro da ditadura militar à redemocratização*, é importante atentar aos termos e processos evocados. Em primeiro lugar, faz-se necessário esclarecer que o termo “iconografia”, tal como utilizado modernamente, originou-se a partir dos estudos do historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1922), estando associado ao termo iconologia, de modo que ambos representam métodos de interpretação de imagens. Embora inspirados na obra de Warburg, os métodos iconográfico

e iconológico têm sua origem nas contribuições de Erwin Panofsky (1892–1968). Discutindo as relações entre geografia e história da arte, André Novaes lembra que “os termos iconografia e iconologia são recorrentes no trabalho dos geógrafos humanos a partir do final da década de 1980” (NOVAES, 2013, p. 43). Dentre os trabalhos em geografia humana que destacaram o termo “iconografia”, talvez o mais conhecido seja a obra *The iconography of landscape* (1988), de Denis Cosgrove e Stephen Daniels. Na geografia brasileira, há trabalhos que mencionam ou utilizam os métodos iconográfico e iconológicos como ferramenta metodológica ou objeto de análise, tal como vemos em Novaes (2005, 2007, 2008, 2013), Correa (2007) e Gomes (2008).

Considerando a trajetória do termo “iconografia” e seu uso pelos geógrafos, é importante saber que foi através dos discípulos de Aby Warburg “como Fritz Saxl, Erwin Panofsky (1892–1968) e Ernest Gombrich (1909–2001) que muitos geógrafos tiveram contato com os termos iconografia e iconologia” (NOVAES, 2013, p. 44). O mesmo autor lembra que o trabalho de Panofsky tem sido citado pelos geógrafos como referência para a conceituação dos métodos iconográfico/iconológico. Tal como definida pelo historiador da arte alemão Aby Warburg, a iconografia seria um método de interpretação de artefatos visuais dividido em três fases ou níveis de análise, isto é, “a descrição pré-iconográfica, a descrição iconográfica e a interpretação iconográfica” (STRATEN, 1994, p. 4).

A descrição pré-iconográfica é definida pela separação de todos os elementos de uma obra de arte ou artefato visual, todavia, sem estabelecer relações entre os aspectos visíveis. Já no segundo nível da análise iconográfica, isto é, a descrição iconográfica o objetivo “é descrever o ‘tema’ da obra de arte” (STRATEN, 1994, p. 6). A terceira fase da análise iconográfica, denominada interpretação iconográfica, é definida pela identificação de pessoas e figuras e sua posterior associação com “conceitos abstratos ou personificações” (STRATEN, 1994, p. 11).

Dessa forma, a associação do dinheiro a conceitos abstratos pode ser encontrada tanto na charge de Quino – apresentada no início desta introdução – quanto na metodologia de interpretação iconográfica indicada no título desta dissertação. A leitura das cédulas escolhidas para o corpo do estudo empírico segue, em certa medida, as três fases ou níveis de análise iconográfica, englobando a descrição pré-iconográfica, a descrição iconográfica e a interpretação iconográfica. A metodologia de análise iconográfica, entretanto, apresenta alguns desafios para o pesquisador. Dentre os dois maiores desafios para uma pesquisa que utiliza a análise iconográfica, podemos citar “o perigo dos argumentos circulares e a negligência do observador” (NOVAES, 2013, p. 45).

Discutindo esses dois desafios para o pesquisador de imagens visuais, o geógrafo André Novaes retoma, em primeiro lugar, o argumento de Ginzburg (1989) a respeito do uso de

imagens como confirmação de argumentos previamente estruturados, funcionando apenas como ilustrações ao invés de objeto de análise e questionamento ou documento histórico. Em segundo lugar, Novaes (2013) recupera a discussão do historiador da arte Ernst Gombrich acerca da relativização do papel do observador “nos processos de significação e comunicação através de imagens” (NOVAES, 2013, p. 45). Nesse sentido, é preciso reflexividade para construir uma metodologia crítica de análises de imagens visuais, isto é, uma definição de iconografia que leve em consideração o papel do observador ou interpretante da imagem.

Uma definição de iconografia diferente daquela originalmente criada por Erwin Panofsky é esboçada por Gillian Rose. Propondo uma metodologia crítica de estudo de imagens visuais, a geógrafa britânica aproxima o conceito de iconografia a uma definição própria análise de discurso, de modo que, segundo ela, “o termo ‘iconografia’ é utilizado hoje frequentemente em um sentido geral para se referir ao tipo de abordagem das imagens que estou chamando de análise de discurso” (ROSE, 2001, p. 147). A iconografia, tal como conceituada por Rose (2001), divide-se em dois tipos: análise de discurso I e análise de discurso II. A análise do discurso I está preocupada com a questão da linguagem, de modo que compreende o discurso como conjunto “articulado através de diferentes tipos de imagens visuais e textos verbais” (ROSE, 2001, p. 140). Já a análise do discurso II está preocupada com as práticas institucionais envolvidas na produção e circulação de imagens, concentrando-se sobre tópicos como “questões de poder, regimes de verdade, instituições e tecnologias” (ROSE, 2001, p. 140).

Ao propor um estudo da “iconografia do papel-moeda brasileiro da ditadura militar à redemocratização”, esta dissertação lança mão do conceito de iconografia enquanto análise de discurso tal como definido por Rose (2001). O presente trabalho foi construído a partir das preocupações metodológicas ditadas pela análise do discurso I e II, de modo que “não é difícil encontrar trabalhos que examinem imagens visuais, textos verbais, instituições e práticas sociais conjuntamente” (ROSE, 2001, p. 140). Dessa forma, o estudo das cédulas brasileiras lançadas entre a ditadura militar e a redemocratização, tal como proposto nesta dissertação, analisa os ícones das estampas estabelecendo relações com os discursos políticos e as questões técnicas ligadas à concepção e circulação de tais cédulas.

Imagem e processo político constituem, portanto, eixos centrais do estudo das cédulas empreendido neste trabalho. O processo político está presente desde a construção do título, onde se destaca o contexto político de produção das cédulas objeto do presente estudo, representado pelos termos “ditadura” e “redemocratização”. Ao observar o subtítulo *ideologias geográficas, projetos de Estado e composição intertextual* é importante perceber que há dois enfoques que colocam “ideologias geográficas e projetos de Estado” de um lado e “composição

intertextual” do outro, de modo que no primeiro enfoque a preocupação maior recai sobre os processos políticos e no segundo sobre os processos técnicos relativos ao papel-moeda. Isso não significa que os aspectos de ordem política e técnica do papel-moeda sejam tratados de modo estanque, pelo contrário, estão imbricados na construção da análise aqui proposta.

Nesse sentido, objetivando relacionar as cédulas ao seu contexto de produção e circulação e buscando identificar discursos políticos e questões técnicas a partir dos ícones escolhidos, a abordagem das cédulas proposta no presente trabalho demandou do pesquisador o desenvolvimento mínimo de um “olhar crítico” (KORNIS, 2003) e de um “bom olho” (ROSE, 2001). Através de um “olhar crítico” em relação aos aspectos de ordem simbólica, política e social mobilizados nas estampas das cédulas, é possível acessar o quadro da época e esclarecer o contexto de produção e circulação, transformando a moeda e sua iconografia em documentos e, conseqüentemente, em fonte de conhecimento histórico (KORNIS, 2003, p. 77).

Já o desenvolvimento do “bom olho” (ROSE, 2001) se fez importante para a compreensão dos aspectos de ordens técnica e estética presentes na iconografia das cédulas brasileiras analisadas no presente trabalho. O “bom olho” foi construído através do estudo de trabalhos específicos no campo da numismática¹ e da história da moeda, dos quais se destacou a tese de Amaury Fernandes da Silva Junior, responsável por familiarizar o pesquisador com termos técnicos e conceitos específicos ligados às tecnologias de produção do papel-moeda. Dada a especificidade da numismática e dos termos relacionados à produção monetária, foi elaborado um glossário que está disponível ao final deste trabalho em anexo (p.136).

Após definido o conceito de iconografia utilizado no presente trabalho e indicado no título, é preciso justificar o período histórico escolhido, que compreende a ditadura civil-militar (1964-1985) e o processo de redemocratização ocorrido ao longo das décadas de 1980 e 1990. Em primeiro lugar, é importante esclarecer que o recorte temporal foi definido de acordo com as cédulas escolhidas para o presente estudo. Dessa forma, o recorte temporal indicado no título – 1972 a 1994 – compreende o período de lançamento e circulação das notas. Sendo assim, a justificativa do recorte temporal exige, antes de tudo, que se explique a escolha das cédulas que compõem o corpo da análise empírica.

As cédulas brasileiras emitidas a partir da década de 1970 representam as primeiras emissões após a nacionalização dos projetos de papel-moeda no Brasil. Por esse motivo, inicialmente o enfoque da pesquisa se concentrou nas cédulas produzidas após 1970, por serem

¹ O termo “numismática” deriva do grego clássico νόμισμα - nomisma, através do latim numisma, é a ciência que tem como objetivo o estudo das moedas e das medalhas. Fonte: <https://www.newgreenfil.com/pages/definicao-e-origem-da-numismatica>. (Acesso em: 18/02/2021).

exemplares de notas produzidas por indivíduos e instituições brasileiras. Devido ao fato de outros trabalhos já terem proposto um estudo da iconografia das cédulas brasileiras desde a nacionalização da sua produção a partir da década de 1960, tais como vemos em Gomes e Kornis (2002) e em Silva Junior (2008), o presente trabalho buscou identificar processos específicos nas cédulas do período da ditadura militar e da redemocratização.

No caso das cédulas da ditadura militar, foram escolhidos 3 exemplares que apresentam representações do território brasileiro. Ao identificar tais cédulas, a pergunta norteadora da análise buscou investigar que discursos políticos poderiam estar relacionados com os ícones e imagens do território escolhidos para as estampas. Em conjunto, as três cédulas da ditadura militar apresentam a evolução e modernização do território brasileiro. Expressam concepções sobre o território predominantes no imaginário dos militares vinculados ao governo autoritário e, por esse motivo, merecem atenção em relação às narrativas visuais construídas a partir da sua circulação. Portanto, o recorte temporal se inicia em 1972, pois foi neste ano que ocorreu a emissão da primeira nota com representação do território brasileiro, isto é, da cédula comemorativa aos Sesquicentenário da Independência do Brasil.

Em relação às cédulas emitidas na redemocratização, especificamente após 1984, foram escolhidos 7 exemplares, dentre os quais, 5 apresentam casos de intertextualidade entre diferentes modalidades de imagens visuais e 2 levantam a temática regional através da representação dos chamados tipos regionais. A identificação das imagens utilizadas como modelo para a construção dos desenhos dispostos nas cédulas nos ajudou a demonstrar o trabalho de pesquisa iconográfica realizado pela equipe da Casa da Moeda do Brasil durante a concepção dos projetos de papel-moeda. Já o estudo das notas com os tipos regionais – baiana e gaúcho – possibilitou o questionamento da representação do caráter popular brasileiro operada nas cédulas e a definição de legados deixados por tais cédulas para a iconografia das notas do padrão Real.

Ao selecionar cédulas de períodos distintos da história brasileira, o objetivo foi de promover um olhar comparativo entre esses dois conjuntos de notas, isto é, aquele emitido na ditadura militar e aquele emitido na redemocratização do país. Embora a iconografia do papel-moeda brasileiro tenha seguido padrões visuais diferentes nesses dois períodos da história do Brasil, foi possível identificar continuidades nas cédulas da redemocratização no que se refere às instruções concebidas pela equipe de Aloísio Magalhães na década de 1970, como, por exemplo, aquela que sugeria a escolha da mesma temática para notas de mesmo valor facial.

Nesse sentido, o capítulo 1 apresenta as relações históricas entre papel-moeda, nação e identidade nacional a partir de dois aspectos: o histórico e o iconográfico. A história do papel-

moeda apresentada na primeira seção do capítulo é contada através do conceito de “geografia do dinheiro”, tal como definido por Cohen (1998). O conceito de “geografia do dinheiro” possibilitou a discussão de dois aspectos que acompanham o desenvolvimento do papel-moeda desde as emissões pioneiras, a saber, o direito de emissão e a confiança dos usuários. Na subseção 1.1.2, o objetivo é apresentar o papel-moeda como fenômeno geopolítico e como objeto impresso atuante na construção do ideário nacional. Analisa-se, respectivamente, a representação geográfica implicada na circulação do papel-moeda e casos que demonstram as relações entre circulação do papel-moeda e técnicas de impressão.

Na segunda seção do capítulo 1 intitulada “Aspectos iconográficos do papel-moeda: contexto brasileiro e questões metodológicas”, o objetivo é apresentar a iconografia do papel-moeda brasileiro a partir de estudos importantes no campo da numismática e da história social, discutindo os principais autores e questões metodológicas levantadas em seus respectivos trabalhos.

O capítulo 2, intitulado “O papel-moeda no Brasil: da importação à nacionalização da produção”, tem como objetivo apresentar um panorama do papel-moeda no país desde as primeiras emissões no período colonial. Com a revisão de fatos ligados à história do papel-moeda no Brasil, pretendemos fornecer referências históricas fundamentais para a contextualização do período de produção e circulação das notas estudadas nos capítulos posteriores e que formam o corpo da análise empírica.

O capítulo 3, intitulado “Iconografia do papel-moeda brasileiro na ditadura militar: ideologias geográficas, propaganda política e projetos de Estado”, apresenta a leitura de três cédulas emitidas durante a ditadura militar que possuíam representações do território brasileiro. Antes da leitura das cédulas, é realizada uma breve discussão sobre o contexto de produção fazendo a identificação dos atores e instruções envolvidos na concepção dos projetos de papel-moeda. Ao explorar a iconografia dessas cédulas, o objetivo é identificar relações entre os ícones e os discursos políticos disseminados à época entre os atores envolvidos na produção monetária.

No capítulo 4, intitulado “Iconografia do papel-moeda brasileiro na redemocratização: composição intertextual e representação de tipos regionais”, são estudadas, ao todo, 7 cédulas. Enquanto 4 cédulas apresentam casos de composição intertextual, isto é, o uso de imagens modelo de modalidades diversas, 2 cédulas trazem a representação de tipos regionais e reacendem no início dos anos 1990 a temática dos regionalismos, que esteve em voga na década de 1940 durante o Estado Novo (1937-1945). Dessa forma, o capítulo 4 propõe, por um lado, o estudo da iconografia das cédulas brasileiras sob uma perspectiva técnica, concentrando-se

sobre os processos de comunicação de diferentes imagens na construção das estampas. Por outro lado, discute aspectos políticos e conjunturais ligados à escolha dos tipos regionais como temática das últimas cédulas lançadas antes do Plano Real (1994).

1 PAPEL-MOEDA, NAÇÃO E IDENTIDADE NACIONAL: ASPECTOS HISTÓRICOS E ICONOGRÁFICOS

Este capítulo objetiva analisar as relações entre papel-moeda, nação e identidade nacional a partir de dois aspectos: o histórico e o iconográfico. Apesar de serem tratados como aspectos distintos, os aspectos históricos e iconográficos do papel-moeda atuam de forma inter-relacionada. A divisão em duas seções foi utilizada como recurso didático, visando dar mais fluidez à construção argumentativa.

Em primeiro lugar, é importante saber que os elementos simbólicos de uma nação como hinos, bandeiras e cédulas constituem narrativas coletivas construídas a partir de contextos histórico-culturais, processos criativos e elementos estéticos específicos. Dentre os símbolos nacionais citados, o dinheiro é aquele que pode apresentar diversas transformações sem que haja problemas de identificação simbólica. Ao contrário da bandeira e do hino que possuem uma “fixidez” em relação à sua forma, a moeda nacional pode sofrer mudanças tanto de nomenclatura como de padrão visual. Por este motivo, o dinheiro se apresenta como um símbolo nacional de caráter mais “fluido”, de modo que pode fornecer, através da análise de suas estampas, elementos histórico-geográficos acerca dos diferentes momentos da construção da identidade nacional. Assim, enquanto hinos, bandeiras e brasões de armas representam uma “narrativa fundadora dos Estados”, as cédulas “podem refletir melhor seus desdobramentos” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 7).

Ernest Renan, em sua conferência intitulada “Qu’est-ce qu’une nation?” (“O que é uma nação?”), proferida em 1882 na Sorbonne, afirmou que “a existência de uma nação é um plebiscito diário” (RENAN, 1991[1882], p. 51). Tal plebiscito invocado diariamente em favor da nação tem como objeto “uma herança simbólica e material” (THIESSE, 2001, p. 12). Dentre os elementos simbólicos e materiais que formam a herança de uma nação, encontram-se:

Uma história estabelecendo uma continuidade com os grandes ancestrais, uma série de heróis modelos de virtudes nacionais, uma língua, monumentos culturais, um folclore, lugares elevados e uma paisagem típica, uma mentalidade particular, representações oficiais – hino e bandeira – e identificações pitorescas – vestimenta, especialidades culinárias e animal emblemático.² (THIESSE, 2001, p. 14)

² Citação original em francês: “Une histoire établissant la continuité avec les grands ancêtres, une série de héros parangons des vertus nationales, une langue, des monuments culturels, un folklore, des hauts lieux et un paysage typique, une mentalité particulière, des représentations officielles – hymne et drapeau – et des identifications pittoresques – costume, spécialités culinaires ou animal emblématique.” (Thiesse, 1999, p. 14)

Todos os elementos elencados acima, no entanto, são fruto de uma seleção arbitrária que é levada a cabo no processo de instituição da nação. Os elementos fundantes de uma nação são, nas palavras de Eric Hobsbawm, uma “tradição inventada”, isto é, resultado de “um conjunto de práticas” que “visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição”, de modo a estabelecer “uma continuidade em relação ao passado” (HOBSBAWM, 1984, p. 9). Portanto, o dinheiro e os demais elementos simbólicos da nação cumpririam, em conjunto com outras práticas culturais, o papel de religar a nação ao seu passado mais remoto, reescrevendo esse passado e conferindo a ele legitimidade histórica. Assim, na perspectiva de Hobsbawm (1984), os símbolos nacionais podem ser entendidos como “tradições inventadas”.

Na introdução de sua obra intitulada “Nações e Nacionalismos desde 1780” (1990), Hobsbawm adverte que a abordagem do livro segue o argumento de que os nacionalismos precedem a existência da nação, ou seja, “as nações não formam os Estados e nacionalismos, mas sim o oposto” (HOBSBAWM, 1990, p. 19). Com essa afirmação, Hobsbawm retoma o debate empreendido por Gellner (1983) a respeito da origem das nações, entendendo-as como uma construção político-social historicamente determinada, e não como uma “entidade social originária e imutável” (HOBSBAWM, 1990, p. 19.).

Essa perspectiva da nação como entidade histórica e socialmente construída pode ser conjugada à ideia de nação como “comunidade imaginada” (ANDERSON, 1983). Para Benedict Anderson, a nação seria uma comunidade politicamente imaginada pelos seus membros na medida em que estes “jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas”, todavia, na “mente de cada um vive a imagem da sua comunhão” (ANDERSON, 1983, p. 23). Esse imaginário da nação – que, ao tomar forma de movimento político, é denominado “nacionalismo” – é sustentado e difundido por determinadas instituições ligadas ao poder constituído. Na segunda edição do livro *Comunidades imaginadas* lançada em 2008, após inclusões importantes sobre a construção dos nacionalismos nos contextos coloniais asiáticos na virada do século XIX para o XX, Benedict Anderson destacou três destas instituições, a saber, o censo, o mapa e o museu. Cada uma delas representa um instrumento de controle e dominação sobre as partes que formam o conjunto da nação, isto é, o povo (censo), o território (mapa) e a história (museu).

Seguindo essa perspectiva de Anderson (1983) sobre as instituições ligadas à constituição e legitimação da nação, podemos destacar a atuação de outra instituição que é a moeda nacional. É interessante notar como a moeda metálica ou de papel pode reunir diversos elementos representativos do povo, do território e da história de uma nação. Frequentemente

esses elementos se sobrepõem uns aos outros, indicando estratégias específicas de representação política.

Portanto, a moeda nacional é um dos objetos que constituem, segundo Magnoli (1997, p. 7), uma determinada “imaginação material” da nação. Ela atua como instrumento de dominação e controle da população tal qual as instituições discutidas por Anderson (1983). Dessa forma,

A moeda talvez seja um dos mais indicativos documentos do poder desse Estado moderno e de seu desejo de domínio sobre a população, com a criação de um sentimento de nação. Sua cunhagem torna-se monopólio e sinal de poder soberano desse Estado, tanto no que diz respeito ao controle dos fluxos econômicos em um território, quanto no que se refere à sua capacidade de extrair recursos da sociedade (GOMES; KORNIS, 2002, p. 8).

No capítulo 3, propomos a leitura de três cédulas brasileiras do padrão-cruzeiro emitidas entre 1972 e 1981. Essas cédulas traziam em suas estampas representações específicas da construção territorial do Brasil, destacando momentos diferentes desse processo, quais sejam, a evolução e a modernização do território brasileiro ao longo da história nacional. As cédulas também explicitam o uso do dinheiro como meio de propaganda política do Regime Militar. Sendo a nação uma comunidade imaginada por meio de determinadas instituições tal como demonstrou Anderson (1983) e sendo o dinheiro uma instituição nacional que possui alta circulação entre a população, faz-se mister analisar os signos mobilizados em suas estampas.

Alguns cientistas sociais, historiadores e geógrafos já reconheceram o uso do dinheiro como meio de comunicação de massa e propaganda política, destacando a construção da iconografia de estampas de diversos papel-moeda e de moedas metálicas (GILBERT, 1998; HELLEINER, 1998; HYMANS, 2004; LAUER, 2008; PENROSE, 2011; PENROSE; CUMMING, 2011). Para esses autores, conceber a iconografia da moeda nacional é projetar uma imagem específica da nação a qual representa. Essas imagens da nação que o dinheiro propaga se expressam por meio de diferentes padrões de *design*, texturas, dimensões, cores e símbolos visuais. Dessa forma, o dinheiro se revela um meio tangível de difusão da nação.

Através da circulação monetária, a população de um país é exposta a ideias e imagens que se apresentam como porta-vozes da nacionalidade. Portanto, conforme o signo monetário circula pelo território ele comunica mensagens dos poderes de emissão monetária (KORNIS, 2003). Propor uma leitura dessas mensagens e narrativas visuais dispostas nas estampas das cédulas, tendo como recorte as representações do território brasileiro, constitui o objetivo do presente trabalho.

1.1 Aspectos históricos do papel-moeda: geografia do dinheiro

Esta seção objetiva discutir alguns aspectos históricos e geopolíticos da moeda, tanto metálica como de papel. Entretanto, não se pretende realizar uma revisão exaustiva da bibliografia relacionada à moeda de metal ou papel, haja visto o extenso volume e a diversidade temática dos trabalhos dedicados ao estudo do dinheiro em suas múltiplas manifestações histórico-culturais. Em outras palavras, não é objetivo desta seção prover um panorama histórico da moeda por si só, isto é, seguindo apenas uma sequência histórica dos eventos. O resgate da história da moeda e do papel-moeda em diferentes contextos já foi realizado por distintos autores, modernos e contemporâneos³.

Nesse sentido, os aspectos históricos da moeda são abordados a partir de três eixos de análise, a saber: geografia monetária, representação/projeção geográfica e relações entre a circulação do papel-moeda e as técnicas de impressão. Antes, porém, é preciso esclarecer que o primeiro e segundo eixos analíticos abordam aspectos ligados tanto à moeda quanto ao papel-moeda, enquanto no terceiro eixo apenas a história do papel-moeda é analisada.

Essa organização expositiva reflete, ao mesmo tempo, o agrupamento de autores e obras e a aparente indissociabilidade existente entre moeda e papel-moeda no tratamento dos dois primeiros tópicos, isto é, a geografia monetária e representação geográfica. Além disso, a divisão em três eixos analíticos destaca questões relativas à história da moeda e do papel-moeda a partir de três funções desempenhadas pelo dinheiro, a saber: funções econômicas (geografia monetária), políticas (representação e projeção geográfica) e culturais (papel-moeda e técnicas de impressão). Ao relacionar o dinheiro às suas funções sociais, não se tem como objetivo tecer uma análise funcionalista e utilitarista da moeda, das finanças e das mais variadas formas de dinheiro.

É preciso esclarecer também que, na prática, as funções do dinheiro não podem ser entendidas isoladamente, tendo sido apartadas visando uma construção argumentativa capaz de destacar aspectos históricos que parecem centrais a respeito da moeda, das finanças e, principalmente, do papel-moeda. É importante ressaltar ainda que, embora tenham sido destacadas quatro funções ligadas ao dinheiro – socioeconômica, política, ideológica e cultural,

³ Além de Galbraith (1983), citado neste trabalho, podemos destacar outros autores que forneceram uma determinada história do papel-moeda como Weatherford (1997) e Dodd (2014).

o signo monetário também pode desempenhar funções menos evidentes como “militares, religiosas e artísticas” (GOMES; KORNIS, 2002, p. 8).

Ao começar ressaltando a função socioeconômica exercida pelo dinheiro, objetiva-se relacionar o objeto monetário – moeda, papel-moeda, finanças etc. – à organização do espaço geográfico e à formação territorial dos Estados nacionais nos séculos XIX e XX. A formação de Estados nacionais – desde o século XIX na Europa e nas Américas, passando pelas independências das ex-colônias africanas e asiáticas a partir da década de 1950 e a fragmentação da União Soviética na década de 1990 – constituiu, na maioria dos casos, um processo que se desenvolveu paralelamente à definição de uma moeda nacional.

A relação entre moeda e território e a representação geográfica a ela atribuída compreenderia uma abordagem do signo monetário denominada por Benjamin Cohen (1998) como “geografia monetária” ou “geografia do dinheiro”⁴. Mas, afinal, o que seria a “geografia monetária” invocada por Cohen (1998) em seu livro *The geography of money*?

Em primeiro lugar, é importante saber que Benjamin Cohen é professor de Economia Política Internacional na Universidade da Califórnia e que sua obra *The geography of money* (1998) foi publicada após uma série de livros e artigos na área de economia política já terem sido produzidos pelo autor. Embora seja economista de formação e cientista político de profissão, como o próprio autor escreve no prefácio da primeira edição, Cohen constrói seu aparato teórico sob uma perspectiva interdisciplinar. Dentre os geógrafos citados ao longo da obra, encontram-se Doreen Massey, Peter Taylor, John Agnew, Nigel Thrift e Andrew Leyshon. A este último, aliás, Cohen agradece a assistência na idealização da obra.

A definição de “geografia monetária” de Cohen dialoga com as abordagens das geografias econômica e política desenvolvidas, desde pelo menos o fim da década de 1980 – atendo-nos apenas aos geógrafos citados por Cohen (1998) - por Massey, Taylor, Agnew, Thrift e Leyshon. Desse modo, algumas questões levantadas ao longo da obra como “economia, território e soberania” e “Dinheiro, hegemonia e governança territorial” podem ser encontradas tanto na imaginação geográfica da globalização de Massey, quanto na geografia política da economia mundial de Taylor e Agnew e na geografia das finanças de Thrift e Leyshon.

Nesse sentido, aliada a abordagens da geografia econômica e política – porém sem limitar-se a elas – a “geografia do dinheiro” tal como definida por Cohen (1998) seria o estudo da organização espacial das relações monetárias tendo em conta as representações geográficas

⁴ No original em inglês, os termos “geografia monetária” e “geografia do dinheiro” aparecem, respectivamente, como “monetary geography” e “geography of money”. Foi feita, portanto, uma tradução literal dos termos a partir do original.

construídas socialmente. Porém, a definição de “geografia monetária” proposta por Cohen (1998) vai além de uma geografia econômica, de modo que a principal contribuição à ideia de uma “geografia do dinheiro” do autor parece ser a aproximação que ele faz com a noção de imaginações geográficas. A “geografia do dinheiro” de Cohen (1998) poderia ser definida como o estudo da espacialidade das relações monetárias, em perspectiva histórica, levando-se em conta as representações políticas e imaginárias que emanam da relação moeda-território e que são capazes de moldar mentalidades coletivas⁵.

Essa perspectiva histórica das relações monetárias explorada por Cohen (1998) está preocupada em destacar, dentre outros aspectos, o fato de a unificação das moedas nacionais constituir um processo relativamente recente, tendo ocorrido na maior parte dos Estados entre os séculos XIX e XX. Cohen (1998) recorda que é somente a partir da segunda metade do século XIX que as moedas passam a circular única e exclusivamente circunscritas num território soberano. Dessa forma, a “geografia do dinheiro” do período anterior à metade do século XIX era caracterizada pela circulação de moedas distintas em um mesmo território, ou seja, havia no período anterior ao século XIX uma marcante competição entre diferentes moedas e formas de dinheiro em um mesmo território.

Cohen (1998) argumenta que há nesse processo de construção dos Estados nacionais e dos espaços monetários nacionais, durante os séculos XIX e XX, uma representação geográfica que reflete a configuração política dos Estados nacionais, a qual estaria pautada num ideal de exclusividade na ação econômica sobre o território nacional. O autor acredita que a relação moderna entre Estado nacional e moeda são tributárias do que ele chama de “modelo vestfaliano de geografia política”, o qual estaria fundamentado na ideia de soberania estatal sobre o território nacional. Conforme afirma Cohen, a Paz de Vestfália (1648) teria contribuído para formar um imaginário específico que conjugaria Estado, território e economia monetária sob uma ótica exclusivista, o qual ele chama de mito do “uma moeda-uma nação”. Seguindo essa lógica, o dinheiro poderia ser entendido como uma representação ou reflexo da nação. Sobre o “mito uma moeda-uma nação”, Cohen (1998) explica que:

⁵ A noção de “mentalidade coletiva” se refere àquela tal como definida por Foucault (1998). Já a relação entre dinheiro e mentalidade coletiva foi pioneiramente explorada por George Simmel em sua obra *The Philosophy of money*, com primeira edição de 1900. Simmel argumentou, dentre outras coisas, que o papel ocupado pela religião no Antigo Regime passou a ser ocupado pelo dinheiro na modernidade, de modo que se poderia falar de um “Deus-dinheiro”, entidade capaz de criar mentalidades coletivas específicas.

Uma Moeda/Uma Nação deriva de convenções da geografia política padrão que, desde a Paz de Vestfália no século XVII, celebrou o Estado-Nação, absolutamente soberano em seu território, como a unidade básica de governo na política mundial. Assim que o espaço político foi concebido nos termos daquelas entidades mutuamente exclusivas e fixas que chamamos de Estados, logo os espaços monetários passaram a ser vistos a partir dos territórios separados e soberanos onde cada moeda se originou. Chamo isso de modelo vestfaliano de geografia monetária (COHEN, 1998, p. 4)⁶ – Tradução livre do autor.

Na passagem acima, Cohen (1998) afirma que o modelo de geografia monetária que surge na Europa propriamente no século XIX é consequência indireta dos tratados que formaram a Paz de Vestfália (1648), sendo definido por espaços monetários contidos dentro de territórios soberanos onde o dinheiro circularia. A chamada Paz de Vestfália (1648) colocou fim a Guerra dos Trintas Anos na Europa e é tido como marco histórico na criação da diplomacia moderna. É como ponto de partida para a formação do “mito uma moeda-uma nação”, ou seja, dessa imagem mental acerca da relação intrínseca entre Estado nacional e moeda oficial única, que Benjamin Cohen entende o Tratado de Vestfália (1648). A partir de então, portanto, teriam começado a ser germinadas no contexto europeu as condições de soberania territorial para a formação do Estado moderno, produto da Revolução Francesa (1789) e do Iluminismo.

A “geografia do dinheiro”, tal como proposta por Cohen (1998), associa as relações monetárias às suas representações geográficas, entendidas como sinônimos de imaginações geográficas ou imaginário sociopolítico. Tal abordagem leva em conta o processo de construção das territorialidades históricas das relações monetárias e o mapa mental que se forma a partir das diferentes configurações espaciais assumidas ao longo do tempo pela moeda. Quando Cohen (1998) afirma que a geografia do dinheiro predominante na maior parte do mundo entre os séculos XIX e parte do XX estava baseada no “mito uma moeda-uma nação”, seu objetivo é ressaltar a relação material e imaginária que se estabelece entre território e soberania monetária a partir da formação dos Estados nacionais.

Uma vez que o Estado moderno se funda a partir de uma territorialidade exclusivista na economia monetária, seria preciso, segundo Cohen (1998), entender o dinheiro para além de suas fronteiras políticas, pois atualmente há uma crescente interpenetração entre diferentes moedas e territórios nacionais, fazendo-se necessário entender o dinheiro através de seu

⁶ One Nation/One Money is derived from the conventions of standard political geography which, ever since the seventeenth-century Peace of Westphalia, has celebrated the nation-state, absolutely sovereign within its own territory, as the basic unit of governance in world politics. Just as political space was conceived in terms of those fixed and mutually exclusive entities we call states, so currency spaces came to be visualized in terms of separate sovereign territories where each money originated. I call this Westphalian model of monetary geography (COHEN, 1998, p. 4).

“alcance de uso efetivo e de autoridade” (COHEN, 1998, p. 5). Ao destacar a importância da autoridade para a conquista do controle monetário, Cohen (1998) toca em duas questões centrais no desenvolvimento do papel-moeda, isto é, o direito de emissão monetária e a confiança necessária à aceitação por parte dos usuários, isto é, pelo público em geral que utiliza o papel-moeda.

Concentremo-nos, portanto, sobre essas duas questões que perpassam a história do papel-moeda, a saber: o direito de emissão e a confiança dos usuários. Antes, porém, é preciso esclarecer que entendemos por “papel-moeda” um papel representativo de valor monetário emitido por um governo, sendo diferente das notas bancárias, embora “os papéis dos bancos e dos governos” tenham “muito em comum” (GALBRAITH, 1983, p. 49). Há aqui uma diferença fundamental para se traçar uma história do papel-moeda, pois, se entendemos como papel-moeda todos os tipos de dinheiro em papel de que se tem conhecimento, não seria possível estabelecer um marco histórico para o aparecimento do papel-moeda, apesar de haver, por exemplo, relatos de uso de papel-moeda “destinado a ser queimado com os mortos” (MONESTIER, 1982, p. 18) desde o século VII d.C. na China. Contudo, se entendermos o papel-moeda como papel governamental, tal como na atualidade, podemos afirmar, junto com John Kenneth Galbraith, que teria surgido em algumas das colônias britânicas que formavam as chamadas Treze Colônias – atual Estados Unidos – no final do século XVII, tendo sido a primeira emissão de papel-moeda realizada pelo governo da “Colônia da Baía de Massachusetts em 1690” (GALBRAITH, 1983, p. 55).

Galbraith (1983) aponta três causas potenciais para o pioneirismo das Treze Colônias na emissão de papel-moeda: a guerra, que “como sempre forçou a inovação financeira” (GALBRAITH, 1983, p. 51); o fato de as colônias americanas não possuírem permissão da metrópole britânica para desenvolver atividade bancária, o que levava à impossibilidade de haver notas bancárias, “alternativa óbvia para as notas emitidas pelo governo” (GALBRAITH, 1983, p. 55); e, por fim, um “instinto de experimentação monetária”, que poderia ser encontrado, segundo Galbraith (1983), desde os “primeiros dias de colonização” e que se materializa inicialmente através dos substitutos ao ouro e à prata introduzidos pelos colonos norte-americanos a partir do século XVII, dos quais o fumo teria sido o mais importante em algumas colônias como as de Virgínia e Maryland, onde teria sido usado como substituto às moedas de prata e ouro “por quase dos séculos” na primeira e “por um século e meio” na segunda (GALBRAITH, 1983, p. 52).

Efetivamente, a guerra e o espírito de experimentação monetária foram fatores determinantes para a consecução das primeiras emissões de papel-moeda no fim do século XVII

nas Treze Colônias. As despesas de guerra usadas como pretexto pelos governos coloniais para a emissão de papel-moeda logo abriram caminho para o uso do papel-moeda como meio de “pagamento de despesas públicas” (GALBRAITH, 1983, p. 57). A emissão de papel-moeda, enquanto papel emitido por um governo, visando primordialmente o pagamento de despesas públicas foi uma prática recorrente até o início do século XX. Isso porque o papel-moeda foi paulatinamente substituindo o uso de moedas metálicas nas relações monetárias, do nível local ao global. Se a moeda metálica passa a ser aceita como artefato seguro no século XIX (GALBRAITH, 1983, p. 7), o papel-moeda só se estabelece como objeto de uso generalizado no século XX.

Desenvolveu-se no século XVIII, na Europa e na República Americana, uma forma de papel-moeda que não provinha da ação estatal, mas dos bancos privados. Essa nova forma de moeda de papel oriunda dos bancos ficou conhecida como nota bancária – *banknote*, em inglês. Seu funcionamento era semelhante ao do papel-moeda emitido pelos governos das Treze Colônias, pois a moeda de papel representa em ambos os casos uma determinada quantia em metal precioso – geralmente em ouro ou prata – que poderia ser reavista na instituição de emissão do papel-moeda, ou seja, junto aos governos ou aos bancos. Assim, o sistema de funcionamento do papel-moeda e das notas bancárias

Consistia em dar ao tomador do empréstimo não um depósito, mas uma nota resgatável em dinheiro que tivesse sido colocado no banco como capital ou depósito sedentário. Com esta nota, o tomador podia realizar seu pagamento; o recebedor desse pagamento poderia, ao invés de resgatar a nota e trocá-la por dinheiro, usá-la para seus pagamentos, e assim por diante, ad infinitum. (GALBRAITH, 1983, p. 21).

As notas bancárias e o papel-moeda governamental coexistiram em muitos Estados do século XVIII até a primeira metade do século XX, quando começaram a ser criados os bancos centrais, os quais representam o ponto máximo do processo de unificação monetária a nível nacional. Essa coexistência – por mais de dois séculos no caso europeu e norte-americano – dessas duas formas de papel-moeda, uma de origem pública e a outra privada, demonstra que o direito de cunhar moedas – restrito à realeza até a criação dos sistemas bancários europeus a partir do século XVII – precisou ser reconquistado pelos Estados no processo de unificação monetária no século XIX. Portanto, o direito de emissão monetária deixou de ser monopólio dos governos monárquicos para contemplar os bancos privados a partir do século XVII na Europa e partir da segunda metade do século XVIII na República Americana.

O direito de emissão de papel-moeda como sendo exclusivo dos governos é, portanto, uma criação relativamente recente que acompanha o próprio desenvolvimento dos Estados nacionais entre os séculos XIX e XX. Por meio de suas notas, os bancos rivalizaram com os

governos na emissão de papel-moeda até a criação dos bancos centrais, já no século XX. Para que esse direito de emissão fosse assegurado, todavia, era preciso haver legitimidade na circulação do papel-moeda. Tal legitimidade era dada pelo bom funcionamento do sistema de emissão de papel-moeda que, como foi citado a partir de Galbraith (1983), dependia da paridade entre o valor representado pela nota e a quantia em dinheiro vivo, isto é, em metal precioso a ser depositado na instituição de emissão da nota, podendo ser um banco privado ou o próprio tesouro do governo. Caso o portador da nota quisesse recuperar o valor em metal precioso e a instituição bancária ou governamental não dispusesse de tal valor, o papel-moeda perdia credibilidade entre seus usuários.

Um olhar sobre as primeiras experiências monetárias envolvendo as notas de banco e o papel-moeda governamental demonstra que os problemas enfrentados na consolidação das moedas de papel estavam ligados, em grande parte, à criação de uma base de confiança entre os usuários. As primeiras experiências monetárias revelam os perigos da produção descontrolada de papel-moeda e a necessidade de uma sólida confiabilidade para sua aceitação, dentre as quais podemos destacar aquela que parece ser a mais emblemática: a experiência de John Law na França nos primeiros anos do século XVIII.

A experiência de Law com as notas bancárias na França começa no ano de 1716, depois de outras experiências que teve “na Escócia, na Holanda e na Itália”, nas quais tentou “vender sua grande ideia, que consistia em fazer com que um banco de terras emitisse notas a prestamistas contra a garantia de terras do país” (GALBRAITH, 1983, p. 23). John Law chega à França um ano após a morte de Luís XIV em meio a um contexto caótico para as contas públicas do reino. Foi diante dessa situação financeira calamitosa do reino francês que “Law e seu irmão obtiveram o direito de estabelecer um banco” que teria autorização para “emitir notas” (GALBRAITH, 1983, p. 24).

As notas emitidas pelo banco de Law “foram amplamente aceitas, não só para impostos, mas para todas as finalidades” (Ibid.). Como explica Galbraith (1983), a aceitação geral das notas de Law na França se deveu ao fato de que ele “prometera o resgate em moeda do peso do metal contido na data da emissão do papel” (Ibid.). As notas bancárias emitidas por John Law constituíram um vetor de fomento aos negócios, de modo que seu banco abriu filiais em diversas localidades da França, tornando-se “uma companhia publicamente autorizada, o Banque Royale” (GALBRAITH, 1983, p. 25). Para cobrir os valores das notas do Banque Royale com metal precioso, Law prometia “levar à França os grandes depósitos de ouro que se acreditava haver no subsolo da Louisiana” (GALBRAITH, 1983, p. 25).

No ano de 1719, o volume de notas emitidas pelo Banque Royale estava aumentando constantemente, tendo como garantia a riqueza das terras da Louisiana, nas quais se acreditava haver ouro suficiente para manter o equilíbrio dos valores emprestados através das notas. As operações envolvendo as notas de Law podem ser resumidas assim:

Law estava emprestando notas emitidas pelo Banque Royale ao governo (ou a prestamistas particulares), que depois as passava a pessoas em pagamento de dívidas ou despesas públicas. Essas notas eram então utilizadas pelos que as recebiam para comprar ações da Companhia do Mississippi, e os valores assim obtidos eram entregues ao governo para pagar despesas e credores, que então usavam as notas para comprar mais ações, cujas receitas de venda eram usadas para cobrir mais despesas do governo e pagar mais credores do Estado. E assim a coisa continuava, sendo cada ciclo maior que o anterior. (GALBRAITH, 1983, p. 26)

O resultado dessa emissão descontrolada de notas pelo Banque Royale foi a perda da paridade entre as notas e o valor correspondente em ouro nos cofres do banco e no tesouro da França. Os portadores das notas começaram a se dirigir ao Banque Royale em 1720 para “solicitar a troca dos títulos de Law por metal” (GALBRAITH, 1983, p. 27). Diante da dificuldade do banco em garantir a troca das notas por metal, “medidas deviam ser tomadas para restaurar a confiança” (GALBRAITH, 1983, p. 27). Como conta o autor citado, tornou-se comum a formação de multidões em frente ao Banque Royale que exigiam “não títulos ou notas, mas dinheiro vivo”. O que se seguiu foi a incapacidade do banco de Law em garantir a conversão das notas por ouro e prata, deixando “fortunas destruídas, preços em declínio, atividades empresariais em depressão, e uma desconfiança duradoura de bancos e suas atividades” (GALBRAITH, 1983, p. 28)

A desconfiança que se criou entre os franceses a partir da experiência de Law com as notas do Banque Royale nas primeiras décadas do século XVIII “foi reforçada durante a Revolução pela experiência com os assignats” (GALBRAITH, 1983, p. 31). Os “assignats” juntamente com os chamados “mandats territoriaux” foram dois tipos de papel-moeda que circularam durante a Revolução Francesa e que tinham como característica comum a conversão do valor da nota em terras. A expropriação das terras da Igreja viabilizou esse tipo de operação de uso da terra como signo monetário. O objetivo do governo revolucionário francês com a emissão dessas notas – assignats e mandats territoriaux – era viabilizar o financiamento das atividades administrativas e bélicas, o que de fato foi efetivado a partir da experiência dos “assignats”, tal como afirma Galbraith (1983, p. 71).

As notas de banco e os papéis governamentais, como vimos, coexistiram até o século XX em muitos Estados do mundo e dividiram opiniões entre os usuários, isto é, entre aqueles que preferiam as notas de banco porque facilitariam o comércio localmente e aqueles que

preferiam as moedas metálicas como reserva monetária segura. Como lembrou Galbraith (1983), somente no século XIX é que se forma a ideia de moeda como artefato seguro, a qual veio acompanhada de uma ação centralizadora de regulação monetária por parte dos Estados de forma a assegurar a paridade entre metal e notas bancárias e governamentais. Isso porque é através da criação de uma série de leis regulatórias que o Estado garante o grau de confiança necessário e caro às trocas monetárias⁷.

O monopólio sobre o direito de emissão monetária conquistado pelos Estados nacionais entre os séculos XIX e XX representa, em termos geopolíticos, tanto um êxito importante na dominação do território como uma consagração da legitimidade do Estado, que se consolida como protagonista no processo de construção da unidade territorial através da uniformização da moeda nacional. Esse processo de conquista do monopólio de emissão monetária pelo Estado também representa, tal como afirma Cohen (1998), uma determinada “geografia do dinheiro”, que é elemento fundador dos Estados nacionais – tal como sua formulação do século XIX – e que estava baseada nas noções de exclusividade na ação econômica e soberania territorial.

No entanto, a “geografia do dinheiro” – pautada no ideal de exclusividade estatal na ação econômica – que se funda no século XIX junto com os Estados nacionais teve seu declínio após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), especificamente após o fim dos acordos de *Bretton Woods* em 1971. A relação entre Estado e soberania monetária entra em colapso com a ascensão do dólar como moeda para transações financeiras internacionais, na segunda metade do século XX. A partir da década de 1970, uma “nova geografia do dinheiro” (COHEN, 1999) passará a dominar a economia política internacional, causando uma crescente “invasão” dos territórios nacionais por moedas estrangeiras tidas como mais fortes, das quais o dólar se tornará hegemônico.

A expansão das moedas nacionais no século XIX, especialmente o papel-moeda governamental, tornou-se possível através das garantias dadas pelos Estados nacionais, os quais emitiam notas visando, em primeiro lugar, o pagamento das despesas públicas. Na mesma época, as notas bancárias se difundiram tendo como base as contrapartidas dadas pelos bancos comerciais, contribuindo para a expansão do liberalismo econômico no século XIX. Dessa forma, vista em perspectiva histórica, a centralização do papel-moeda em poder dos Estados nacionais teve curta duração, uma vez que se iniciou na segunda metade do século XIX e foi colocada em xeque após um pouco mais de um século com a ascensão do dólar como moeda internacional.

⁷ Consultar Samuels e Schmid (1981) para a relação geral entre moeda e lei e, para o caso brasileiro, Franco (2017).

Como destacam os geógrafos Andrew Leyshon e Nigel Thrift (1999), assistimos nas últimas décadas “uma nova geografia do dinheiro emergente, na qual um aspecto importante é a criação de formas monetárias que são distintas das moedas nacionais territorialmente homogêneas e exclusivas”⁸ (LEYSHON; THRIFT, 1999, p. 160). Por outro lado, a geografia do dinheiro da qual fala Cohen (1998), vigente da segunda metade do século XIX com a unificação monetária em escala nacional até a segunda metade do século XX, desenvolveu-se em meio à territorialização operada pela moeda nacional, que pode ser entendida como uma espécie de “moeda territorial” (COHEN, 1998; HELLEINER, 2003).

A noção de “moeda territorial”, explorada por Cohen (1998) e Helleiner (2003), constitui elemento central na definição do sistema de Estados nacionais que emerge a partir do século XIX. Para esses dois autores, a construção dos Estados-nação dependeu, em certa medida, da formação de um espaço monetário nacional o qual foi sustentado através de uma “moeda territorial”. Desse modo, o aparecimento da noção de uma “moeda territorial” que circula circunscrita em um território exclusivo tem sua origem ligada à formação da ideia de Estado moderno, entendido como Estado nacional ou, tal qual define Antonio Carlos Robert de Moraes, como “Estado territorial”. A respeito da relação instituinte entre Estado moderno e território, Moraes (2005) afirma que:

Estado e território, dois conceitos profundamente entrelaçados no mundo moderno, em que o Estado é de imediato definido como um Estado dotado de um território. Isto é, entre os qualificativos do Estado Moderno – uma forma de Estado específica e historicamente localizada – está o fato de ele possuir um espaço demarcado de exercício de poder, o qual pode estar integralmente sob seu efetivo controle ou conter partes que constituem objeto de seu apetite territorial. De todo modo, a modernidade fornece uma referência espacial clara para o exercício do poder estatal: uma jurisdição. Trata-se, pois, de um Estado territorial. (MORAES, 2005, p. 51).

Seguindo o conceito de “moeda territorial” cunhado por Benjamin Cohen (1998), Eric Helleiner constrói sua argumentação no livro *The making of national money* (2003). Esse conceito foi utilizado por Cohen (1998) para sintetizar as representações geográficas subjacentes à formação da soberania monetária dos Estados-nação na Europa oitocentista. Todo segundo capítulo da obra *The geography of money* de Cohen é dedicado ao assunto.

Desse modo, ao resgatar o conceito de “moeda territorial” de Cohen (1998), Helleiner (2003) está interessado em investigar o desenvolvimento histórico do dinheiro territorial paralelamente à consolidação da soberania territorial dos Estados-nação durante os séculos XIX

⁸ Do original, em inglês: “An emerging new geography of money, in which an important feature is the creation of monetary forms that are distinct from the territorially homogenous and exclusive national currencies of the past.” (Leyshon; Thrift, 1999, p. 160).

e XX. Assim, Eric Helleiner tem como objetivo principal construir marcos teóricos para a consolidação de um campo que o autor chama de “história das moedas territoriais”.

Helleiner (2003) cita três aspectos que justificariam a importância do campo: 1) evidenciar que “as transformações monetárias atuais não são tão novidade quanto parecem” (HELLEINER, 2003, p. 2); 2) possibilitar o estudo da “relação entre espaço político e organização do dinheiro de uma forma muito mais ampla” (HELLEINER, 2003, p. 2); 3) propiciar “insights úteis dentro de algumas causas específicas de mudança para os dinheiros territoriais no período atual” (HELLEINER, 2003, p. 2).

Nesse sentido, tanto a abordagem de Cohen (1998) como a de Helleiner (2003) corroboram a ideia de que o dinheiro nacional é peça-chave no processo de formação dos Estados-nação entre os séculos XIX e XX e deve ser entendido como produto e reflexo de um modelo de geografia monetária exclusivista que tem origem no Tratado de Vestfália (1648) e que estava fundamentado em uma soberania dos Estados nacionais legitimada pelo monopólio sobre a moeda dentro do território nacional.

Em suma, o estudo da “geografia do dinheiro” tal como definido por Cohen (1998) demonstra, em última instância, que “o dinheiro e as finanças são um jogo geográfico” de modo que “são geografia. Usam geografia. Fazem geografia” (LEYSHON; THRIFT, 1997). O conceito de geografia do dinheiro também chama a atenção para as territorialidades históricas assumidas pelo dinheiro na construção dos Estados modernos, de modo que uma “nova geografia do dinheiro” teria emergido na segunda metade do século XX, a qual abandonaria a configuração política tradicional expressa na “geografia do dinheiro” que teria predominado do século XIX à segunda metade do século XX, pautada no ideal de exclusividade estatal na ação econômica sobre o território. O desenvolvimento do papel-moeda demonstra a relação material e simbólica desempenhada pela uniformização da moeda nacional na definição de um território coeso e na formação de um imaginário coletivo sobre as ideias de nação, nacionalidade e identidade nacional.

1.2 Representação geográfica e capitalismo impresso

Como visto na seção anterior, o papel estruturante do papel-moeda na construção material e ideológica dos Estados nacionais não pode ser ignorado, principalmente em uma abordagem geográfica do signo monetário, tal como se pretende neste trabalho. Vimos

igualmente na seção anterior que a construção dos Estados nacionais operada pela moeda se expressa, dentre outras coisas, por meio da delimitação das fronteiras políticas. Entretanto, esse processo é perpassado pela necessidade de construção de autoridade nos assuntos monetários por parte do Estado, tal como demonstrou Cohen (1998). Aliando a definição das fronteiras políticas à constituição de autoridade baseada na exclusividade na ação econômica, o conceito de “moeda territorial” cunhado por Cohen (1998) destaca a relação material e ideológica implicada na formação dos espaços monetários nacionais ao longo dos séculos XIX e XX.

Em resumo, a seção anterior procurou abordar brevemente a emergência do papel-moeda como um fenômeno econômico, político e social intimamente ligado à ascensão dos Estados nacionais, entendidos como “Estados territoriais” (MORAES, 2005). Já nesta seção o objetivo é compreender o papel-moeda como fenômeno geopolítico e objeto impresso. Em vez de focar o caráter estruturante do papel-moeda na afirmação dos Estados nacionais via processo econômico, a atenção se concentra no aspecto representacional do objeto papel-moeda, entendido como artefato cultural.

Entender o papel-moeda como fenômeno geopolítico e artefato cultural é atentar para as representações geográficas que formam imaginários coletivos em relação às configurações espaciais das relações monetárias, tal como fez Cohen (1998) ao definir a sua “geografia do dinheiro”. Concentrando-se sobre o aspecto geopolítico da moeda nacional, é possível perceber que as representações geográficas por ela difundidas se distinguem pelas múltiplas escalas geográficas em que estão engendradas.

Tomando a moeda nacional como artefato cultural dotado de um simbolismo específico que relaciona signo monetário e território nacional, podemos afirmar que a moeda nacional constitui, em primeiro lugar, uma representação “para dentro” do território nacional, o que pode contribuir direta ou indiretamente para a reafirmação de um sentimento de nacionalidade, identidade nacional ou nacionalismo; em segundo lugar, ao reconhecermos que “o dinheiro é cartão de visita de um país” (DE HEIJ, 2011) e que, por isso, deve ser entendido como “vitrine de um país” (MONESTIER, 1982, p. 63), podemos compreender a moeda nacional como uma projeção da nação para além de suas fronteiras políticas, sendo assim uma representação “para fora” do território nacional e colaborando para um determinado internacionalismo das nações, na medida em que estas se lançariam a partir de suas notas de dinheiro no grupo das nações modernas; e, por fim, há atualmente exemplos de união monetária entre diferentes Estados nacionais, dos quais a União Europeia é o caso pioneiro e mais emblemático dos embates colocados para a superação do modelo de geografia política e monetária exclusivista que emerge com os Estados nacionais, de modo que a união monetária entre diferentes Estados

demonstra uma tendência seguida pela moeda de representar não mais uma nação (nacionalismo) e de não ser mais apenas um projetar da nação (internacionalismo), mas de apontar para um transnacionalismo, entendido como projeção uniformizada da moeda entre diferentes entidades políticas.

Sobre a condição da moeda nacional como “cartão de visita” (DE HEIJ, 2011) ou “vitrine de um país” (MONESTIER, 1982), é interessante pontuar a observação do segundo autor a respeito das notas brasileiras que, entre as décadas de 1960 e 1970, apresentavam “um estado tão deplorável e sujo que era preciso coragem para tocá-las” (MONESTIER, 1982, p. 63). O estado avançado de deterioração das notas brasileiras era reflexo da inflação alta e das dificuldades de ordem técnica interna para repor em quantidade suficiente o meio circulante.

A abordagem do dinheiro enquanto “vitrine de um país” revela também a preocupação de determinados governos nacionais com a aparência das notas e a impressão passada por estas aos turistas. Alguns países dependentes do turismo, como destaca Monestier (1982), fizeram do papel-moeda um objeto de destaque para propaganda nacionalista, uma vez que:

As notas fornecem uma primeira impressão aos viajantes que desembarcam em um país desconhecido. Os sociólogos e os psicólogos constataram que essa primeira impressão era muito importante e difícil de corrigir. A Tailândia, por exemplo, entendeu a importância deste elemento psicológico e detém uma das moedas mais apresentáveis do mundo. Ela serve como um cartão de visita. Colocando regularmente as notas novas nos bancos dos aeroportos, ela [a Tailândia] as torna [as moedas] sinônimos de “vitrine de um país limpo e civilizado”.⁹ (MONESTIER, 1982, p. 63. – [grifo nosso].).

A partir do exemplo extraído de Monestier (1982), é possível perceber como o aspecto material do papel-moeda é importante para a construção de uma imagem externa de um país. Fica claro que a materialidade do papel-moeda possui papel relevante em termos geopolíticos. Aqui não se faz referência à geopolítica clássica, mas, por outro lado, à chamada geopolítica crítica, tal como definida por Ó’Tuathail e Agnew (1992). A geopolítica crítica compreende a geopolítica como um campo determinado não apenas por ações, mas igualmente por discursos e ideologias. Nesse sentido, o papel-moeda pode ser entendido como um objeto que produz discursos geopolíticos, na medida em que projeta uma imagem estratégica de um país para além das fronteiras nacionais, construindo uma representação internacionalizada de uma nação em relação às outras.

⁹ Do original, em francês: “Les billets de banque procurent une première impression aux voyageurs qui débarquent dans un pays inconnu. Les sociologues et les psychologues ont constaté que cette première impression était très importante et difficile à corriger. La Thaïlande, par exemple, a compris l’importance de cet élément psychologique et possède une de monnaies les mieux entretenues du monde. Elle s’en sert comme d’une carte de visite. En plaçant régulièrement des billets neufs dans les banques de ses aéroports, elle les rend synonymes de ‘vitrine d’un pays propre et civilisé’.” (MONESTIER, 1982, p. 63).

Além de fenômeno geopolítico, capaz de difundir representações de acordo com as múltiplas escalas geográficas a partir das quais circula, o papel-moeda pode ser entendido como um objeto impresso e material que exerce papel proeminente na construção de um ideário nacional. Na qualidade de objeto impresso oficial dotado de alta circulação, a função de veículo de comunicação do poder político desempenhada pelo papel-moeda é geralmente negligenciada pelos estudiosos daquilo que é chamado de mercado dos impressos. Enquanto a maior parte dos estudos sobre as relações entre objetos impressos e poder privilegiam a atuação dos livros e jornais (Fèbvre; Martin, 1958; Eisenstein, 1979; Anderson, 1983[2008]; Saïd, 1990; Ogborn; Withers, 2010), um número muito menor ressalta a relação do papel-moeda com as técnicas de impressão e sua contribuição para a difusão de ideias de poder relativas, diretamente ou indiretamente, à figura do Estado.

No entanto, os trabalhos supracitados sobre o desenvolvimento do mercado dos impressos fornecem abordagens pertinentes ao entendimento do papel-moeda como objeto impresso e artefato cultural, já que ressaltam o poder dos objetos impressos em influenciar a produção de conhecimentos e moldar mentalidades coletivas. Relacionando a emergência das técnicas de impressão à diversificação das formas de difusão de conhecimento na Europa a partir do século XVI, a historiadora Elizabeth Eisenstein defende, em seu livro *The Printing Press as an Agent of Change* publicado pela primeira vez em 1979, “que a impressão transformou as condições sob as quais textos eram produzidos e lidos e, portanto, modificou a forma pela qual o conhecimento era produzido” (OGBORN; WITHERS, 2010, p. 5). Concentrando sua pesquisa sobre a elite intelectual europeia dos países com língua de origem latina, Eisenstein (1979) defende que a prensa gráfica trouxe relativa fixidez e padronização aos textos, além de uma maior disseminação de textos diversos.

Nesse sentido, faz-se necessário entender que o papel-moeda foi tão importante quanto os outros objetos impressos geralmente citados como centrais na construção de uma consciência, sentimento ou identidade nacional, como é o caso do jornal e do livro. Dentre os estudiosos dos nacionalismos que relacionaram a formação de uma identidade ou consciência nacional à emergência de objetos impressos tais como o livro e o jornal, é importante destacar, novamente, Benedict Anderson e sua obra *Comunidades Imaginadas* (1983[2008]). Apoiado sobre as contribuições dadas por alguns estudos como, por exemplo, os de Eisenstein (1979) e Fèbvre e Martin (1958), Anderson defende a ideia de que as origens da consciência nacional poderiam ser encontradas no desenvolvimento da imprensa, na medida em que foi através da difusão de textos impressos que se tornou possível a formação das chamadas “línguas impressas” (ANDERSON, 1983[2008]).

Na medida em que a língua oficial é uma das categorias que participam da criação da identidade nacional, a difusão de escritos impressos em línguas diferentes do latim a partir do século XVI foi determinante para a definição das línguas vernaculares – dentre as quais, o francês e o alemão – e para a formação de um repertório cultural comum entre as elites ocidentais. A criação de uma língua comum contribuiu para a formação de uma cultura comum, sedimentando-se, portanto, as bases culturais das nações modernas através da difusão da imprensa. A respeito da tese de Anderson (1983) sobre o papel da prensa na construção de nacionalidades, a historiadora francesa Anne-Marie Thiesse explica:

A difusão de uma língua vernacular padronizada pela prensa foi um dos elementos principais do despertar do sentimento nacional? Essa é a tese sustentada por Benedict Anderson em seu ensaio *Imagined Communities. Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*. Segundo ele, a prensa, uma das formas mais antigas de produção capitalista, esteve engendrada em uma busca incessante por novos mercados. [...] Certamente, a difusão de impressos exerce um papel importante na tomada de consciência de uma identidade linguística e nacional.”¹⁰ (THIESSE, 2001, p. 69).

A multiplicação de gráficas e a difusão da imprensa com os jornais e os livros, nos diferentes contextos histórico-geográficos estudados por Anderson (1983[2008]), foram processos influenciados pela forma como teria evoluído a relação entre capitalismo e tecnologia. À medida que a imprensa se difundiu, possibilitou o aparecimento do que Benedict Anderson denominou “capitalismo editorial” (ANDERSON, 2008, p. 59). Essa é uma ideia bastante pertinente para entendermos as causas de ordem tecnológica relacionadas ao crescimento do uso de papel-moeda a partir do século XVIII na Europa e nos Estados Unidos e no fim do século XIX no Brasil (ver PELÁEZ; SUZIGAN, 1985; COSTA, 2014). Pois, o aparecimento do papel-moeda, em diferentes contextos, também se deveu às relações entre capitalismo e tecnologia. Desse modo, o papel-moeda emitido por um governo surge na França absolutista no início do século XVIII e na mesma época se desenvolve no norte das Treze Colônias.

A questão levantada por Benedict Anderson a respeito das ligações entre consciência nacional e “capitalismo impresso”¹¹ relaciona, portanto, capitalismo e imaginação nacional à

¹⁰ Do original, em francês: “La diffusion d’une langue vernaculaire standardisée par l’imprimé a-t-elle été un des éléments majeurs de l’éveil du sentiment national? C’est la thèse soutenue par Benedict Anderson dans son essai *Imagined Communities. Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*. Selon lui, l’imprimerie, une des formes les plus anciennes de production capitaliste, s’est trouvée engagée dans une recherche incessante de nouveaux marchés. [...] Assurément, la diffusion d’imprimés joue un rôle important dans la prise de conscience d’une identité linguistique et nationale.” (THIESSE, 2001, p. 69).

¹¹ Em vez de manter a expressão “capitalismo editorial” de Anderson (1983), optei por usar a expressão “capitalismo impresso” utilizada na resenha do livro *Comunidades Imaginadas* escrita por Curto et al. (2012), pois permite englobar objetos oficiais impressos e não-textuais, como selos, papel-moeda, cartões-postais etc.

luz do desenvolvimento das tecnologias de impressão. Assim, o livro e o jornal são entendidos como tecnologias de representação e invenção da comunidade politicamente imaginada que é a nação. O papel-moeda emitido por um Estado também pode ser definido como uma tecnologia de representação, uma vez que é através da iconografia de moedas e cédulas, por exemplo, que os Estados constroem um imaginário nacional específico e hegemônico.

Contudo, as tecnologias de representação dependem diretamente das tecnologias de impressão. O papel-moeda, entendido como tecnologia de representação e produto do “capitalismo impresso”, proporciona diversos exemplos interessantes. Vamos nos ater a dois casos que expressam a relação entre a produção de papel-moeda e a tecnologia da prensa gráfica, tendo um dos casos ocorrido nas Treze Colônias, especificamente na Pensilvânia na primeira metade do século XVIII, e o outro na França durante a Revolução Francesa. Os dois casos demonstram o imperativo tecnológico que permeia o processo de produção do papel-moeda desde as emissões pioneiras.

O caso das primeiras emissões de papel-moeda na Pensilvânia no início do século XVIII é bastante emblemático a respeito da relação entre papel-moeda e prensa gráfica. A Pensilvânia fazia parte das chamadas Colônias Centrais, localizadas ao norte das Treze Colônias. Tendo em vista o mau exemplo de descontrole nas emissões de papel-moeda ocorrido com John Law poucos anos antes na França, “as Colônias Centrais manipulavam o papel-moeda com o que agora deve ser considerado como impressionante habilidade e prudência” (GALBRAITH, 1983, p. 57). Com uma postura cautelosa das autoridades monetárias, a primeira emissão de papel-moeda na Pensilvânia aconteceu em 1723 e a segunda em 1729, de modo que “emissões semelhantes também produziram resultados satisfatórios em Nova Iorque, Nova Jersey, Delaware e Maryland” (GALBRAITH, 1983, p. 57). Em todas as colônias citadas o papel-moeda servia como meio de pagamento das despesas públicas, com exceção de Maryland em que o papel-moeda foi usado pelo governo colonial para conceder crédito aos fazendeiros.

Como afirma Galbraith (1983), as primeiras emissões de papel-moeda nas chamadas Colônias Centrais ocorreram em meio a grandes debates. O autor destaca o debate promovido por um grande defensor do papel-moeda, isto é, Benjamin Franklin. Como lembra Galbraith (1983), Franklin demonstrou seu apoio ao papel-moeda quando “ele publicou *A Modest Enquiry into Nature and Necessity of a Paper Currency*” (GALBRAITH, 1983, p. 58). Mas foi alguns anos depois da publicação de seu livro que o apoio de Franklin ao papel-moeda saiu do campo das ideias e foi para a prática, atuando na produção de papel-moeda. Como conta Galbraith (1983):

Em 1736, a *Pennsylvania Gazette*, o jornal de Franklin, publicou um pedido de desculpas por aparecer irregularmente, pois o seu impressor estava “usando a prensa para o bem público, tornando o dinheiro mais abundante”¹². A prensa estava sendo ocupada para imprimir dinheiro. (GALBRAITH, 1983, p. 58).

É possível perceber a partir da passagem acima que a prensa cumpriu papel determinante no reabastecimento de numerário na Pensilvânia que, assim como outras colônias ao norte das Treze Colônias, usava o papel-moeda principalmente para o pagamento de despesas públicas. Outro caso que revela as ligações estreitas entre papel-moeda e prensa é aquele que ocorreu com os chamados “assignats” durante a Revolução Francesa. Como vimos na seção anterior, os “assignats” foram um tipo de papel-moeda criado durante a Revolução Francesa que tinha seu valor dado por uma porção de terra da França, especificamente as terras dos aristocratas e da Igreja, isto é, “exatamente o que a revolução estava tornando disponível – precisamente a principal razão de ser da revolução” (GALBRAITH, 1983, p. 69).

As primeiras emissões de “assignats” ocorreram em território francês no fim do ano de 1789, de modo que “estas notas, os assignats, seriam resgatadas dentro de cinco anos a contar da venda de terras da Igreja e da Coroa” (GALBRAITH, 1983, p. 70). Inicialmente, os efeitos gerados pelos “assignats” foram positivos, ao passo que “se tivesse sido possível parar com a emissão original ou com a de 1790, os assignats teriam sido celebrizados como uma inovação extremamente interessante” (GALBRAITH, 1983, p. 70). Entretanto, entre os anos de 1793 e 1794 durante a Convenção, a situação dos assignats se agravou na medida em que a relação entre os preços e a sua taxa de conversão em ouro e prata desestabilizou-se. As sucessivas perdas de valor ocorridas com os assignats demandaram o aumento da produção de notas, de modo que no ano de 1794 “as prensas francesas estavam operando num dia para atender as necessidades do dia seguinte” (GALBRAITH, 1983, p. 71).

Os casos de utilização da prensa gráfica na impressão de papel-moeda na Pensilvânia no início do século XVIII e na França no fim deste mesmo século apontam para a relação intrínseca entre tecnologia de impressão e produção de papel-moeda. Além disso, é possível perceber o grau de desenvolvimento da prensa no século XVIII, na medida em que em ambos os casos fica claro o trabalho constante com as máquinas para garantir no dia seguinte o abastecimento de papel-moeda necessário ao pagamento de despesas públicas. Portanto, o papel-moeda tal como se conhece atualmente, emitido por um Estado, teve seu aparecimento ligado a questões tanto de ordem política quanto tecnológica, de modo que as primeiras

¹² Galbraith (1983, p. 58) apud *The Paper of Benjamin Franklin*, Vol. 2, 1735-1744, Leonard W. Labaree, ed. (New Haven: Yale University Press, 1960), p. 159.

experiências ocorridas no século XVIII na Pensilvânia e na França revelam a necessidade de domínio das tecnologias de impressão, a qual perpassa a produção do papel-moeda.

Os primeiros usos de papel-moeda no século XVIII evidenciam também, de modo mais amplo, a relação que se estabelece no século seguinte entre capitalismo industrial e a formação das moedas nacionais e dos espaços econômicos nacionais no contexto ocidental. Nesse sentido, se entendermos o papel-moeda como objeto que é produto de um determinado “capitalismo impresso” (CURTO *et al.*, 2012) tal como o jornal e o livro, precisamos atentar para a tecnologia necessária em sua produção e impressão, como é o caso, respectivamente, da tipografia e da prensa. Portanto, podemos afirmar que o desenvolvimento do capitalismo industrial foi primordial na expansão do papel-moeda pelo mundo ao longo do século XIX e, principalmente, do XX. Nesse sentido, é o capitalismo industrial a fonte de fornecimento das manufaturas necessárias à massificação da produção e uso do papel-moeda (GILBERT; HELLEINER, 1999, p. 5).

1.3 Aspectos iconográficos do papel-moeda: contexto brasileiro e questões metodológicas

O objetivo desta seção consiste em apresentar alguns estudos voltados ao estudo da iconografia do papel-moeda brasileiro. Ao contrário da primeira seção em que o objetivo geral era apresentar aspectos históricos ligados ao desenvolvimento do papel-moeda no Ocidente, a presente seção objetiva ressaltar questões teórico-metodológicas levantadas por estudos sobre as cédulas brasileiras. Por serem, em sua maioria, estudos empíricos com cédulas nacionais, aproximam-se metodologicamente da proposta desta pesquisa, uma vez que esta propõe uma leitura iconográfica de algumas cédulas brasileiras emitidas entre a ditadura civil-militar (1964-1985) e a retomada democrática na década de 1980.

Em primeiro lugar, é preciso dizer que a literatura brasileira sobre a iconografia do papel-moeda é escassa e possui tendência de realizar análises empíricas de cédulas nacionais. Seu estudo se faz importante para aqueles que visam o aprofundar questões específicas ligadas ao papel-moeda brasileiro. Dentre os trabalhos mais clássicos sobre a iconografia do papel-moeda brasileiro, encontra-se o volume 3 da obra “O meio circulante no Brasil”, de Julius Meili. De origem suíça, Hermann Friedrich Julius Meili (1839-1907) chegou ao Brasil em 1875 para

ocupar o cargo de diretor do Consulado Suíço em Salvador, tendo sido cônsul suíço no Brasil durante dez anos.

A obra “O meio circulante no Brasil” foi publicada pela primeira vez entre 1897 e 1905, no formato de três volumes. Ao todo, a obra apresenta a legislação ligada à economia monetária e a reprodução de moedas, bilhetes, papel-moeda e outros tipos de dinheiro que circularam no Brasil, do século XVI ao XIX. Os dois primeiros volumes foram publicados em alemão – língua nativa de Meili – e são dedicados às moedas metálicas, sendo o primeiro volume correspondente ao período colonial (1645-1822) e o segundo ao período do Brasil independente (1822-1900)¹³. O terceiro volume, no entanto, é único do conjunto da obra que tem foco exclusivo nas moedas de papel, entendidas por Meili (2005[1903]) como um papel representativo de valor emitido por governos, bancos, fazendas ou instituições comerciais.

Publicado pela primeira vez em 1903, o terceiro volume da obra “O Meio Circulante no Brasil” do suíço Julius Meili tem como subtítulo “A moeda fiduciária no Brasil de 1771 a 1900”, contando com 274 páginas de texto e 192 páginas de ilustrações. Trata-se de uma obra rara devido à “tiragem relativamente pequena [...], cuja distribuição foi feita pelo próprio Julius Meili a bibliotecas, museus, colecionadores e amigos, na Europa e no Brasil” (MIRANDA, 2005). Uma reedição da obra publicada em 2005 pela editora do Senado Federal, por ocasião dos 100 anos da primeira publicação completados em 2003, fornecendo tanto ao público especializado como àqueles interessados na numismática brasileira uma preciosa fonte de consulta a respeito das moedas em papel circulantes no Brasil entre 1771 e 1900.

Uma observação interessante sobre o terceiro volume da obra de Meili diz respeito à sua abrangência, a qual inclui tanto as emissões legais quanto as emissões ilegais de moedas de papel, tais como os bilhetes e o papel-moeda governamental. As emissões ilegais correspondem às notas falsas, as quais demonstram a relação necessária entre desenvolvimento de papel-moeda e controle de falsificações como vistas ao fomento da confiança requerida entre os usuários. Outro ponto importante a ser ressaltado é que a obra fornece uma excelente fonte de consulta para o estudo da iconografia do papel-moeda brasileiro, na medida em que dispõe de reproduções de alta qualidade das notas emitidas por instituições bancárias, comerciais e governamentais brasileiras, no período entre 1771 e 1900.

¹³ Os títulos originais dos volumes I e II da obra “O Meio Circulante no Brasil” de Julius Meili são, respectivamente: 1) *I Theil. Die Münzen der Colonie Brasilien. 1645 bis 1822*. Zürich: Polygraphischen Institutes, 1897. 357 páginas de texto e 59 páginas de ilustrações; 2) *I Theil. Die Münzen des Unabhängigen Brasilien. 1822 bis 1900*. Zürich: Jean Frey, 1905. 377 páginas de texto e 58 páginas de ilustrações.

A primeira obra aprofundada a respeito da numismática brasileira, publicada em três volumes por Julius Meili, representa um esforço no sentido de sistematizar as moedas e notas que estiveram em circulação na história do Brasil entre os séculos XVII e XIX. Em conjunto, os três volumes de “O Meio Circulante no Brasil” apresentam, além da legislação monetária, a coleção de moedas e notas do suíço Julius Meili, da qual uma parte pertence hoje ao acervo numismático do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro. Nesse sentido, a primeira obra que contempla amplamente a iconografia do papel-moeda brasileiro é, na verdade, uma fonte de consulta, de modo que não aprofunda um estudo sobre as estampas das notas, apenas as reproduz trazendo informações básicas como a instituição ou local de emissão, a série e o número de estampa.

Outro autor que contribuiu com estudos importantes em numismática no Brasil foi Florisvaldo dos Santos Trigueiros. Funcionário do Banco do Brasil desde 1942, Trigueiros foi aluno do Curso de Museus pelo Estado da Bahia, entre os anos de 1949 e 1951. Tornou-se museólogo especialista em acervos numismáticos, sendo reconhecido nessa área por ter feito parte da idealização e implementação de instituições como o Museu do Banco do Brasil (1954-55), o Museu da Caixa de Amortização (1960) e o Museu de Valores do Banco Central (1974-75). Além disso, realizou exposições numismáticas e contribuiu para os debates acerca do papel educativo dos museus entre os anos de 1950 e 1960, de modo que publicou livros e artigos a esse respeito.

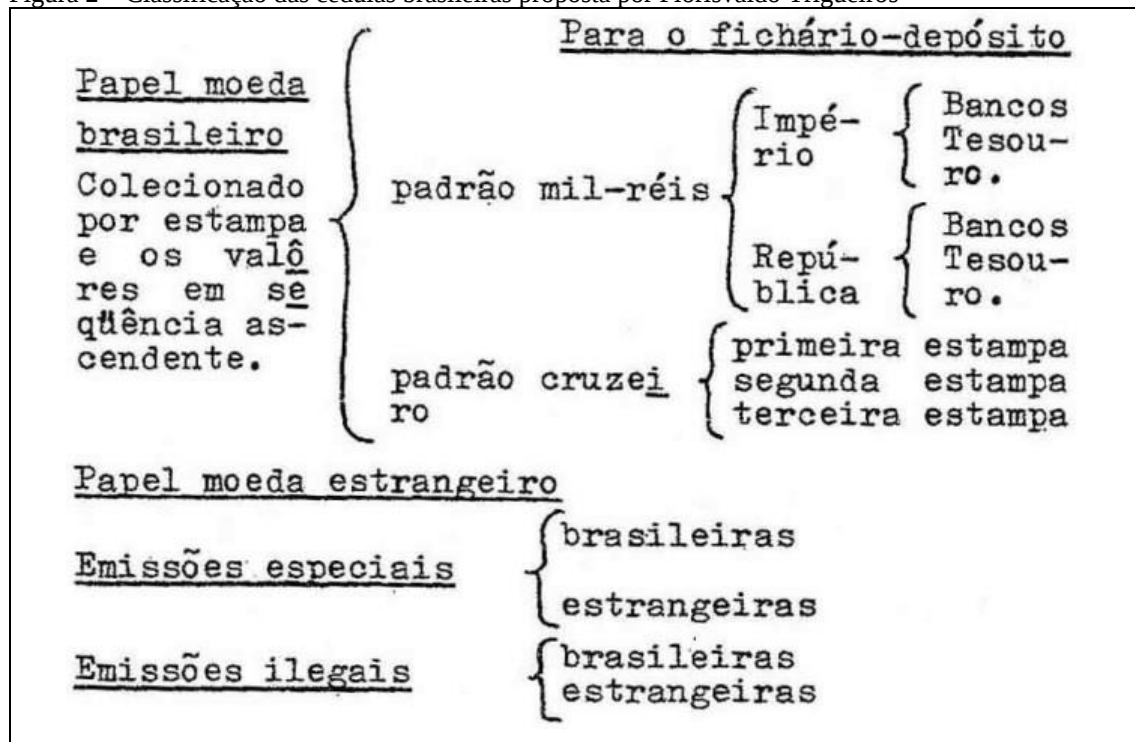
O museólogo de origem baiana Florisvaldo Trigueiros trabalhou em diferentes ocasiões, entre a década de 1960 e 1970, como consultor do Banco Central do Brasil, tendo acompanhado a fabricação do papel-moeda brasileiro nesse período, a começar pela chamada “família dos medalhões”, isto é, o conjunto de cédulas de Cruzeiros produzidas desde 1966 e colocadas em circulação a partir de 1970 e que retratavam personagens tradicionais da história política brasileira. Trigueiros tem sua relação com a campo da numismática marcada, por um lado, por sua atuação direta com a construção de exposições de moedas e cédulas e a implementação de museus de bancos. Por outro lado, sua atuação direta na área da numismática também ficou marcada por suas publicações, das quais podemos destacar três obras: *Moedas e Cédulas* (1964), *Dinheiro no Brasil* (1966) e *Dinheiro no museu* (1972).

O primeiro livro citado de autoria de Florisvaldo Trigueiros, isto é, *Moedas e Cédulas* (1964) constitui um trabalho no formato de memória apresentado no III Congresso Nacional de Museus realizado em dezembro de 1962 na cidade de Salvador. À época, Trigueiros ocupava o cargo de conservador no Museu e Arquivo Histórico do Banco do Brasil. O livro *Moedas e cédulas* (1964) tem um caráter explicitamente técnico, voltado a princípio para profissionais

ligados à área da museologia. Tem como enfoque a descrição dos processos técnicos envolvendo os problemas de classificação, conservação e seleção de moedas e cédulas. Já no início do livro, o autor admite que este representa resultado de anos de trabalho junto ao Museu do Banco do Brasil e que o objetivo é apresentar as metodologias de classificação, seleção e conservação utilizadas para a organização das moedas e cédulas brasileiras constantes na coleção numismática do Banco do Brasil.

É interessante destacar a observação de Trigueiros a respeito da escassez de referências bibliográficas que pudessem auxiliar na construção de um padrão de classificação das moedas de papel do Brasil. Nesse caso, o autor afirma haver apenas o livro *O meio circulante no Brasil (Parte III)* de Julius Meili, já citado aqui como a primeira obra de grande envergadura acerca do papel-moeda brasileiro. Nesse sentido, diante da falta de orientação anterior visando uma classificação das cédulas brasileiras, coube ao próprio Trigueiros propor um padrão classificatório do papel-moeda, o qual podemos observar a seguir.

Figura 2 – Classificação das cédulas brasileiras proposta por Florisvaldo Trigueiros



Fonte: Trigueiros (1964, p. 4).

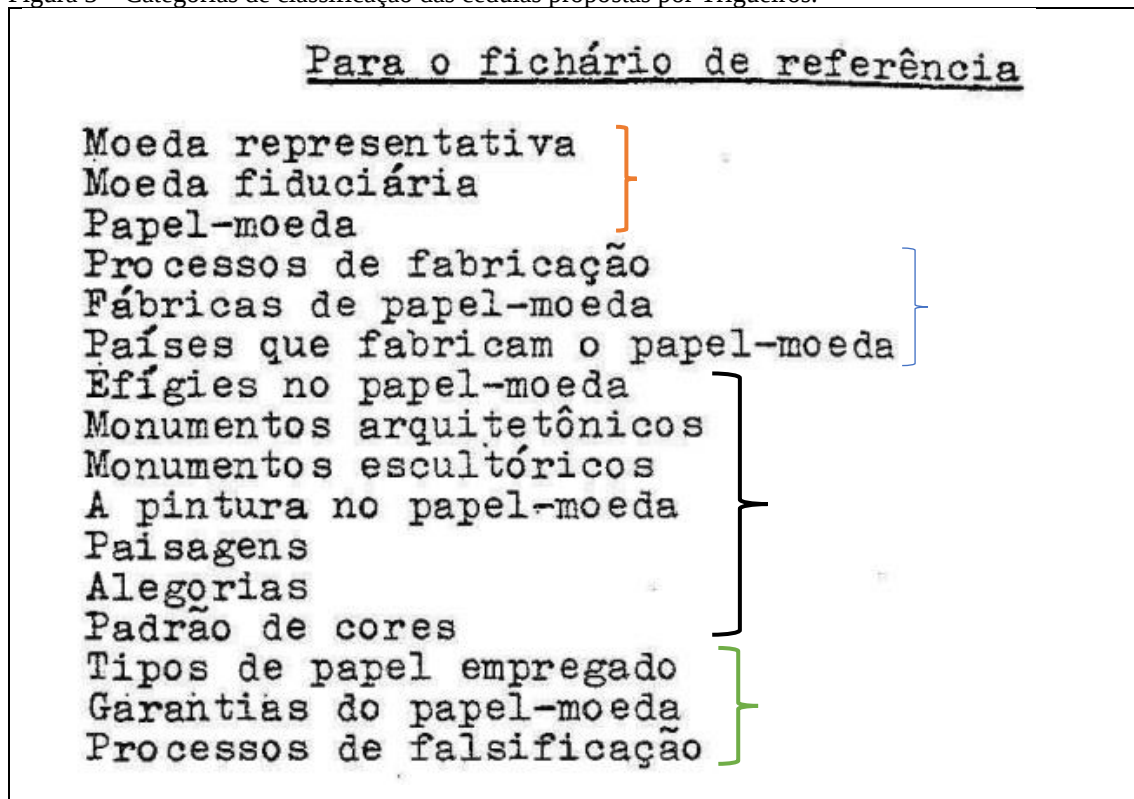
A partir do esquema acima idealizado por Trigueiros (1964), é possível perceber inicialmente uma proposta de periodização do papel-moeda brasileiro segundo os dois padrões monetários existentes até o momento da publicação do livro, isto é, o padrão Mil-Réis e o padrão Cruzeiro. Dentro da classificação do padrão Mil-Réis, observamos duas

subclassificações, sendo a primeira dividindo o período imperial do republicano e a segunda discriminando as emissões de papel-moeda realizadas por bancos e pelo Tesouro. A partir dessa subdivisão entre emissões de bancos e do Tesouro, podemos depreender que houve momentos na história em que a emissão de papel-moeda não era atividade exclusiva do Estado brasileiro, sendo possível aos bancos comerciais autorizados criar notas bancárias com valores correspondentes no padrão monetário vigente. Esse processo em que bancos comerciais também possuíam o direito de emitir notas tal como os Estados representa um momento de pluralidade de emissão monetária e ocorreu no Brasil em dois momentos do século XIX – entre 1836 e 1853 e no fim do século - e nas primeiras décadas do século XX.

Além da pluralidade de emissão monetária, a classificação do papel-moeda brasileiro proposta por Trigueiros (1964) destaca a categoria “papel-moeda estrangeiro”. A existência dessa categoria demonstra o fato de o papel-moeda brasileiro ter sido idealizado e impresso no exterior, entre o século XIX e a primeira metade do século XX. Embora a discussão acerca da história do papel-moeda brasileiro seja empreendida no capítulo 2 desta dissertação, é importante saber que a primeira tentativa de sistematização histórica do papel-moeda brasileiro realizada por Trigueiros (1964) já distinguia o papel-moeda impresso no exterior daquele feito no Brasil, de modo que sugere a existência de diferenças de ordem técnica e iconográfica no que se refere às cédulas de origem nacional e estrangeiras.

Outra subclassificação proposta em Trigueiros (1964) diz respeito às cédulas de modo individual, de modo que são destacadas algumas categorias de referência, tal como se pode observar a seguir.

Figura 3 – Categorias de classificação das cédulas propostas por Trigueiros.



Fonte – Trigueiros (1964, p. 5).

A partir das categorias de classificação das cédulas brasileiras propostas por Trigueiros (1964), podemos distinguir 4 grupos, a saber: 1) Tipo de papel-moeda (“Moeda representativa”, “Moeda fiduciária”, “Papel-moeda”); 2) Aspectos produtivos (“Processos de fabricação”, “Fábricas de papel-moeda”, “Países que fabricam o papel-moeda”); 3) Aspectos iconográficos (“Efígies no papel-moeda”, “Monumentos arquitetônicos”, “Monumentos escultóricos”, “A pintura no papel-moeda”, “Paisagens”, “Alegorias”, “Padrão de cores”); 4) Aspectos técnicos do papel (“Tipos de papel empregado”, “Garantias do papel-moeda”, “Processos de falsificação”).

É interessante notar que, dentre as categorias de classificação das cédulas brasileiras proposta por Florisvaldo Trigueiros (1964), há uma categoria específica para os chamados “aspectos iconográficos” do papel-moeda. Observa-se que o autor destaca 7 subcategorias no que refere aos aspectos iconográficos, a saber, “Efígies no papel-moeda”, “Monumentos arquitetônicos”, “Monumentos escultóricos”, “A pintura no papel-moeda”, “Paisagens”, “Alegorias”, “Padrão de cores”. Essas subcategorias ligadas ao aspecto iconográfico demonstram a diversidade temática que caracteriza a iconografia do papel-moeda brasileiro ao longo de dois séculos de circulação, considerando apenas o período do Brasil independente.

Não se deve ignorar a presença da categoria “paisagens” na classificação proposta por Trigueiros (1964), uma vez que as paisagens são usadas recorrentemente na história do papel-moeda brasileiro como ilustrações de uma natureza tipicamente nacional, ocupando áreas centrais ou servindo como ladeados no espaço da cédula. É antigo o uso da moeda para divulgação de paisagens e representações da natureza dos locais de origem da emissão, de modo que, considerando os aspectos político e iconográfico, as relações mais longevas entre moeda e território podem ser encontradas em moedas antigas que representavam os meios geográficos nos quais eram produzidas. Dois exemplos dessa “divulgação” de imagens do território ou paisagens pelas moedas antigas são citados nos trabalhos de Kormikiari (2003) e Florenzano (2003). A primeira autora afirma que no contexto da Antiguidade clássica “a iconografia monetária foi usada na afirmação política da autonomia da cidade-estado” (KORMIKIARI, 200, p. 49). A segunda autora lembra que as moedas durante a Antiguidade grega eram ricas em “elementos característicos da geografia local” (FLORENZANO, 2003, p. 19).

Ainda a respeito das subcategorias de classificação das cédulas brasileiras segundo o aspecto iconográfico, vale ressaltar que essa sistematização proposta por Trigueiros (1964) possui notável importância até a atualidade, não apenas por representar uma metodologia de classificação das cédulas brasileiras que balizou a construção de outras exposições numismáticas existentes até hoje, mas, especificamente, porque essas subcategorias apontadas por Trigueiros se replicaram ao longo do tempo, de modo que podem ser encontradas no conjunto de cédulas que compõe a análise empírica desta dissertação. Por exemplo, a categoria “a pintura no papel-moeda” é encontrada em três das nove cédulas integrantes da análise empírica empreendida nos capítulos 3 e 4.

Nesse sentido, a metodologia de classificação das cédulas brasileiras proposta por Trigueiros (1964) pode servir como um dos eixos norteadores de uma análise iconográfica do papel-moeda brasileiro. Pois, tendo sido implementada pelo autor em exposições numismáticas ainda existentes, a metodologia de Florisvaldo Trigueiros pode ser utilizada como base para uma abordagem comparativa entre períodos históricos distintos, tal como se propõe nesta dissertação, isto é, a análise da iconografia do papel-moeda brasileiro na Ditadura Militar e no contexto de Redemocratização (pós-1985). Desse modo, a partir da metodologia de Trigueiros (1964) é possível levantar algumas questões específicas, tais como: dentre as subcategorias ligadas ao aspecto iconográfico do papel-moeda brasileiro destacas por Trigueiros (1964), quais são aquelas que mais aparecem no conjunto das cédulas que compõem a análise empírica da presente dissertação? Tendo em mente as subcategorias iconográficas do papel-moeda brasileiro tal como proposto em Trigueiros (1964), que rupturas e continuidades podem ser

destacadas na comparação entre as cédulas dos períodos da Ditadura Militar e da Redemocratização?

Essas são questões específicas que norteiam a análise empírica das cédulas empreendida nos capítulos 3 e 4. A classificação do papel-moeda brasileiro segundo o aspecto iconográfico proposta por Trigueiros (1964) é utilizada como suporte analítico das cédulas, de modo que a análise está atenta às categorias iconográficas do papel-moeda brasileiro conforme Trigueiros coloca. Assim, serão identificadas as categorias iconográficas apresentadas por cada cédula integrante da parte empírica deste trabalho, discutida nos capítulos 3 e 4.

Adaptando a tabela criada por Hymans (2004) a respeito da iconografia das cédulas de 15 países europeus do período anterior ao século XX até os dias atuais, através dos dados contidos na tabela que constitui o Anexo 1 desta dissertação, podemos esquematizar a iconografia do papel-moeda brasileiro considerando as categorias apontadas tanto por Hymans (2004) – Estado, sociedade e indivíduo – como por Trigueiros (1964), a respeito dos tipos de ícones escolhidos para compor as cédulas brasileiras.

Tabela 1 – Iconografia das estampas papel-moeda brasileiro desde 1873 segundo as categorias: “Estado”, “Sociedade” e “Indivíduo”.

Período/Design/Brasil	Ator			
	<i>Estado</i>	<i>Sociedade</i>	<i>Indivíduo</i>	<i>Elementos principais</i>
1873-1889	70%	30%	-	Realeza, símbolos estatais, representação alegórica
1890-1941	25%	75%	-	Atores e símbolos estatais, paisagem, alegorias
1942-1969	57%	-	43%	Atores do Estado, personalidades históricas
1970-1983	75%	16%	9%	Atores do Estado, figuras históricas clássicas
1984-1994	10%	20%	70%	Sociedade, indivíduos notáveis não ligados diretamente ao Estado
1994-atual	-	100%	-	Temáticas ecológicas
<u>Estado</u> = símbolos estatais (Exemplo: deuses clássicos, atores do Estado, realeza). <u>Sociedade</u> = representação clássica (Exemplo: figuras alegóricas, cenas pastoris). <u>Indivíduo</u> = atores de relevância histórica sem ligação direta com o Estado (Exemplo: Santos Dumont, Oswaldo Cruz e Câmara Cascudo).				

*Tabela adaptada a partir de dados contidos em Trigueiros (1964), Hymans (2004) e Silva Junior (2008).

Observando a tabela acima, podemos perceber que a iconografia do papel-moeda brasileiro sofreu diferentes reorientações de padrão visual desde o século XIX. De acordo com as categorias gerais retiradas da análise de Hymans (2004) sobre a iconografia das cédulas de 15 países europeus, notamos, por exemplo, que no primeiro período (1873-1889) predominam em 70% das cédulas símbolos ligados à categoria “Estado”. Essa mesma categoria predominará em outros dois períodos, isto é, no terceiro (1942-1969) e no quarto (1970-1984), havendo a presença majoritária de ex-presidentes e de figuras clássicas ligadas ao Estado, como, por exemplo, Getúlio Vargas e Floriano Peixoto. Destaque para o penúltimo período (1984-1994), em que prepondera a escolha de ícones ligados à categoria “Indivíduo”, isto é, figuras que não estavam diretamente ligadas às estruturas do Estado, como artistas e cientistas, por exemplo.

Considerando as categorias citadas por Trigueiros (1964) sobre os ícones escolhidos para a composição das cédulas brasileiras, podemos perceber a existência de “temas e padrões visuais recorrentes” (Rose, 2001, p. 150). Dentre os elementos visuais apontados em Trigueiros (1964) que são recorrentes nas cédulas brasileiras do século XIX até a inauguração do padrão-Cruzeiro em 1942, encontram-se “Alegorias”, “Efígies de papel-moeda” e “Paisagens”. Após 1942, percebemos um aumento na representação de figuras notáveis e clássicas, como é o caso de Santos Dumont e Tiradentes. Embora haja um período de retorno às personagens clássicas entre 1970 e 1983, a escolha de indivíduos não ligados ao Estado aumentará no período posterior, isto é, entre 1984 e 1994.

Outro livro de Florisvaldo Trigueiros que constitui notável contribuição aos estudos numismáticos no Brasil tem como título *Dinheiro no Brasil* (1966). Reeditada em 1987, a obra apresenta um panorama histórico acerca das diferentes formas de dinheiro que circularam no território que hoje é o Brasil. Os dados referentes às cédulas recebem atenção especial, de modo que o autor discute a evolução da moeda no Brasil atentando principalmente para as moedas de papel, desde as suas primeiras formas ainda no período colonial. Nesse sentido, Trigueiros (1987) escreve uma história detalhada do papel-moeda brasileiro abarcando desde a primeira manifestação de moedas em papel ainda no século XVII até o Plano Cruzado (1986).

Além dos livros de Julius Meili (1903) e de Trigueiros (1964, 1987[1966]), outra referência bibliográfica importante para o estudo do papel-moeda brasileiro é, sem dúvida, a tese de doutoramento de Amaury Fernandes da Silva Junior. Formado em Desenho Industrial pela Escola de Belas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Amaury Fernandes atuou como projetista no setor de projeto do Departamento de Matrizes da Casa da Moeda do Brasil entre 1984 e 1991. Familiarizado com as rotinas e procedimentos técnicos ligados à fabricação do papel-moeda, Amaury aponta ao longo de sua tese a relação intrínseca existente entre a

iconografia do papel-moeda e os processos políticos atravessados pelo Brasil entre 1960 e 2008, isto é, entre o período em que o papel-moeda passou a ser produzido inteiramente no Brasil e o ano da defesa da tese.

Dessa forma, enquanto a obra de Meili (2005[1903]) constitui uma valiosa fonte primária relacionada à legislação monetária e de acesso às cédulas que circularam no Brasil entre os séculos XVIII e XIX, Trigueiros (1964, 1987[1966]) inter-relaciona as informações sistematizadas por Meili e discute questões numismáticas ligadas à história da produção, circulação e conservação das cédulas brasileiras. Amaury Fernandes (2008), por sua vez, expande o estudo do papel-moeda estabelecendo relações com a história social e política e com a antropologia. Portanto, esse último autor contribui de forma importante para o estudo da numismática brasileira pelas humanidades, uma vez que não se trata apenas de analisar os elementos das cédulas por si só, o que já é feito há muito pela numismática, mas de relacioná-los com a formação social e o processo político em que as cédulas estão engendradas.

Tendo feito parte do corpo técnico da Casa da Moeda, Amaury Fernandes apresenta em sua tese uma série de detalhes importantes sobre a organização interna dos grupos que estão na ponta do processo de fabricação do papel-moeda brasileiro. Tais grupos são formados pelos moedeiros – aqueles que fabricam as matrizes de gravação/impressão –, funcionários do Banco Central e os *designers* ou projetistas. O enfoque da tese de Amaury Fernandes, entretanto, é a Casa da Moeda. Nesse sentido, enfocando nos atores sociais que fabricam o papel-moeda brasileiro desde a década de 1960, Amaury Fernandes da Silva Junior afirma que a posição social desses grupos ligados à fabricação do dinheiro os coloca em situação privilegiada na construção da identidade nacional.

Esses três autores, isto é, Julius Meili, Florivaldo Trigueiros e Amaury Fernandes deram grande contribuição ao estudo do papel-moeda no Brasil. Outros autores se ativeram à história do papel-moeda brasileiro, dentre os quais podemos destacar as historiadoras Angela de Castro Gomes e Mônica Almeida Kornis que, no início dos anos 2000, analisaram conjuntamente algumas cédulas brasileiras e destacaram questões metodológicas interessantes. A questão central discutida pelas historiadoras brasileiras supracitadas diz respeito à “quase ausência da utilização da moeda republicana como fonte” (GOMES; KORNIS, 2002, p. 2). Para entender a escassa utilização da moeda como fonte para o estudo do período republicano no Brasil, as autoras argumentam que seria preciso refletir sobre a relação da história com o tempo presente e as fontes não escritas.

Conforme afirmam Gomes e Kornis (2002), os estudos do tempo presente na história teriam sido impulsionados pela difusão dos meios de comunicação de massa e pela renovação

dos estudos em história política, de modo que anteriormente – e ainda hoje relativamente – teria prevalecido a ideia de história como “estudo do passado”. Já a relação da história com as fontes não escritas destaca a noção de materialidade da cultura datada do século XIX, de modo que “haveria as fontes ‘materiais’, os objetos; e as fontes ‘imateriais’, os textos” (GOMES; KORNIS, 2002, p. 6-7). Porém, a dualidade entre objetos materiais e imateriais não se sustentaria teoricamente, segundo as autoras, uma vez que “todo ‘objeto material’ é um objeto cultural, quer dizer, é portador de sentidos ‘imateriais’” (GOMES; KORNIS, 2002, p. 7-8). Desse modo, a moeda deve ser entendida como objeto material dotado de simbolismos que atuam na construção de representações coletivas dos Estados nacionais.

Além da relação da história com o tempo presente e as fontes não escritas, Gomes e Kornis (2002) discutem outra questão metodológica importante a respeito do estudo das moedas, quer sejam metálicas ou de papel. Segundo as autoras, a moeda “deve ser tratada sempre em termos do momento e da sociedade onde circula, não se devendo isolá-la como peça ou vê-la como documento ‘econômico’” (Ibid., p. 8). Dessa forma, as historiadoras pontuam o caráter contingente do estudo das cédulas nacionais de um país. Em outras palavras, analisar uma moeda nacional específica requer que o pesquisador faça uma aproximação com contexto sócio-histórico particular em que se produziu e circulou a moeda, pois, embora seja possível em alguns casos apontar relações internacionais na fabricação do dinheiro, sempre haverá questões específicas ao Estado nacional representado na cédula ou moeda.

Gomes e Kornis (2002) construíram uma discussão metodológica importante acerca do estudo da iconografia das cédulas brasileiras segundo uma perspectiva historiográfica, a qual pode incorporar, além da própria numismática, a história social, política e cultural. Analisando as cédulas emitidas após o fim da Ditadura Militar em 1985, Kornis (2003) destaca a relação da iconografia das cédulas e a conjuntura política durante o período de retomada da democracia no Brasil. Estudos sobre outros contextos nacionais também já demonstraram que as moedas nacionais possuem particularidades relacionadas ao país representado e às especificidades técnicas disponíveis para a concepção e fabricação da cédula.

Analisando as cédulas da Escócia produzidas desde o século XVIII, a geógrafa Jan Penrose destaca uma particularidade ligada ao fato de “a produção e circulação de cédulas escocesas estar, e sempre ter estado, nas mãos de bancos comerciais e privados”¹⁴ (PENROSE; CUMMING, 2011, p. 823). Diferentemente do Brasil, que somente durante um curto período

¹⁴ Do original, em inglês: “The production and circulation of Scottish banknotes is, and always has been, in the hands of private or commercial banks.” (PENROSE; CUMMING, 2011, p. 823)

no fim do século XIX e nas primeiras décadas do século XX permitiu que bancos privados e comerciais emitissem papel-moeda, a Escócia desenvolveu durante séculos essa tradição não-estatal de emissão monetária. Penrose e Cumming (2011) explicam que, devido a essa tradição não-estatal de produzir cédulas, é possível considerar que “na Escócia, o discurso do dinheiro vai muito além de um discurso de nações, Estados-nação e nacionalismo”¹⁵ (I PENROSE; CUMMING, 2011, p. 825-6).

Como veremos no próximo capítulo, o Brasil seguiu uma tradição estatal de emissão de papel-moeda. Desde a criação do primeiro Banco do Brasil em 1808, apenas na adesão ao padrão-ouro nas duas primeiras décadas do século XX o Brasil concede, por período de tempo considerável, permissão aos bancos privados de emitir papel-moeda. Em suma, a partir da discussão de fatos ligados às emissões pioneiras de papel-moeda na primeira seção deste capítulo, vimos que o nascimento da tradição estatal de controle exclusivo sobre o direito de emissão monetária ocorreu nas Treze Colônias no final do século XVII, de modo que a história “do papel-moeda emitido por um governo indubitavelmente pertence aos americanos” (GALBRAITH, 1983, p. 49). Na segunda seção, através da apresentação de estudos importantes no campo da numismática brasileira, destacando questões metodológicas suscitadas por tais trabalhos, foi possível perceber a importância de se considerar os aspectos contingentes ligados ao estudo de moedas nacionais. Podemos, portanto, prosseguir à apresentação de uma breve revisão histórica do papel-moeda no Brasil.

¹⁵ Do original, em inglês: “In Scotland, the discourse of money is much more than a discourse of nations and nation-states and nationalism.” (PENROSE; CUMMING, 2011,p. 825-6)

2 O PAPEL-MOEDA NO BRASIL: DA IMPORTAÇÃO À NACIONALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO

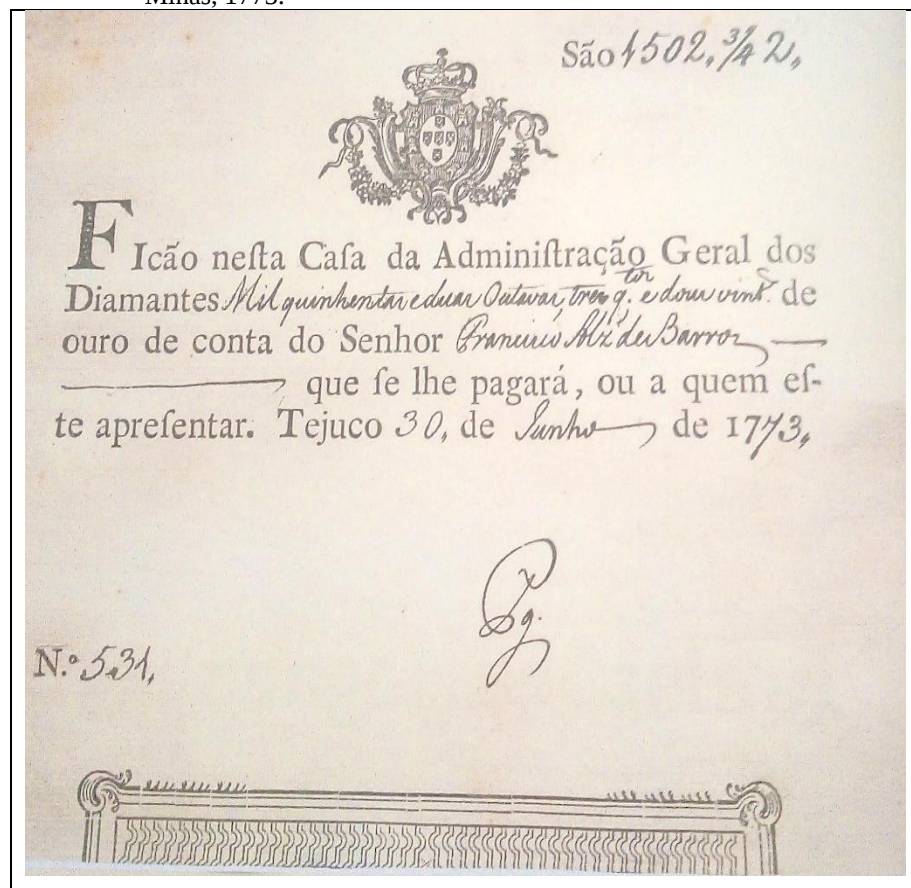
O presente capítulo visa apresentar um panorama histórico do desenvolvimento do papel-moeda no Brasil, ressaltando algumas questões políticas, econômicas e tecnológicas que marcaram a história do papel-moeda brasileiro. Faz-se necessário, especificamente para este trabalho como um todo, apresentar alguns fatos e discussões em torno do aparecimento e difusão do papel-moeda no Brasil antes de passar à análise empírica das cédulas que formam o conjunto da presente pesquisa. Pois, através da apresentação de pontos importantes ligados à história do papel-moeda, é possível fornecer elementos para a compreensão dos contextos históricos nos quais se inserem as cédulas que formam a análise empírica desta dissertação.

A história do papel-moeda brasileiro foi contada de diversas maneiras por distintos autores, de modo que já destacamos no capítulo anterior, dentre outros, o nome do museólogo Florisvaldo Trigueiros. Discutir pontos importantes da história do nosso papel-moeda é destacar a atuação das instituições e atores envolvidos em sua criação e popularização. Tendo em mente que coexistiram desde a invenção dos primeiros exemplos modernos dois tipos de papel-moeda, sendo um de origem governamental e o outro bancária, faz-se necessário recordar que, modernamente, “o dinheiro tem três progenitores: casas da moeda, secretários de tesouro ou ministros da fazenda, sendo estes a fonte do papel-moeda; e bancos, de um tipo ou outro” (GALBRAITH, 1983, p. 19).

As primeiras evidências de uso de papel como moeda no território que hoje é o Brasil podem ser encontradas ainda no século XVII, especificamente nas terras ocupadas pelos holandeses. Como conta Florisvaldo Trigueiros, os holandeses passaram por várias crises financeiras na ocupação em terras brasileiras devido ao auxílio intermitente da Metrópole. Diante das constantes crises monetárias e guerras, os holandeses decidiram emitir papéis que funcionariam como moeda, denominadas “ordens de pagamento”, de modo que “essas ordens eram resgatadas quando chegavam as remessas de moeda da Holanda” (TRIGUEIROS, 1987, p. 66). Dessa forma, ainda na primeira metade do século XVII temos a primeira aparição de moedas de papel no Brasil, por meio da influência holandesa. Entretanto, tal como recorda Trigueiros (1987), as chamadas “ordens de pagamento” não possuem nenhuma correspondência com os outros tipos de moeda de papel que vão surgir nos séculos posteriores, uma vez que circularam em período e espaço restritos à ocupação holandesa.

Somente a partir de 1771 que um sistema de cédulas passa a funcionar no Brasil colonial, através da criação da Real Extração dos Diamantes, em Minas Gerais. Na prática, essa companhia regulava a mineração de metais preciosos e quando “a Administração verificava a falta de fundos, emitia letras e bilhetes” em lugar da quantidade correspondente em ouro ou outro metal precioso, de modo que “tais bilhetes eram aceitos normalmente pelo comércio e pagos quando apresentados à Administração” (TRIGUEIROS, 1987, p. 66). Os bilhetes da companhia pública Real Extração de Diamantes existiram da segunda metade do século XVIII até o início do século XIX, constituindo o primeiro exemplo de sistema de emissão de moedas de papel no Brasil. Sua vigência acompanha o período da história brasileira denominado por Fernando Novais (1995) como “a crise do Antigo Sistema Colonial”.

Figura 4 – Bilhete impresso pela Administração da Real Extração dos Diamantes, Minas, 1773.



Fonte: MEILI (1903[2005], p. 334).

Embora os bilhetes da Administração da Real Extração dos Diamantes entre 1771 e o início do século XIX fossem emitidos por uma companhia pública, sua circulação era limitada e sua emissão excepcional, visto que só ocorria em caso de falta de metais preciosos, sobretudo o pó de ouro, meio de pagamento muito utilizado no Brasil entre os séculos XVIII e XIX. Tal

como os bilhetes usados na província de Minas Gerais que tinham uma circulação limitada, o papel-moeda criado no Brasil a partir da chegada da família real portuguesa em 1808 também ficará restrito geograficamente, isto é, circunscrito ao Rio de Janeiro (COSTA, 2014, p. 28).

Uma das consequências da chegada da família real portuguesa em 1808 foi a criação do primeiro Banco do Brasil, em 12 de outubro do mesmo ano. Como destaca o economista Fernando Nogueira da Costa, “o primeiro Banco do Brasil foi fundado como um ‘banco de governo’” (COSTA, 2014, p. 25), de modo que sua função primordial era o pagamento de despesas públicas ligadas à Corte portuguesa. Desse modo, como vimos no capítulo anterior, especificamente no item 1.1, as primeiras experiências com papel-moeda, entendido como papel governamental representativo de valor monetário, foram motivadas pela possibilidade de viabilizar o pagamento das despesas públicas. Tanto a experiência francesa com John Law quanto aquelas ocorridas nas Treze Colônias demonstram que o papel-moeda cumpriu nas experiências pioneiras funções públicas como o pagamento de despesas e financiamento de guerras. É interessante perceber, portanto, que o papel-moeda emitido em 1808 pelo primeiro Banco do Brasil também possui a função de pagamento das despesas públicas.

A respeito da relação entre papel-moeda e pagamento de despesas públicas no contexto da chegada da família real portuguesa, Dorival Vieira argumenta que “o sistema monetário brasileiro, representado pelo papel-moeda, teria por motivo determinante, não o desenvolvimento econômico da Nação, e sim as múltiplas obrigações do Estado” (VIEIRA, 1981[1947], p. 58). É importante notar que Vieira (1981[1947]) afirma que o sistema monetário se resumia ao papel-moeda naquele momento, indicando a ausência de um padrão monetário. Com efeito, o Brasil passará todo o século XIX sem estabelecer um sistema monetário uniforme e abrangente, fato que refletiu na criação-destruição-recriação do Banco do Brasil em diferentes momentos, tal como apontou Costa (2014, p. 15).

Como afirma Trigueiros (1987), desde a primeira emissão de papel-moeda pelo Banco do Brasil em 1810 até 1813, “o Banco resgatou seus bilhetes regularmente”, entretanto, “daí por diante passou a emitir sem controle, a fim de atender ao Governo, que necessitava de recursos para a despesa pública” (TRIGUEIROS, 1987, p. 82). O descontrole nas emissões de papel-moeda perdurou até a liquidação do Banco do Brasil em 11 de dezembro de 1829, quando ficou determinado pelo mesmo alvará que haveria a substituição das notas do Banco do Brasil por outras de um novo padrão monetário. Não se pode desprezar essas emissões do Primeiro Banco do Brasil, pois estas “caracterizam o aparecimento da moeda de papel e marcaram a primeira fase da unidade emissora” (TRIGUEIROS, 1987, p. 84).

Nesse período entre 1808 e 1829, em que se assiste à criação e extinção do Primeiro Banco do Brasil, há o aparecimento de um outro tipo de moeda de papel, fabricada para substituir as moedas de cobre que estavam sendo largamente falsificadas. Dessa forma, as chamadas “cédulas para troco de cobre” formaram um sistema de papel-moeda que se iniciou na Bahia e depois se expandiu para todas as províncias nas primeiras décadas após a Independência do Brasil. As cédulas para troco de cobre foram criadas para substituírem as moedas de cobre, as quais passavam por um processo generalizado de falsificação sobretudo na província da Bahia. Visando enfrentar o problema das falsificações, a província da Bahia criou o sistema de cédulas para troco de cobre que, em seguida, foi replicado para todas as províncias e que funcionava da seguinte forma:

O cobre levado às Tesourarias era trocado por quantia equivalente em cédulas que podiam ser recebidas como moeda nas repartições públicas e seriam resgatadas num prazo determinado, de 8 a 24 meses, conforme seu valor. (TRIGUEIROS, 1987, p. 71).

Criado na província da Bahia em 1827, o sistema de cédulas para troco de cobre foi estendido às outras províncias em 3 de outubro de 1833 por meio da Lei nº. 52. Desse modo, ao serem aceitas em repartições públicas de todas as províncias brasileiras, as cédulas para troco de cobre tinham “curso legal e forçado como papel-moeda” (TRIGUEIROS, 1987, p. 73). Como foram autorizadas para circulação geral durante o chamado Período Regencial (1831-1840), marcado por diversas revoltas e guerras nas províncias contra o regime imperial, as cédulas para troco de cobre não puderam ser distribuídas em todas as províncias. No caso da província do Rio Grande do Sul, devido à Guerra dos Farrapos (1835-1845) não foi possível nem mesmo recolher as moedas de cobre para que fossem substituídas pelas cédulas de troco. Enquanto isso, “no Pará, em virtude de movimento revolucionário, as notas não chegaram a ser lançadas” (TRIGUEIROS, 1987, p. 74).

Figura 5 – Cédula para troco de cobre de 50 mil réis (1833).



Fonte: Meili, 2005[1903], p. 348.

As cédulas de troco de cobre, criadas com o intuito de extinguir as falsificações de moedas de cobre, passaram a ser largamente falsificadas em conjunto com outras notas do extinto Banco do Brasil que ainda circulavam após 1829. Entre 1835 e 1836, tentando conter as falsificações o Governo Regencial decidiu criar os chamados “Carimbos Gerais”, a serem aplicados não apenas em cédulas de troco, mas também em moedas de cobre. Como lembra Trigueiros (1987, p. 78), “em 1837, pela Lei de 11 de outubro”, foi suspensa “a aplicação do Carimbo Geral”, de modo que as moedas de cobre passariam a representar metade do valor original que constava nas estampas.

Do fim do Carimbo Geral em 1836 até 1853, o direito de emissão de papel-moeda deixou de ser exclusivo dos governos provinciais e central e passou a contemplar os bancos comerciais que estava surgindo nessa época. Como explica Florisvaldo Trigueiros,

De 1836 a 1853, letras e vales em diversas quantias e prazo determinado de vencimento foram emitidos por dez bancos: Banco do Ceará, Banco Comercial do Rio de Janeiro, Banco Comercial do Maranhão, Banco Comercial da Bahia, Banco de Pernambuco, Banco Comercial do Pará, Banco do Brasil (de Mauá), Banco Maranhense, Banco do Pará e a Caixa Econômica ou de Socorro de Pernambuco. (TRIGUEIROS, 1987, p. 84)

O ano de 1853 marca o momento em que se intensifica o debate entre liberais e conservadores a respeito do direito de emissão monetária, isto é, se apenas o Governo deveria ter o direito de emitir moeda ou se este direito deveria ser estendido aos bancos comerciais, tal como havia ocorrido nos anos anteriores. A intensificação do debate em torno do direito de emissão monetária se desenvolveu no interior do Ministério da Conciliação, órgão criado no

início do período regencial para equilibrar o poder entre liberais e conservadores, de modo que ambas as facções se intercalavam na composição de tal ministério. Entretanto, o ano de 1853 marca a primeira vez em que liberais e conservadores se reuniram para formar o Ministério da Conciliação.

Em meio ao contexto de relativa estabilidade política entre conservadores e liberais no Ministério da Conciliação atingida em 1853, desenvolveu-se o debate a respeito da criação de um novo Banco do Brasil. À época, três grupos de interesse pareciam se formar em torno da questão monetária, de modo que:

O debate polarizou, de um lado, a corrente que defendia a existência de banco emissor único, respaldada pela escola metalista, e, de outro, a que sustentava a conveniência de coexistir pluralidade de bancos emissores localizados nos centros de circulação monetária regionais, baseada na leitura da escola bancária livre. O governo desejava impor seu poder de gestor da moeda, atribuindo ao banco o monopólio de emissão, para obtenção de sua receita de senhoriagem. (COSTA, 2014, p. 32)

O debate entre os metalistas e os “papelistas” no interior da vida política brasileira, isto é, aqueles que defendiam a pluralidade de bancos emissores de papel-moeda, perdurou durante todo o Segundo Reinado (1840-1889). Como destacam Peláez e Suzigan (1981, p. 129), a alternância na orientação da política monetária foi influenciada na segunda metade do século XIX pelos ciclos do café, de modo que no que chamado “segundo surto do café” (1869-1873) predominou uma política monetária metalista, tendo sido estabelecido nesse período o monopólio de emissão de papel-moeda pelo Tesouro Nacional. Enquanto durante o chamado “terceiro ciclo do café” (1886-1891) prevaleceu uma política monetária de orientação liberal e, por esse motivo, favorável à pluralidade de bancos emissores de papel-moeda.

Alternando entre momentos de monopólio pelo Tesouro Nacional e de pluralidade de bancos emissores de papel-moeda, o Brasil atravessou o século XIX sem definir um padrão monetário. Seguindo a tendência de abertura econômica ao liberalismo iniciada nos primeiros anos da Primeira República (1889-1930), a política econômica brasileira no início do século XX se caracterizou pela entrada de bancos estrangeiros, os quais receberam do Governo o direito de emitir moeda bancária de papel similar ao papel-moeda governamental, na medida em que era aceito em repartições públicas e tinha seu valor calculado de acordo com determinada quantidade de ouro.

A entrada dos bancos estrangeiros no Brasil durante as primeiras décadas do século XX foi acompanhada pela criação das chamadas Caixas de Conversão, as quais tinham a função de efetuar a conversão do papel-moeda em ouro de modo a manter a paridade entre ambos. Símbolos da entrada do Brasil no contexto internacional de liberalismo e de vigência do padrão-

ouro, as Caixas de Conversão existiram até o fim da década de 1960, período em que se findou o Acordo de Bretton Woods, o qual tinha estendido o padrão-ouro no período posterior à Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

É somente na década de 1940 que o primeiro passo para a uniformização do meio circulante brasileiro será dado, através da criação do padrão monetário denominado Cruzeiro, o qual foi “instituído pelo Decreto-lei nº 4.791, de 5 de outubro de 1942” (TRIGUEIROS, 1987, p. 192). No entanto, a intenção de promover a substituição do padrão monetário brasileiro teve sua primeira manifestação em 1926 durante a presidência de Washington Luís, “quando se cogitou da abolição do mil-réis” (TRIGUEIROS, 1987, p. 191). Para dirigir a substituição do padrão monetário brasileiro, o Governo determinou, através do “Decreto nº 5.108 de 18 de dezembro de 1926” (TRIGUEIROS, 1987, p. 191), a criação da Caixa de Estabilização e do novo padrão monetário brasileiro, o Cruzeiro.

Contudo, com a chegada de Getúlio Vargas à presidência em 1930, os planos de substituir o padrão monetário mil-réis pelo cruzeiro foram adiados, dando fim ao Decreto 5.108 de 1926 que havia dado início à criação do novo padrão monetário do Brasil. Como explica Trigueiros (1987, p. 192), as motivações por trás da criação de um novo padrão monetário para o Brasil na primeira metade do século XX estavam ligadas, em primeiro lugar, à indefinição do padrão monetário Mil-Réis, que representava o múltiplo de um padrão monetário inexistente na prática, isto é, o Real. Em segundo lugar, a substituição do padrão monetário brasileiro para o Cruzeiro tinha relação com questões técnicas ligadas ao tamanho das cédulas, de modo que, até a criação oficial do Cruzeiro em 1942, “a disparidade de tamanho existia até entre cédulas do mesmo valor” (TRIGUEIROS, 1987, p. 192).

Embora tenha sido criado em 1942 por meio do Decreto-lei 4.791 de 5 de outubro, o padrão Cruzeiro somente teve suas cédulas postas em circulação em 1943. Inicialmente, as cédulas de Mil-Réis foram aproveitadas na substituição do padrão monetário para o Cruzeiro, de modo que eram carimbadas com o valor equivalente em Cruzeiros. Dessa forma:

O Ministro da Fazenda determinou o aproveitamento do estoque de cédulas de mil réis do Tesouro Nacional existente na Caixa de Amortização, autorizando a Casa da Moeda a imprimir nas notas o valor respectivo em CRUZEIROS, por meio de aposição de carimbos, os quais foram repetidos mecanicamente, no ângulo superior esquerdo e no ângulo inferior direito de cada cédula. (TRIGUEIROS, 1987, p. 193).

A definição das estampas das cédulas de Cruzeiro ocorreu em 27 de maio de 1943, quando se reuniram “os membros da Junta Administrativa da Caixa de Amortização com Augusto Bracet, Diretor da Escola Nacional de Belas-Artes, Raul Lessa Saldanha da Gama e Rodolfo Chamberlland, professores da mesma Escola” (TRIGUEIROS, 1987, p. 193). Desse

modo, entre 37 projetos participantes do concurso para a definição das cédulas de Cruzeiro de 1943, classificaram-se os seguintes projetos:

CrS 10 — Unidade Nacional — Primeiro lugar, o da American Bank Note Company; segundo, o de Luís Bartolomeu Pais Leme; terceiro, o de Porciúncula de Moraes.

Cr\$ 20 — Proclamação da República — Não houve projeto classificado. Depois usou-se o desenho de Cadmo Fausto de Sousa.

CrS 50 — Lei Áurea — Primeiro lugar, o de Cadmo Fausto de Sousa; segundo, o de Oswaldo Pereira da Silva; terceiro, não houve projeto classificado.

CrS 100 — Cultura Nacional — Primeiro lugar, o de Cadmo Fausto de Sousa; segundo, o da American Bank Note Company; terceiro, o da American Bank Note Company.

CrS 500 — Abertura dos Portos — Primeiro lugar, o de Cadmo Fausto de Sousa; segundo, o de Valdir Leal da Costa; terceiro, não houve projeto classificado. (TRIGUEIROS, 1987, p. 194)

É interessante observar, entre os projetos ganhadores do concurso para as cédulas de Cruzeiro de 1943, a repetição do nome de uma empresa, a saber, a American Bank Note Company. Esse é um dado importante que demonstra que o papel-moeda brasileiro nem sempre foi produzido em território nacional. Pois, da segunda metade do século XIX até a década de 1960, as notas de dinheiro do Brasil eram fabricadas no exterior, sobretudo em Nova Iorque e Londres. As duas principais empresas responsáveis por imprimir nosso papel-moeda eram a estadunidense *American Bank Note Company* e a inglesa *Thomas de La Rue & Company Limited*. Portanto, por mais de um século nosso dinheiro era importado, apesar de possuímos desde 1694 uma Casa da Moeda. Em alguns períodos históricos o Estado brasileiro recorreu ao Tesouro Nacional e à Casa da Moeda do Brasil para que fossem produzidas notas de dinheiro em caráter excepcional. Mas por que, então, não produzir cédulas através de suas próprias instituições de emissão monetária?

Para responder a essa questão, é interessante atentar para o fato de duas empresas estrangeiras, sendo uma de origem norte-americana e a outra inglesa, terem produzido a maior parte do papel-moeda brasileiro da segunda metade do século XIX até a década de 1960. As empresas American Bank Note Company e a Thomas de La Rue Company, em conjunto com outras poucas empresas, dominavam o mercado de impressão sigilosa em papel-moeda durante o tempo em que o papel-moeda brasileiro era produzido no exterior, isto é, entre a segunda metade do século XIX e a década de 1960. O domínio do mercado de impressão em papel-moeda, numa época em que o mesmo representava a modernidade econômica dos Estados nacionais, por parte de poucas empresas ocidentais revela as relações de poder assimétricas entre as nações, isto é, entre aquelas que produzem seu próprio dinheiro e aquelas que não

dispõem de tecnologia necessária para realizar tal processo, precisando importar o próprio papel-moeda.

É preciso salientar que a produção de dinheiro é uma atividade bastante restrita ainda hoje, feita por poucas empresas no mundo inteiro. Uma parte dessas empresas são estatais e, *a priori*, somente estão autorizadas a produzir para seus respectivos Estados, exceto em caso de acordo comercial. Além de restrita, a produção monetária é uma atividade sigilosa que envolve um tipo de impressão que requer alta especialização do corpo técnico e que demanda um resultado que garanta segurança em relação às falsificações.

A opção do Estado Brasileiro em encomendar papel-moeda do exterior, até a década de 1960, deveu-se ao fato de as empresas estrangeiras contratadas disporem de técnicas sofisticadas de impressão que dificultavam as falsificações, ao passo que as instituições de emissão monetária brasileiras apresentavam alto grau de obsolescência no que se refere ao maquinário (ver SILVA JUNIOR, 2008, cap. 3; GONÇALVES, 1989). Além disso, a formação de um corpo técnico especializado em impressão sigilosa em papel-moeda “sempre foi um processo lento e fechado, circunscrito aos trabalhadores destas empresas de impressão” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 88), ou seja, para formar um profissional brasileiro com essa competência era necessário firmar acordo com uma empresa de ponta e enviá-lo ao exterior para aperfeiçoamento.

Durante esse período em que o papel-moeda brasileiro foi impresso no exterior, o governo brasileiro pouco interferia na composição visual da cédula, ou seja, grande parte das imagens e personagens que compunham a iconografia da cédula era decidida pelo corpo técnico das empresas estrangeiras, fato que gerava certa incongruência em relação à imagem do país propagada internamente pelo papel-moeda. Como destaca Amaury Fernandes, ex-funcionário da Casa da Moeda do Brasil e autor de tese de doutorado sobre os projetos gráficos de papel-moeda no Brasil:

[...] Os projetos gráficos são “oferecidos” como parte dos contratos para impressão de novas cédulas. Uma das principais razões alegadas por essas empresas é de que assim a segurança contra a falsificação estaria assegurada pelos tipos de desenhos, matrizes e pelas técnicas de impressão que somente elas podem desenvolver [...] (SILVA JUNIOR, 2008, p. 88).

Além de um descompasso entre a produção do papel-moeda e a representação da identidade nacional, é preciso ressaltar a padronização realizada pelas empresas estrangeiras que produziam dinheiro para o Brasil. Pois, a maioria das empresas que prestavam esses serviços de fabricação de papel-moeda para o Brasil também o faziam para dezenas de outras nações. Estima-se que uma das empresas que mais fabricou papel-moeda para o Brasil, a

American Bank Note Company, imprimiu durante um século as cédulas nacionais de 115 países, incluindo toda América, grande parte da Ásia e da Europa, todos os países da Oceania e parte da África e do Oriente Médio (GRIFFITHS; COLCLOUGH, 1959, p. 45).

A principal tentativa do governo brasileiro de reverter esse quadro de compra de papel-moeda no exterior foi feita em 1961, com a fabricação totalmente nacional daquela que ficou conhecida como a “cédula do índio”. Produzida pelos desenhistas e gravadores da Casa da Moeda do Brasil sob a direção de Orlando Maia, a cédula de cinco Cruzeiros de 1961 constitui “um contraponto para as cédulas em circulação semelhantes aquelas emitidas em outros países” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 103).

Figura 6 – Cédula de Cr\$ 5,00 (cinco Cruzeiros) emitida em 1961, conhecida como “cédula do índio”.



Fonte: Banco Central do Brasil.

De acordo com o relatório de técnico da Casa da Moeda do Brasil disponível em Gonçalves (1989, p. 406-7), a “cédula do Índio” entrou em circulação em quatro de julho de 1961 e teve sua última emissão em vinte e sete de março de 1963, com uma tiragem inicial de 1.200.000 notas. Segundo Trigueiros (1987, p. 156), no entanto, a “cédula do Índio” teve curta duração de circulação porque apresentava problemas de ordem técnica, o que revelava as condições precárias dos recursos produtivos da Casa da Moeda do Brasil. Escancarava também a necessidade de uma reforma que desse à instituição a capacidade industrial de suprir a demanda por meio circulante no país e assim diminuir a perda de divisas, uma vez que as despesas com a importação de papel-moeda “totalizaram, em 1964, mais de nove milhões e quinhentos mil dólares” (TRIGUEIROS, 1987, p. 157).

O insucesso da “cédula do índio” trouxe à tona o sucateamento da Casa da Moeda do Brasil, gerando grande insatisfação nos servidores da instituição. Foi diante desse cenário de completo desmantelamento que, no final do ano de 1963, os funcionários da Casa da Moeda “se reuniram em passeata, dirigindo-se ao Palácio das Laranjeiras, no Rio de Janeiro, munidos

de cartazes e faixas em que pediam ‘TRABALHO’” (GONÇALVES, 1989, p. 446). Com a manifestação os servidores alcançaram algum êxito, na medida em que “uma comissão foi recebida pelo presidente João Goulart, a quem foi entregue Memorial expondo o verdadeiro caos em que se encontrava a instituição” (GONÇALVES, 1989, p. 446).

Finalmente, em 1º de dezembro de 1964, já sob o regime militar, é aprovada a Lei nº. 4.510, a qual garantiria à instituição:

Condições, juridicamente, de atender, com exclusividade, a fabricação e o controle de valores relativos à Receita; dos títulos da Dívida Pública Federal; da moeda nacional e de quaisquer outros títulos ou valores da União. (GONÇALVES., 1989, p. 446).

Uma nova história do dinheiro brasileiro passa a ser escrita com a promulgação da Lei nº. 4.510 de 1º de dezembro de 1964, pois, a partir dela, é iniciado o processo de nacionalização da produção do meio circulante brasileiro, após mais de um século de importação. Inicia-se também o processo de reaparelhamento da Casa da Moeda do Brasil, através de “estudos técnicos para a implantação da nova fábrica” e “contratos para a compra de equipamentos” (GONÇALVES, 1989, p. 457).

As transformações de ordem técnica na Casa da Moeda do Brasil a partir de 1965 garantem mais autonomia criativa aos desenhistas e gravadores que, daí em diante, poderão imprimir ao dinheiro brasileiro uma representação da nacionalidade construída internamente, ao contrário daquela que vinha sendo imposta pelas empresas estrangeiras que produziam o nosso papel-moeda.

Ainda em 1965, uma nova mudança ocorre na história do dinheiro brasileiro através do Decreto-Lei nº. 1 de 13 de novembro de 1965, que promovia a alteração do padrão monetário Cruzeiro para a denominação Cruzeiro Novo, do qual uma unidade representaria 1.000 unidades de Cruzeiro. O mesmo decreto-lei, entretanto, determinava o retorno a denominação Cruzeiro assim que as novas cédulas nacionais fossem produzidas. A reforma monetária teria sido necessária devido à escalada nas taxas de inflação apresentada em anos anteriores. O projeto do Cruzeiro Novo estabelecia a completa substituição do numerário, ficando a cargo da Casa da Moeda do Brasil e do Banco Central do Brasil a direção do processo.

Visando efetivar a substituição do meio circulante brasileiro, o Banco Central “promove um concurso para escolher o profissional que vai estabelecer o novo padrão gráfico do dinheiro brasileiro” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 123). O concurso tem caráter fechado, de modo que cabe ao Banco Central e à Casa da Moeda a indicação de seus *designers* para a competição. O vencedor do concurso que iria produzir as cédulas de Cruzeiro Novo foi Aloísio Magalhães. Considerado um dos patronos do *design* brasileiro, Aloísio Magalhães desenvolveu o projeto

das três cédulas que analisaremos no capítulo seguinte, por esse motivo, tivemos a preocupação de destacar sua atuação pública com os projetos de papel-moeda para o Brasil.

3 ICONOGRAFIA DO PAPEL-MOEDA BRASILEIRO NA DITADURA MILITAR: IDEOLOGIAS GEOGRÁFICAS, PROPAGANDA POLÍTICA E PROJETOS DE ESTADO

O presente capítulo tem como objetivo apresentar e discutir a iconografia de três cédulas emitidas durante a ditadura civil-militar brasileira. Como vimos no capítulo anterior, até a década de 1960 a maioria das cédulas brasileiras foram produzidas nos Estados Unidos e na Europa, principalmente pelas empresas American Bank Note Company e Thomas de La Rue Company. É importante ter em mente que o processo de nacionalização da produção do papel-moeda brasileiro tem seu primeiro impulso em 1961, com a fabricação completamente nacional da nota de 5 cruzeiros, também conhecida como “cédula do índio”.

Ao mesmo tempo, é importante localizar os atores sociais envolvidos na fabricação do papel-moeda, pois, tal como argumenta Amaury Fernandes da Silva Junior “a posição social específica desses grupos lhes faculta participar da determinação de elementos constitutivos da narrativa oficial da brasilidade” (Silva Junior, 2008, p. 126). Que narrativas são essas? A partir de que ícones são construídas visualmente as cédulas brasileiras da Ditadura Militar (1964-1985) e do período pós-1985, caracterizado pela retomada da democracia? É possível identificar rupturas e/ou continuidades nas narrativas evocadas pelas cédulas desses dois períodos da história brasileira?

Essas são questões importantes na construção argumentativa que se propõe nos capítulos seguintes. Tais questões demonstram a intenção de destacar a relação entre papel-moeda e processo político no Brasil durante a ditadura civil-militar e a redemocratização do país. Desse modo, a análise das cédulas brasileiras emitidas tanto durante quanto após a Ditadura Militar (1964-1985) pode revelar um processo específico de construção da identidade nacional brasileira que relaciona simultaneamente política, cultura e signo monetário.

Para entender de modo mais amplo a construção da identidade nacional operada pelo papel-moeda durante a Ditadura Militar, é preciso recordar que medidas importantes foram tomadas no início do Regime no sentido de nacionalizar a produção do meio circulante. Tais medidas se materializaram através da criação do Banco Central do Brasil em fins de 1964 e do reaparelhamento da Casa da Moeda iniciado em 1965, conforme discutido no capítulo anterior. Desse modo, as cédulas que serão analisadas no presente capítulo se inserem no contexto de nacionalização e uniformização do meio circulante brasileiro, processo que teve seu primeiro impulso com a criação do padrão monetário Cruzeiro em 1942.

Nesse sentido, embora ainda possuam tecnologia importada em sua produção, as cédulas que veremos a seguir podem ser consideradas as precursoras da fabricação nacional de todo o meio circulante brasileiro. Tal cenário de produção totalmente nacional do papel-moeda foi possibilitado pelo aumento da capacidade produtiva da Casa da Moeda que ocorreu paulatinamente ao longo das décadas de 1970 e 1980, através da compra de equipamentos e aperfeiçoamento dos servidores da instituição. A nacionalização do meio circulante brasileiro foi igualmente possível devido à regulação exercida pelo Banco Central do Brasil, atuando tanto no sentido de controlar a política incidente sobre a moeda e o crédito quanto no de supervisionar e influir no processo criativo das cédulas.

No interior do Banco Central do Brasil, encontramos o conselho deliberativo máximo do sistema financeiro brasileiro, a saber, o Conselho Monetário Nacional. Criado pelo mesmo decreto que deu origem ao Banco Central em 1964, o Conselho Monetário Nacional atua diretamente na deliberação dos ícones escolhidos para figurem nas cédulas brasileiras, em conjunto com o setor de projetos da Casa da Moeda do Brasil e, em alguns casos, com o próprio presidente da República. Portanto, essas são as três instituições envolvidas na deliberação das estampas do papel-moeda brasileiro, isto é, o Banco Central através do Conselho Monetário Nacional, a Casa da Moeda através do Setor de Projetos e, eventualmente, o Poder Executivo através da presidência da República.

Dessa forma, as cédulas emitidas na Ditadura Militar (1964-1985) apresentam um conjunto bastante interessante para a análise do processo político, econômico e cultural que se desenvolveu durante os anos do “regime”. Em primeiro lugar, devido ao próprio contexto em que se inserem, no qual tem-se início o processo de nacionalização da fabricação do papel-moeda brasileiro, abandonando a “falta de representatividade histórico-cultural dos projetos vindos do exterior” e garantindo “uma melhor representação da identidade nacional através das cédulas” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 100). Além do contexto de nacionalização do papel-moeda, os projetos gráficos de cédulas idealizados durante o Regime Militar inauguram novos padrões visuais para o papel-moeda brasileiro.

Os projetos gráficos de papel-moeda realizados durante a vigência da ditadura civil-militar (1964-1985) são dirigidos por Aloísio Magalhães, que, em diferentes ocasiões, será contratado pelo Banco Central na qualidade de consultor em *design*. É importante saber que Aloísio Magalhães não trabalha isolado nos projetos de papel-moeda, embora possua relativa autonomia na determinação dos elementos visuais das cédulas. Desse modo, é interessante ressaltar a existência de um documento disponível em Silva Junior (2008, p. 314-328), o qual foi atribuído à equipe de Aloísio Magalhães por Jorge Manrique em depoimento concedido à

Amaury Fernandes da Silva Junior. Tal documento apresenta uma série de critérios e exemplos idealizados por Aloísio Magalhães e sua equipe para servirem como linhas mestras na construção dos projetos gráficos das cédulas brasileiras a partir dos anos de 1970, com a nacionalização da produção.

Amaury Fernandes nomeia o documento de “Estudo sobre temática e formação semântica dos projetos de cédula e Relação de personagens” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 313). Dividido em dois grandes momentos, o documento de 14 páginas descreve os critérios para a definição de temáticas e dos personagens que deveriam figurar nas estampas das cédulas nacionais. Já na introdução, o documento demonstra a intenção da equipe de Aloísio Magalhães em criar critérios gerais para a seleção dos ícones e temáticas a serem representados, pois somente dessa forma seria possível conferir “unidade semântica à família [de cédulas]” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 314. [grifo nosso]).

O documento continua a argumentação inicial fazendo referência às cédulas de Cruzeiro que estavam em circulação na década de 1960, antes de ser colocada em circulação a primeira família de cédulas “100% nacional” em 1970. A esse respeito, o documento recorda que nas cédulas em circulação nos anos 1960 “foram estabelecidas uma linha de chefes de estado no anverso e uma outra de assuntos brasileiros através de manifestações artísticas no reverso” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 314). Visando aprimorar a estrutura de representação já existente nas cédulas brasileiras, o documento propõe “que as imagens do anverso e do reverso em cada taxa se refira ao mesmo tema; e que os temas de todas as taxas se relacionem entre si” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 314).

A partir dessa última passagem, torna-se explícito o caráter instrutivo do documento, com vistas ao estabelecimento de critérios gerais para a construção iconográfica do papel-moeda brasileiro. Fica claro também que a equipe de Aloísio Magalhães visava contribuir para a padronização das cédulas brasileiras, tanto conjuntamente – considerando as chamadas “família de notas ou cédulas” – quanto individualmente – considerando ambos os lados da cédula e os caminhos para sua uniformização semântica. Dessa forma, é importante notar como a criação de um padrão gráfico definido exerce influência direta sobre a uniformização do meio circulante, de modo que a padronização das imagens que figuram nas cédulas não é detalhe irrelevante no desenvolvimento do sistema financeiro nacional.

Vamos nos ater aos critérios definidos no documento da equipe de Aloísio Magalhães, com o objetivo de compreender as linhas norteadoras dos projetos gráficos das cédulas emitidas entre 1970 e o fim da ditadura militar em 1985. O primeiro critério discutido pelo documento tem por título “Cédulas e moedas devem indicar seu país emissor” (SILVA JUNIOR, 2008, p.

314). O documento afirma que a indicação do país emissor se dá principalmente “através de informações verbais” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 314), ou seja, colocando o nome do país em lugar de destaque na cédula. No entanto, seria preciso ir além da simples indicação por escrito do país emissor, de modo a realizar uma “seleção de temas ligados à nação e sua história” a qual deveria “retratar o caráter e as bases artísticas do país” (Ibid.). Esse seria, portanto, o critério geral norteador dos projetos gráficos de papel-moeda proposto pela equipe de Aloísio Magalhães.

O documento atribuído à equipe de Aloísio Magalhães estabelece quatro linhas temáticas norteadoras para os projetos gráficos de papel-moeda no Brasil. A primeira linha temática proposta pelo documento versa sobre “Temas de caráter político-administrativo”, temática que, indubitavelmente, figurou na maioria das cédulas brasileiras até a década de 1980. Chama a atenção que, a respeito dessa linha temática, as instruções apontem a necessidade de utilizar indivíduos para representarem a história político-administrativa do Brasil, de modo que justifica tal necessidade destacando a “dificuldade de representação gráfica de acontecimentos políticos ou medidas administrativas” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 316).

Também é importante notar as palavras finais das instruções dessa linha temática, as quais demonstram a multidimensionalidade da representação geográfica que acompanha a moeda nacional, passando pelas escalas nacional, internacional e transnacional, tal como vimos no item 1.2. Dessa forma, as instruções da primeira linha temática terminam afirmando que “não foram considerados conflitos com outros países, como a guerra do Paraguai, pelos problemas diplomáticos que poderiam advir da veiculação de tais fatos em nossas cédulas” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 316). Portanto, torna-se evidente que a moeda nacional possui claras implicações geopolíticas, de modo que constitui sempre uma representação “para dentro” do território nacional e “para fora” dele.

A segunda linha temática proposta pelo documento atribuído à equipe de Aloísio Magalhães diz respeito aos “Temas de caráter econômicos”. É interessante notar que, ao contrário da primeira linha temática ligada à história político-administrativa, a orientação da representação recai menos sobre os indivíduos e mais sobre os eventos históricos. Explica-se que alguns temas econômicos “não dispõem de figuras suficientemente conhecidas, para o estabelecimento da relação” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 316), concluindo-se que haveria duas possibilidades de representação dos aspectos econômicos, isto é, “com ou sem a presença de personalidades” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 316).

A terceira linha temática proposta pelo documento técnico que teria sido idealizado e utilizado pela equipe de Aloísio Magalhães na construção dos projetos gráficos de papel-moeda

no Brasil entre a década de 1970 e parte da de 1980, diz respeito aos “Temas ligados à realização intelectual”. O documento explica brevemente que, por ser a realização intelectual uma categoria geralmente imputada a uma pessoa, “consequentemente, esta linha seria caracterizada com personalidades” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 316).

A quarta e última linha temática proposta pelo documento atribuído à equipe de Aloísio Magalhães versa sobre os “Temas de caráter artístico”. Alguns critérios gerais são dados pelo documento, definindo a abrangência da linha temática. Nesse sentido, os critérios gerais determinam a possibilidade de haver

Uma linha caracterizada por artistas eruditos e sua obra; linhas caracterizadas anonimamente por manifestações de arte popular ou indígena, cuja seleção de temas seria feita oportunamente em função dos originais disponíveis. (SILVA JUNIOR, 2008, p. 316).

Embora constituam apenas parte dos anexos da tese de doutoramento de Silva Junior (2008), fez-se necessário para o presente trabalho apresentar e discutir essas quatro linhas temáticas definidas pela equipe de Aloísio Magalhães, uma vez que estas servem como pontos norteadores das ações de idealização e produção das cédulas brasileiras a partir da década de 1970. Ao delimitar os critérios para a escolha dos temas das cédulas brasileiras, o documento atribuído à equipe de Aloísio Magalhães determina a abrangência da primeira etapa de produção de uma cédula no Brasil a partir da reforma bancária de 1964/1965, isto é, a definição da temática.

Nesse sentido, as etapas que formam a construção de uma cédula no Brasil incluiriam: 1) “a escolha da personagem tema”, a qual “é comprometida com uma representação da identidade nacional que atende aos interesses dos grupos dominantes na política nacional” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 183); 2) “Realização de pesquisa bibliográfica e de um resumo da vida e obra do homenageado para orientação das escolhas das imagens mais significativas” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 184); 3) Deliberações finais, as quais “ficam sempre por conta da equipe do Banco, que aprova os *layouts* ou solicita alterações” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 184.).

Em suma, as quatro linhas temáticas intencionam abarcar nas cédulas a história político-administrativa, econômica, intelectual e artística do Brasil. A partir dessas quatro linhas temáticas, é possível levantar algumas questões, como, por exemplo, quais são as linhas temáticas que predominam na iconografia das cédulas emitidas entre a década de 1970 e 1994, com a última emissão de cédulas antes do início da vigência do padrão-Real? Tendo em mente as linhas temáticas da equipe de Aloísio Magalhães, é possível identificar rupturas e continuidades na iconografia do papel-moeda brasileiro da década de 1970 à de 1990?

Um olhar sobre esse período recente da história brasileira, isto é, aquele que compreende a ditadura civil-militar – iniciada em 1964 – e a redemocratização na virada da década de 1980 para a de 1990, revela que muitas transformações ocorreram no país nesse espaço de tempo. Como afirma o historiador Daniel Aarão Reis:

Entre 1960 e 2010, no espaço concentrado de apenas meio século, o Brasil transformou-se, modernizou-se. Os indicadores sociais o atestam. Ainda rural nos anos 1950 e primeira metade dos 1960, a sociedade rapidamente urbanizou-se. No início dos anos 1970, a maioria da população já vivia nas cidades. Trinta anos depois, 80% residiam em centros urbanos. Houve uma revolução demográfica, assinalando-se quedas drásticas da mortalidade infantil e da natalidade, mudanças históricas nas estruturas familiares, na esperança de vida, na participação das mulheres nos mercados de trabalho. A pirâmide etária modificou-se, aumentando consideravelmente a proporção dos mais velhos e diminuindo a dos mais jovens. Ao mesmo tempo, apesar das precariedades remanescentes, ampliaram-se de modo relevante os níveis de instrução e de saúde da população. (REIS, 2014, p. 23).

Em relação às estruturas bancárias no Brasil, devemos lembrar que houve um movimento centralizador por parte do Estado no início da ditadura militar entre 1964 e 1965, com a reforma bancária que deu origem ao Banco Central e que garantiu capacidade produtiva suficiente à Casa da Moeda para realizar o abastecimento do meio circulante nacional. A centralização do sistema financeiro brasileiro iniciada nos primeiros anos do regime militar foi acompanhada pela modernização dos sistemas técnicos bancários, abrindo caminho para o desenvolvimento da automação bancária no Brasil. Através da base técnico-científica informacional advinda com as indústrias pesadas estrangeiras e nacionais, foi possível “a instalação das primeiras indústrias ligadas à produção de equipamentos para a automação bancária de nosso sistema financeiro” (CONTEL, 2006, p. 108).

Como observou Pires (1997, p. 65), a partir de meados dos anos 1960 houve um aumento do volume de depósitos e transações financeiras que forçou o desenvolvimento de novas técnicas de processamento de dados. Desse modo, dado “o aumento das necessidades de circulação de dinheiro no território”, o cenário instalado vai demandar “a renovação dos sistemas técnicos bancários, com a introdução de novos sistemas de objetos informacionais, como rede de computadores, de caixas eletrônicos, sistemas de transmissão de dados etc.” (CONTEL, 2006, p. 108).

Em suma, há durante a ditadura civil-militar brasileira um impulso modernizante das estruturas produtivas e financeiras do Brasil, as quais permitem a formação do “moderno sistema financeiro brasileiro” (CONTEL, 2006). O país passa entre as décadas de 1970 e 1980 por um processo de automação bancária que é resultado do aumento da necessidade de circulação do dinheiro promovido pela renovação da base material e informacional. A automação bancária começa a se desenvolver na década de 1970, mesma época em que ocorre

a nacionalização da produção do papel-moeda brasileiro, marcando o início do fim de uma era. Pois, com a automação bancária são dados os primeiros passos para a difusão de novas técnicas bancárias informatizadas que viabilizarão em alguns anos, em conjunto com políticas institucionais, o aumento do crédito e de moedas bancárias como o cheque e o cartão de crédito, por exemplo.

Não se deve esquecer que é diante desse quadro de modernização dos sistemas bancários desenvolvido a partir da segunda metade dos anos 1960 que ocorre nacionalização da fabricação do nosso papel-moeda, capitaneada pelo Banco Central, representado por Aloísio Magalhães e sua equipe, e pela Casa Moeda, representada pelos seus artistas gravadores e técnicos impressores de papel-moeda. Magalhães e sua equipe tinham dois grandes desafios pela frente, isto é, escolher os ícones que deveriam figurar nas estampas das cédulas brasileiras, imprimindo a elas um caráter mais nacional, e criar projetos gráficos seguros que dessem conta da necessidade crescente de produção de papel-moeda devido à urbanização e industrialização em diferentes regiões do país.

Ao todo, entre 1970 e 1981, Aloísio Magalhães e sua equipe tiveram 12 projetos gráficos de cédula aprovados, de modo que uma das cédulas desse conjunto teve sua estampa remodelada, a saber, a cédula de 1.000 Cruzeiros, a qual possuía a representação do Barão do Rio Branco. Inicialmente, tal cédula havia sido projetada por Aloísio Magalhães em 1978, mas teve posteriormente em 1981 suas cores alteradas e realçadas. Classificando as cédulas de autoria de Aloísio Magalhães por grupos ou “família de cédulas”, podemos observar a existência de duas famílias, isto é, a família dos medalhões – conjunto de 5 cédulas emitido em 1970 e que marca oficialmente a primeira emissão após a nacionalização da produção de papel-moeda – e a família dos cartemas – conjunto de 6 cédulas emitido em 1978 e 1981 e que representará o último trabalho de Aloísio Magalhães na idealização de projetos gráficos de papel-moeda no Brasil.

Entre a emissão da família dos medalhões em 1970 e a da família dos cartemas em 1981, houve a emissão da cédula de 500 Cruzeiros em 1972 por ocasião da comemoração aos 150 anos da Independência do Brasil. Dessa forma, podemos definir 4 projetos de cédula idealizados por Aloísio Magalhães e sua equipe: 1) o projeto da família dos medalhões, de 1970; 2) o projeto da cédula comemorativa de 500 Cruzeiros, de 1972; 3) o projeto da cédula do “barão” (1.000 Cruzeiros), de 1978; 4) o projeto da família dos cartemas, de 1981. Analisados em conjunto, os projetos idealizados por Aloísio Magalhães e sua equipe não representam meros desenhos, “mas sim um projeto de *design* que leva em conta elementos historiográficos, culturais, plásticos, comunicacionais e numismáticos” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 129).

Figura 7 – Projeto de Aloisio Magalhães para cédula da “família dos medalhões” (1970).



Fonte: Trigueiros, 1987, p. 249.

A análise das cédulas produzidas pela equipe de Aloísio Magalhães entre 1970 e 1981 demonstra a existência de três cédulas que possuíam representações que podem ser ditas geográficas, no sentido de apresentarem diferentes momentos da construção do território brasileiro. É interessante perceber como há uma tentativa de reconstruir histórica e simbolicamente o território nacional através de sua representação nas cédulas. A partir da constatação da existência de cédulas que conferiam centralidade à representação do território brasileiro, é preciso investigar como elementos geográficos do Brasil são transmitidos pelas cédulas, procurando saber que elementos visuais e aspectos histórico-geográficos são realçados

nas estampas dessas três cédulas. Cabe refletir também o papel do dinheiro na construção de discursos sobre o território ou, em outras palavras, na formação de “ideologias geográficas” (Moraes, 2005).

Em suma, as três cédulas analisadas a seguir são dotadas de representações do território brasileiro que estavam alinhadas a alguns discursos dominantes durante a vigência da Ditadura Militar (1964-1985). Vistas em conjunto, demonstram o uso do dinheiro como instrumento de propaganda política e exaltação das realizações do Regime Militar. Analisadas individualmente, as três cédulas discutidas nas próximas seções apresentam a tentativa de construir a identidade nacional brasileira por meio de discursos hegemônicos entre os militares no poder, destacando três processos políticos, isto é, as ideologias geográficas, a propaganda política e os projetos de Estado. Em última instância, tal incursão entre as estampas dessas três cédulas brasileiras tem como objetivo demonstrar a centralidade concedida ao território na construção de discursos sobre a identidade brasileira durante os anos da Ditadura Militar (1964-1985).

3.1 Cédula de 500 Cruzeiros (1972-1987): formação étnica e evolução territorial do Brasil

A cédula de Quinhentos Cruzeiros (Cr\$ 500,00) emitida em 1972 está inserida no contexto de nacionalização da fabricação do papel-moeda, situando-se no início desse processo, no qual os profissionais da Casa da Moeda do Brasil e do Banco Central do Brasil passam a comandar a reposição do meio circulante brasileiro. Além do contexto específico de nacionalização do papel-moeda brasileiro, a cédula de 500 Cruzeiros de 1972 está engendrada no contexto do chamado “Milagre Econômico Brasileiro” (1967-1973), o qual representou um período em que:

A economia brasileira obteve expressivo aumento das exportações: 1,7 bilhão de dólares em 1966, para 6,2 bilhões de dólares em 1973, ou seja, um crescimento anual de 19,9% acima do crescimento médio da economia, que havia sido de 10,1% no mesmo período. Com este desempenho, a participação das exportações brasileiras no comércio internacional passou, no período, de 0,88% para 1,2%, em decorrência das políticas adotadas, mas também das condições internacionais favoráveis. (SINGER, 2014, p. 193)

Além do crescimento das exportações brasileiras, o Milagre Econômico teve impacto nas taxas inflacionárias, levando aos patamares mais baixos antes vistos. Há que se considerar, no entanto, que “o ‘milagre’ foi capaz de reduzir a inflação, mas não de acabar com ela”

(SINGER, 2014, p. 195). O controle da inflação via correção monetária se manteve forte até 1973, quando ocorre o Primeiro Choque do Petróleo, o qual irá impactar a política econômica brasileira, uma vez que, dependente do petróleo estrangeiro e incapaz de suprir sozinho a falta da matéria-prima, o Brasil experimentará uma “inversão da tendência da inflação que passou a ascendente de 1974 em diante” (SINGER, 2014, p. 197).

Nesse sentido, o contexto econômico no qual se insere a nota de 500 Cruzeiros de 1972 é marcado pelo início do fim do “milagre econômico brasileiro”, o qual começa a se desvanecer ainda em 1972 com “a redução da oferta de carne por pecuaristas, frigoríficos e açougueiros em protesto contra os preços oficiais” (SINGER, 2014, p. 197). Entretanto, não se pode esquecer que “o processo político e o processo econômico sempre se condicionaram mutuamente, mas esse intercondicionamento foi particularmente intenso durante o regime militar por ser um regime de força” (SINGER, 2014, p. 199). Em suma, é preciso estar atento à imbricação entre o processo econômico e o contexto político na construção visual das cédulas brasileiras, visando identificar atores, instituições e práticas envolvidas na produção monetária em dado período histórico.

O projeto da cédula em questão foi realizado por Aloísio Magalhães e sua equipe por ocasião do sesquicentenário da Independência do Brasil, tendo, portanto, um caráter comemorativo e extraordinário. O uso de cédulas como veículos de comunicação oficial e como símbolos de datas comemorativas pode ser encontrado em diferentes contextos. Eric Hobsbawm, por exemplo, ao discutir a produção em massa de tradições estatais durante o século XIX na Europa, descreve uma série de monumentos, bandeiras, hinos e demais símbolos nacionais criados ao longo deste século, dentre os quais, o autor cita o papel-moeda. Como conta o historiador, a moeda constituía no século XIX “a forma mais universal de representação pública” a ser atraída para a invenção de tradições estatais (HOBSBAWM, 1984, p. 281). Uma das tradições estatais da qual o papel-moeda passou a fazer parte no século XIX constituiu exatamente a emissão de notas comemorativas, as quais eram emitidas durante datas oficiais com o objetivo de reforçar a legitimidade dos regimes monárquicos (PENROSE; CUMMING, 2011, p. 821).

Como é sabido, os festejos do Sesquicentenário “contaram com ampla participação social”, marcando um período dotado “do prestígio do general Médici, com altos índices de popularidade, e dos *milagrosos* resultados econômicos e esportivos” (REIS, 2014, p. 96). A cédula de 500 cruzeiros de 1972 representa o segundo projeto do padrão Cruzeiro após a nacionalização da produção, pois em 1970 havia sido lançada a primeira família de cédulas do Cruzeiro, também idealizada por Aloísio Magalhães.

A diferença entre o primeiro e o segundo projeto de Aloísio Magalhães, no que se refere à produção, está no fato de o primeiro ter sido feito em partes na Europa e a cédula de Quinhentos Cruzeiros de 1972 já ter sido totalmente fabricada em solo nacional. A respeito do primeiro projeto de Magalhães com as cédulas de 1970, sabe-se que, embora tenha sido realizado por Aloísio Magalhães e a impressão tenha sido feita na Casa da Moeda do Brasil, as matrizes de gravação¹⁶ foram totalmente fabricadas na Europa entre 1966 e 1967, pela empresa De La Rue Giori, com a supervisão de Magalhães e dos funcionários do Banco Central do Brasil (TRIGUEIROS, 1987, p. 232).

Entretanto a cédula de Quinhentos Cruzeiros de 1972, ao contrário do primeiro projeto de Aloísio Magalhães em 1970, precisou ser concluída em poucos meses ao invés de anos (SILVA JUNIOR, 2008, p. 145). Com fabricação nacional e rápida, a cédula de Quinhentos Cruzeiros apresenta no anverso uma “sequência de rostos idealizados de indivíduos do sexo masculino em ordem cronológica segundo suas aparições no território que hoje é o Brasil” (COSTA, 2011, p. 99).

É importante ressaltar a escolha exclusiva de tipos masculinos para representar a formação do povo brasileiro, pois expressa a hegemonia masculina na construção de narrativas oficiais da identidade nacional. Além disso, demonstra especificamente que a iconografia do dinheiro segue uma “tradição inventada” (HOBSBAWM, 1984) de apenas recorrer ao corpo feminino através de uma representação idílica, como as figuras alegóricas femininas que constituem a imagem de determinadas nações como Marianne (França), Lady Liberty (Estados Unidos) e a efígie da República do Brasil inspirada em Marianne e que figura atualmente em todas as cédulas brasileiras.

¹⁶ A matriz é o suporte usado para a reprodução de gravuras. Varia de acordo com a técnica de gravação-impressão, como, por exemplo, a xilogravura (matriz de madeira) e a calcografia (matriz de metal). Ambas as técnicas são as mais usadas no processo de fabricação do dinheiro.

Figura 8 – Cédula de Quinhentos Cruzeiros (1972), anverso e reverso.



Fonte: Banco Central do Brasil.

Observando o outro lado da cédula, isto é, o reverso podemos perceber que o conjunto da nota busca representar, simultaneamente, a formação do povo e a formação do território brasileiros. Seguindo uma tendência historicista, ambos os lados da cédula podem ser entendidos como expressão da ideologia da integração nacional disseminada à época pelo governo militar. Dessa forma, “Aloísio Magalhães concebe um trabalho com narrativa historiográfica voltada para o conceito de integração” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 145).

Desse modo, fica explícito o alinhamento da narrativa visual da cédula com a ideologia política do regime militar. Essa constatação atenta especificamente para o produtor da cédula, Aloísio Magalhães e, de modo geral, para as instituições e indivíduos que fabricam o dinheiro, pois fazem parte de um grupo restrito no conjunto da sociedade que detém o poder de criar representações oficiais e de alta circulação sobre a identidade nacional. Assim, vinculado ao governo autoritário Aloísio Magalhães funciona como uma espécie de “conselheiro de Estado” (PÉCAUT, 1989, p. 105). Sua atuação é moldada pelo pensamento de que “o intelectual fala a partir de uma posição de poder, enquanto intérprete da modernização. Nesse papel aproxima-se de outras elites modernizadoras, militares, tecnocratas etc.” (PÉCAUT, 1989, p. 138).

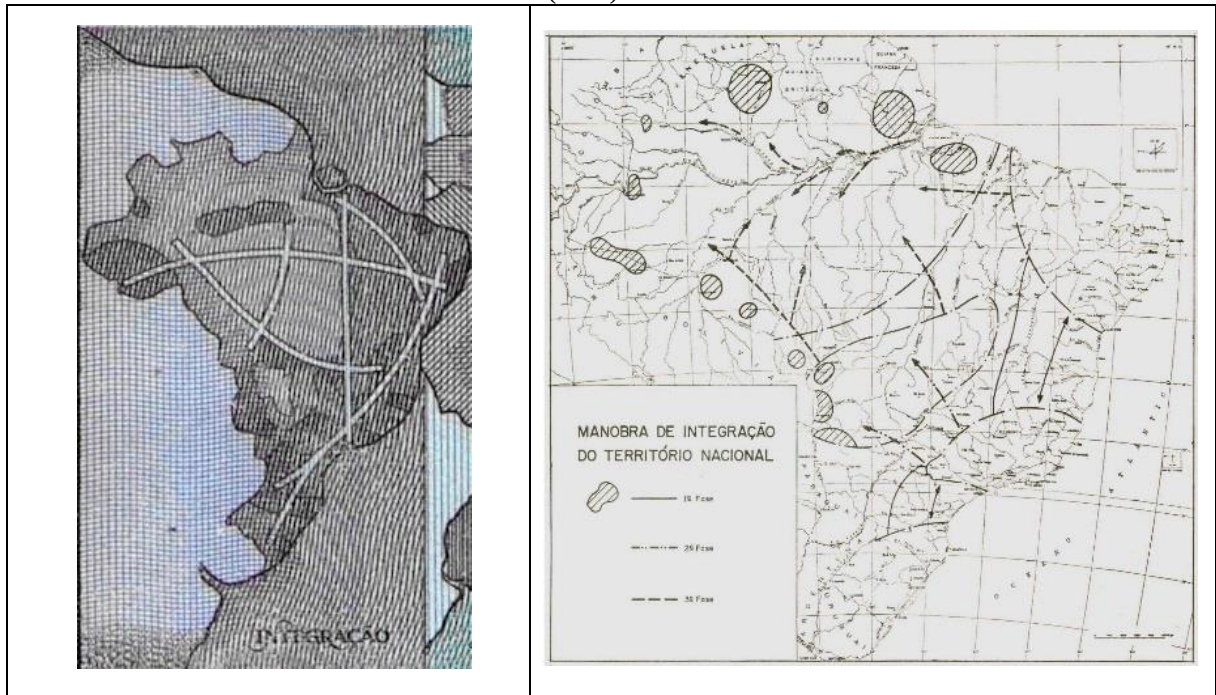
O reverso da cédula traz uma perspectiva historicista do território brasileiro aliada ao conceito de integração nacional aplicado às fronteiras. Contrariamente à formação étnica do

anverso da cédula, a formação do território é apresentada segundo uma ordem cronológica que evolui da direita para a esquerda, de modo que os mapas representam, respectivamente, o descobrimento, o comércio, a colonização, a independência e a integração.

Dessa forma, o mapa mais à esquerda, isto é, o mapa da integração nacional expressa a imaginação geográfica de um projeto de Estado do regime militar, traduzido na cédula pelas setas do mapa. Estas, por sua vez, representam “as vias de transporte (ferroviário e rodoviário) que os governantes militares prometem construir como parte do processo de integração nacional” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 146). Observando o mapa da integração nacional (extremo esquerdo da cédula) e comparando com o mapa das fases de integração do território nacional idealizado por Golbery Couto e Silva em seu *Geopolítica do Brasil* (1967), podemos questionar se o desenho da cédula poderia ter sido influenciado pela cartografia usada no mapa de Couto e Silva (1967). Não podemos, todavia, afirmar que se trata do mesmo mapa, isto é, que o mapa da integração disposto na cédula representa o mapa de Golbery do Couto e Silva. Fato que não nos impede de destacar as relações entre a produção do papel-moeda e a visão estratégica do território brasileiro tal como proposta por Couto e Silva (1967), pelo contrário, permite-nos questionar os limites dessa influência mesmo sem poder defini-los com exatidão.

O projeto de integração nacional do Brasil através das rodovias, representado na nota de 1972, pode ser entendido de modo mais amplo como elemento representativo de propostas de intervenção territorial ocorridas na ditadura militar. Em trabalho recente, o geógrafo André Novaes destaca a atuação de diferentes práticas cartográficas na formação de concepções a respeito do espaço amazônico durante a ditadura militar brasileira. Analisando os diferentes suportes de circulação dos mapas sobre a Amazônia na ditadura, Novaes (2020) demonstra a alta circulação de mapas sobre os projetos territoriais dos militares no poder. Desse modo, um mapa feito por Golbery para o governo militar transitava não apenas na esfera técnica, mas também na popular, por meio de revistas e jornais. Assim, Novaes (2020) nos permite questionar as relações exercidas pelas políticas públicas propostas por Golbery e pelo governo militar sobre os mapas esquemáticos que circulavam na esfera popular, tal como o mapa apresentado na nota de 1972, e que guarda relação com a cartografia dos projetos territoriais da ditadura militar e, especificamente, de Golbery do Couto e Silva.

Figura 9 – Detalhe do extremo esquerdo da cédula de Cr\$ 500,00 (1972) e mapa intitulado “Manobra de integração do território nacional” de Couto e Silva (1967).



Fonte: Banco Central do Brasil e Couto e Silva (1967), respectivamente.

3.2 Cédula de 1.000 Cruzeiros (1978-1989): a questão das fronteiras e o pensamento geopolítico brasileiro

A cédula de Mil Cruzeiros emitida em 1978 se insere no contexto de progressão inflacionária enfrentado pela economia brasileira entre 1960 e 1994. Como foi visto, o projeto do Cruzeiro Novo em 1967 determinava a multiplicação do valor do Cruzeiro por mil para, posteriormente, retornar ao valor anterior. A rápida aparição do Cruzeiro Novo para dar lugar novamente ao Cruzeiro no fim da década de 1960 foi uma estratégia econômica para controlar as taxas de inflação ascendentes e impulsionar a industrialização.

Da volta do Cruzeiro em 1970 até 1978, ou seja, o ano da emissão da cédula de Mil Cruzeiros que analisaremos a economia brasileira passa do chamado “Milagre Econômico” (1969-1973) a altas taxas de inflação que obrigam o crescimento da base monetária. Nesse sentido, os valores faciais do dinheiro brasileiro começam a aumentar diante da desvalorização da moeda nacional, sendo necessário produzir notas mais rapidamente e com valores cada vez mais elevados.

É nesse contexto de inflação alta e desvalorização monetária que surge a nota de Mil Cruzeiros de 1978. O contexto econômico forçará a desenvolvimento de adaptações técnicas na produção do dinheiro, de modo a suprir a necessidade crescente e constante de reabastecimento do meio circulante. Diante desse cenário, Aloísio Magalhães é mais uma vez convocado para produzir o papel-moeda brasileiro, de modo que

Ele [Aloísio Magalhães] exerce a função de consultor do Banco Central, João de Souza Leite e Washington Dias Lessa trabalham como consultores da Casa da Moeda e, sob a supervisão dele, efetuam diversos estudos, e uma extensa pesquisa das relações entre tecnologia e padrão gráfico é posta em curso. (SILVA JUNIOR, 2008, p. 150 – grifo nosso.)

De acordo com o depoimento de João Leite disponível em Silva Junior (2008, p. 150), as pesquisas feitas pelos consultores da Casa da Moeda visavam dar ao dinheiro brasileiro um padrão visual e tecnológico tipicamente nacional. Entretanto, Aloísio Magalhães enquanto chefe do projeto toma uma decisão unilateral e interrompe o processo de investigação que vinha sendo desenvolvido pelos consultores da Casa da Moeda. Fica decidido que “na nova emissão é o rebatimento das imagens que é o princípio criativo orientador” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 151).

Figura 10 – Cédula de Mil Cruzeiros (1978), anverso e reverso.



Fonte: Banco Central do Brasil.

O padrão de espelhamento criado por Magalhães se assemelha a cartas de baralho, que podem ser lidas independentemente da posição na qual são observadas. A justificativa dada pelo idealizador foi a de que se facilitaria o manuseio da cédula. Apesar desse aspecto visual inovador, o projeto recebeu críticas no que tange à segurança posto que “com o espelhamento integral da imagem é necessário ao falsificador reproduzir somente metade dos elementos para copiar a cédula inteira” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 151).

A cédula homenageia em seu anverso José Maria da Silva Paranhos Júnior, mais conhecido como Barão do Rio Branco, cujo *portrait* aparece espelhado conforme a técnica adaptada por Aloísio Magalhães. Em vida o Barão do Rio Branco era chamado apenas de “Barão” e, por este motivo, a cédula de Mil Cruzeiros também ficou conhecida como “Barão”, de modo que no ditado popular, ao se referir à quantia Mil, as pessoas diziam apenas “um barão”. No Rio de Janeiro essa expressão ainda é utilizada.

Conhecido pela resolução de litígios fronteiriços, o Barão do Rio Branco transitava por uma série de áreas de atuação como a diplomacia, a história e a geografia, plenamente representada no conjunto da cédula. O reverso da cédula demonstra a intenção de destacar a atuação do “Barão” como geógrafo através do teodolito, instrumento de medição topográfica usado para grandes áreas.

No segundo plano do reverso, surge atrás do teodolito parte de uma carta topográfica, representada pelas curvas-de-nível que indicam a função do instrumento ao mesmo tempo que concede um movimento de suavidade e contraste, harmonizando a composição visual do reverso.

Para além da associação entre o Barão do Rio Branco e a sua atuação na definição das fronteiras modernas do Brasil, é interessante contextualizar o ressurgimento da “questão das fronteiras” durante a Ditadura Militar, uma vez que as fronteiras brasileiras já estavam definidas. Em tese de doutorado sobre a representação das fronteiras do Brasil na cartografia jornalística, André Novaes destaca a influência exercida pelo pensamento da chamada “escola geopolítica brasileira” (Mattos, 1975 apud Novaes, 2010) na “difusão de geografias imaginativas sobre as fronteiras brasileiras no século XX” (NOVAES, 2010, p. 180). O autor também destaca que prevalecia no pensamento geopolítico brasileiro, o qual influenciava os militares no poder, “a ideia de que o Brasil necessitava ocupar e defender suas fronteiras” (NOVAES, 2010, p. 180).

Portanto, a ideia de fronteira como um espaço ameaçado e que precisa ser defendido compõe o pensamento que perpassa o governo militar e a cédula de Mil Cruzeiros expressa esse pensamento dominante entre os militares, na medida em que, ao destacar a personagem e o

instrumento responsáveis pela definição das fronteiras modernas do Brasil, corrobora o discurso da segurança nacional em torno das fronteiras nacionais difundido pelos militares do alto escalão do “regime”, tais como Golbery do Couto e Silva e outros militares geopolíticos tidos como “conselheiros de Estado” (PÉCAUT, 1989).

3.3 Cédula de 5.000 Cruzeiros (1981-1989): modernização do território e propaganda política do Regime Militar

A forma de carta de baralho a partir da qual Aloísio Magalhães produz a cédula do “Barão” (Mil Cruzeiros) vai ser copiada na família de notas emitida em 1981. A cédula do “Barão” obteve grande sucesso entre os seus usuários, pois era de fácil manipulação e arrumação. Além disso, recebeu elogios da “crítica especializada em *design* e artes plásticas” em relação à “concepção estética do projeto” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 154). Diante de tantos êxitos, a cédula de Mil Cruzeiros concebida por Aloísio e emitida pela primeira vez em 1978 se torna um modelo a ser seguido.

O conjunto de cédulas emitido em 1981 foi batizado por Antônio Houaiss de “cartemas”. Para Houaiss, a partir dessa família de cédulas “instaura-se assim o universo linear do cartema. [...] Esse universo – produto de puro jogo mecânico abstrato – é concreto, entretanto. E humano, sobretudo.” (HOUAISS apud LEITE, 2003, p. 68). Apesar de “apresentadas diversas linhas temáticas (político-administrativa, econômicos, intelectuais, artísticos e civilização brasileira)” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 154), decide-se seguir a tradição de representação de personagens históricos vinculados ao setor político-administrativo.

Dentre as cinco cédulas emitidas em 1981, uma delas chama a atenção pelo personagem escolhido para ser homenageado: o Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco. A inclusão do primeiro presidente do Regime Militar na cédula de maior denominação – a de 5.000 Cruzeiros – demonstra explicitamente o caráter propagandístico do projeto, uma vez que ocorre ainda durante a vigência do regime. Deixa claro também o controle por parte de instâncias superiores à Casa da Moeda, notadamente o Conselho Monetário Nacional, sobre a definição dos homenageados e da iconografia da cédula como um todo.

A cédula de Cinco Mil Cruzeiros não é a única do conjunto emitido em 1981 a possuir a representação de uma figura militar da história brasileira. Além dela, há as cédulas de 100 e 500 Cruzeiros que estampam Luiz Alves de Lima e Silva (Duque de Caxias) e o Marechal

Deodoro da Fonseca, respectivamente. O conjunto de cédulas chamado de “família dos cartemas”, lançado em 1981, pode ser entendido como uma exaltação do militarismo à brasileira, de forma que do total de cinco notas três trazem imagens de militares ligados à administração pública do país. Além de exaltar o Regime Militar ainda vigente naquele momento, as cédulas do conjunto de 1981 aparecem como uma afirmação da figura desses militares na história do Brasil.

Figura 11 – Cédula de Cinco Mil Cruzeiros (1981), anverso e reverso.



Fonte: Banco Central do Brasil.

O uso da figura de Castelo ainda na vigência da Ditadura é, nas palavras de Kornis (2003, p. 64), uma estratégia de “auto-consagração” do regime. Como lembra a autora, essa estratégia de “auto-consagração” também foi usada por Getúlio Vargas durante o Estado Novo (1937-1945), colocando sua própria imagem na estampa da cédula de Dez Cruzeiros emitida em 1944 pela primeira vez e, posteriormente, em 1950. Não se deve esquecer que uma das similaridades entre Vargas e Castelo Branco é a de que ambos chegam à presidência após golpes militares bem sucedidos. Além disso há uma semelhança em relação ao contexto histórico, pois tanto a ditadura do Estado Novo quanto a ditadura militar eram regimes políticos que perdiam força quando houve a emissão dessas cédulas de “auto-consagração”.

No reverso da cédula é possível observar uma sobreposição de imagens que representam antenas de telecomunicações e barragens de hidrelétricas. Dessa forma, esse lado da cédula visa apresentar as realizações do regime militar, transformando assim o dinheiro em peça de publicidade do governo, ou seja, em instrumento de propaganda política explícita e massiva de um governo específico, e não de uma nação inteira. O objetivo é exaltar a política de investimento em infraestrutura para o desenvolvimento econômico do Regime Militar, de modo que a cédula constrói uma narrativa de legitimação do regime autoritário pela via econômica, ao mesmo tempo que eleva a figura de Castelo Branco à classe de notável militar da nação, quiçá à de herói nacional.

3.4 Considerações finais do capítulo

A nacionalização da produção das cédulas nacionais brasileiras teve início na década de 1960 em conjunto com medidas governamentais que viabilizaram a autonomia produtiva da Casa da Moeda do Brasil e a modernização das estruturas financeiras do país, através da criação do Banco Central do Brasil e da expansão da automação bancária. As décadas de 1960 e 1970 compreenderam um período marcado pela definição de uma identidade visual para o dinheiro brasileiro, após quase um século encomendando papel-moeda de empresas estrangeiras especializadas em impressão sigilosa, das quais se destaca a American Bank Note Company, responsável por produzir a maior parte das cédulas brasileiras entre 1860 e 1960. Nesse processo de definição de uma marca visual para as cédulas brasileiras, destaca-se a atuação de Aloísio Magalhães na concepção dos projetos aprovados entre 1970 e 1981, isto é, entre a chamada “família dos medalhões” – primeira família de notas totalmente produzidas no Brasil – e a “família dos cartemas”.

Em sua passagem como consultor da Casa da Moeda e do Banco Central, Aloísio Magalhães teve três grandes projetos aprovados, dos quais fazem parte as 5 cédulas da família dos medalhões lançadas em 1970; a cédula de 500 cruzeiros de 1972, lançada em comemoração ao Sesquicentenário da Independência do Brasil e objeto de análise da seção 4.1; as 5 cédulas da família dos cartemas, lançadas entre 1978 e 1981 e dentre as quais estão a cédula com o Barão do Rio Branco analisada na seção 4.2 e a cédula com o Marechal Castelo Branco, discutida no item 4.3. No total, entre 1970 e 1981, Aloísio Magalhães, na condição de consultor

em *design* da Casa da Moeda e do Banco Central, emplacou 12 projetos de papel-moeda no Brasil.

No projeto da família dos medalhões de 1970, Aloísio Magalhães definiu um padrão visual complexo para as cédulas brasileiras, de modo que seus projetos de papel-moeda apresentam o Brasil por meio de elementos visuais, históricos, culturais, artísticos e numismáticos que, em conjunto, formam um mosaico representativo da identidade brasileira, tal como formulada pelas elites dominantes. Como vimos ao longo deste capítulo, Aloísio Magalhães é, além de consultor em *design*, uma espécie de “conselheiro de Estado” (Pécaut, 1989), sendo este representado pela figura do intelectual ligado às estruturas do Estado que foi muito comum durante a ditadura militar brasileira. Magalhães tem consciência da sua posição destacada na construção de uma identidade para o dinheiro brasileiro e, conseqüentemente, para o Brasil. Além disso, sabe da sua atuação proeminente como “conselheiro de Estado” no quadro do governo militar, o que torna seus projetos de papel-moeda muito ligados às ideias e ideologias dominantes durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985), tal como percebemos nas três cédulas analisadas ao longo deste capítulo.

Na primeira cédula analisada, ou seja, na cédula de 500 cruzeiros de 1972 observamos de um lado a formação étnica do povo brasileiro e, de outro, a evolução do território que hoje compreende o Brasil. O último estágio da construção do território brasileiro apresentado pelo reverso da nota é denominado “integração”, evocando duas ideologias dominantes entre os militares no poder durante a ditadura, a saber, a ideologia da integração nacional e a ideologia geográfica do “modernizar” (Moraes, 2005). Em primeiro lugar, ao apresentar os planos rodoviários propostos pelos primeiros governos militares e relacionar tais planos à ideia de integração territorial, a cédula faz menção quase que direta à ideologia da integração nacional. Em segundo lugar, as semelhanças entre o mapa intitulado “integração” disposto na cédula e a cartografia do mapa de Golbery do Couto e Silva (1968) intitulado “Manobra da integração nacional” podem indicar a atuação de outro “conselheiro de Estado”, tal como Aloísio Magalhães, e a influência dos militares no poder sobre a produção do dinheiro. Por fim, o mapa da integração disposto na cédula pode ser entendido como expressão da ideologia geográfica do “modernizar” predominante nas ações do governo militar, de modo que tal ideologia se expressa na nota através dos planos de abertura de rodovias visando integrar todo o território nacional.

A segunda cédula discutida neste capítulo tem como personagem principal o Barão do Rio Branco, tendo ficado popularmente conhecida como “a nota do barão”. Foi a primeira cédula a ser lançada da série da “família dos cartemas”, idealizada por Aloísio Magalhães entre

1978 e 1981. Por fazer parte de uma “família de notas”, a cédula do Barão do Rio Branco apresenta características comuns às demais cédulas do conjunto, tais como o padrão de cartas de baralho, o qual se define pelo espelhamento de metade da composição da cédula tanto no anverso como no reverso. A nota faz menção à atuação do Barão do Rio Branco na definição de litígios fronteiriços, associando sua figura a um mapa topográfico e ao teodolito, instrumento usado na demarcação de fronteiras. Nesse sentido, a composição da nota está engendrada nas discussões relacionadas às fronteiras brasileiras, sobretudo no que se refere à sua proteção, ocorridas durante a ditadura militar. A “questão das fronteiras” levantada pela cédula pode ser entendida como expressão de visões dominantes sobre as fronteiras brasileiras compartilhadas entre os militares no poder, as quais foram muito influenciadas pela chamada “escola geopolítica brasileira”, tal como observou Novaes (2010).

A terceira e última cédula estudada neste capítulo tem em destaque a imagem do Marechal Castelo Branco, de modo que, ao ser emitida ainda na vigência do regime militar, explicita a função do dinheiro como instrumento de comunicação oficial dos Estados nacionais. Além disso, a representação do ex-presidente Castelo Branco durante o regime militar expressa o uso do dinheiro como objeto de propaganda política, indicando uma estratégia de “auto-consagração” do regime (Kornis, 2003). Tal estratégia de “auto-consagração” do regime político também foi usada durante o Estado Novo (1937-1945), ao estampar em uma cédula de cruzeiro a figura de Getúlio Vargas, demonstrando recorrência em tal estratégia de representação política nas cédulas brasileiras. Ambos os lados da nota seguem a característica da “família dos cartemas” de possuir o rebatimento de imagens, aspecto compositivo típico deste conjunto de cédulas produzido por Aloísio Magalhães entre 1978 e 1981. O reverso da cédula, por sua vez, expressa a ideologia geográfica do “modernizar” (MORAES, 2005) por meio da representação de antenas e barragens de hidrelétricas. Consequentemente, ao apresentar as realizações do governo militar, a nota de 5 mil cruzeiros de 1981 demonstra o projeto de Estado autoritário para o Brasil, que entende a modernização a partir de moldes conservadores na medida em que o desenvolvimento é visto como assunto técnico e econômico, indicando uma ideologia geográfica que exclui o povo do processo de construção nacional, tal como definiu Moraes (2005).

Em suma, a iconografia do papel-moeda brasileiro foi marcada por narrativas que se pautavam predominantemente em figuras da história política, tanto clássicas como no caso da “família dos medalhões” quanto contemporâneas, como na nota homenageando o Marechal Castelo Branco. No que se refere à produção monetária, as cédulas produzidas no regime militar se inserem no contexto de modernização das estruturas produtivas da Casa da Moeda, com a

compra de equipamentos, aperfeiçoamento de corpo técnico e a transferência em 1984 para o novo parque industrial localizado no bairro de Santa Cruz, zona oeste da cidade do Rio de Janeiro. Em conjunto, as três cédulas estudadas neste capítulo demonstram a imbricação das narrativas visuais do papel-moeda com ideias dominantes nos setores do governo militar, tais como a ideologia da integração nacional e da segurança nacional. As três cédulas também apresentam a relação entre território e história no Brasil, trazendo uma iconografia que tenta construir uma narrativa histórica para o território brasileiro lançando mão de personagens, objetos e elementos representativos do processo de evolução territorial.

4 ICONOGRAFIA DO PAPEL-MOEDA BRASILEIRO NA REDEMOCRATIZAÇÃO: COMPOSIÇÃO INTERTEXTUAL E REPRESENTAÇÃO DE TIPOS REGIONAIS

Como vimos no capítulo anterior, a iconografia do papel-moeda brasileiro durante a Ditadura Militar (1964-1985) foi marcada pela presença massiva de personagens do campo político-administrativo, além de privilegiar, recorrentemente, a representação do território em detrimento do caráter popular. Com o fim da ditadura em 1985, uma transformação importante ocorre no padrão visual das cédulas brasileiras. Se antes predominava a representação de personagens tradicionais da história política brasileira, a partir de 1985 a escolha praticamente exclusiva de nomes do campo político dá lugar a figuras notáveis no domínio das artes, da cultura e das ciências.

Em anexo, há uma tabela elaborada pelo autor em que é proposta uma lista de temas das cédulas do Brasil desde 1873, trazendo uma identificação dos elementos visuais destacados nas estampas. A partir da observação da tabela em anexo, é possível perceber essa reorientação dos símbolos nas cédulas brasileiras que ocorre, segundo Amaury Fernandes da Silva Junior, em dois momentos, isto é, em 1979 e em 1984 quando “há uma nova reformulação visual” que “determinará um padrão de organização gráfica das cédulas que perdurará até 1993” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 228).

Portanto, um novo padrão visual das cédulas brasileiras será estabelecido entre 1984 e 1994, caracterizando-se pela substituição de personagens e símbolos ligados exclusivamente à história político-administrativa do Brasil por indivíduos e imagens relacionadas a outros domínios sociais, como o das artes e da cultura, por exemplo. A mudança de padrão visual no papel-moeda brasileiro foi influenciada por transformações no quadro técnico da Casa da Moeda do Brasil, ocorridas a partir da década de 1970. Ainda nesta década, há a contratação de três dos seis profissionais que irão projetar as cédulas brasileiras lançadas entre 1984 e 1994, a saber, Júlio Pereira Guimarães, Experidião Marcelo Mynssen da Fonseca e Álvaro Alves Martins. Na primeira metade da década de 1980, também serão contratados como projetistas de papel-moeda Marise Ferreira da Silva, Amaury Fernandes da Silva Junior e Thereza Regina Barja Fidalgo¹⁷. Em conjunto, esses são os seis profissionais responsáveis pelos projetos gráficos de papel-moeda aprovados e postos em circulação no Brasil entre 1984 e 1994.

¹⁷ Para uma explanação mais detalhada sobre os projetistas contratados pela Casa da Moeda entre as décadas de 1970 e 1980, conferir Silva Junior (2008, p. 176-7).

Tal período da história brasileira é marcado pela transição ao regime democrático no país, processo que também é denominado redemocratização e que se manifesta tanto na eleição indireta do primeiro presidente civil em 1985 como na aprovação da nova Constituição em 1988 e do Plano Real em 1994. Embora a eleição presidencial indireta em 1985 seja um marco ao fim do regime militar, podemos dizer que a transição democrática ou redemocratização foi um processo “iniciado no governo ditatorial de Geisel (1974-1979), com a ‘abertura lenta, segura e gradual’” (REIS, 2014, p. 104). Destarte o discurso oficial de abertura política e as medidas populares tomadas durante o governo Geisel, o fim do Estado de exceção ocorreu somente em 1979, com a revogação do AI-5 e dos demais atos institucionais. Como argumenta o historiador Daniel Aarão Reis, o fim dos institucionais não significou um retorno imediato à ordem democrática, de modo que:

Já não havia ditadura. Mas não existia ainda democracia. E não haveria até 1988. Por esta razão, parece-me adequado chamar o período de 1979 a 1988 de “transição democrática”. Ainda havia o entulho autoritário, criado pela ditadura. Mas esta já não existia mais, substituída pelo Estado de Direito. (REIS, 2014, p. 103)

É importante destacar a afirmação do historiador Daniel Aarão Reis no que tange à jurisdição autoritária remanescente da Ditadura Militar. Reis argumenta que é somente a partir da promulgação da Nova Constituição em 1988 que o “entulho autoritário” da Ditadura começa a ser efetivamente substituído. Como ponto de culminância do processo de retomada da democracia no Brasil, a Constituição de 1988 encerra a jurisdição autoritária herdada da Ditadura ao mesmo tempo em que lança as bases jurídicas para uma sociedade teoricamente mais democrática.

Em meio às disputas por direitos durante a Assembleia Nacional Constituinte entre 1987 e 1988, as cédulas criadas durante o governo militar começam a ser retiradas de circulação, de modo que os últimos modelos de cédula dessa época foram recolhidos no ano de 1989. As três cédulas analisadas no capítulo anterior são exemplos de notas idealizadas na Ditadura Militar e que tiveram sua circulação interrompida apenas entre 1987 e 1989. Entretanto, não podemos atribuir somente às lutas dos movimentos sociais em torno da Nova Constituição de 1988 o papel de influir na retirada de cédulas contendo símbolos da Ditadura Militar, uma vez que o custo de produção de uma cédula era – e ainda é – elevado e o país atravessava um cenário de retração econômica e progressão inflacionária. Desse modo, muitas cédulas de diferentes padrões monetários foram adaptadas com carimbos tipográficos que indicavam o valor atualizado da cédula, o qual era marcado no padrão monetário vigente em determinado período.

Levando em conta o processo político de retomada da democracia na década de 1980 e tomando como ponto de culminância desse processo a Nova Constituição de 1988, poderíamos concordar com o historiador Daniel Aarão Reis (2014) quando afirma que a chamada “redemocratização” do Brasil compreendeu o período que se estendeu de 1979 a 1988. Desse modo, o país termina a década de 1970 assistindo ao fim do Estado de exceção e a década de 1980 à substituição da legislação autoritária por uma Constituição com tendências democráticas. Diante desse contexto de retomada democrática, novos projetos de papel-moeda são concebidos, aprovados e colocados em circulação. A relação entre as novas estampas de papel-moeda e a conjuntura política pode ser notada pela reorientação dos ícones escolhidos para compor as cédulas. Tal reorientação iconográfica, operada nas cédulas brasileiras a partir de 1985, foi analisada pela historiadora Mônica Kornis sob a perspectiva da identidade nacional, de modo que a questão norteadora de seu trabalho busca compreender:

Como as imagens se apropriam de personagens e fatos históricos formando um conjunto de símbolos articuladores do momento de produção do numerário com a conjuntura histórica, responsáveis pelo desencadeamento de um processo de redefinição da identidade nacional. (KORNIS, 2003, p. 59)

Ao sugerir que as novas concepções gráficas de papel-moeda poderiam ter ocasionado um processo de redefinição da identidade nacional brasileira, Kornis (2003) corrobora o argumento de que a moeda funciona como objeto central na construção simbólica do ideário nacional, dado o discurso oficial que lhe garante legitimidade e a sua alta circulação entre a sociedade. Além do papel exercido pela moeda na construção do simbolismo nacional, Kornis (2003) argumenta que a mudança nos ícones selecionados para a composição das cédulas ocorrida entre 1984 e 1994 expressa uma tentativa de “redefinição da identidade nacional” por meio da iconografia do papel-moeda nacional. Menos ambicioso, todavia não menos importante, seria saber como a reorientação nas imagens, personagens e fatos históricos escolhidos para figurarem nas cédulas se relaciona com a conjuntura de reconstrução democrática desenvolvida ao longo da década de 1980, isto é, em que medida os novos ícones do papel-moeda brasileiro após 1984, ao serem retomados e ressignificados no contexto de circulação, podem ser considerados “símbolos de democracia”?

Abaixo, é possível observar uma descrição breve sobre as cédulas emitidas entre 1984 e 1994, de modo que são destacados dados básicos tais como: período de circulação da cédula, o/a homenageado(a), a área de atuação do homenageado e autor do projeto. É interessante notar que algumas linhas da tabela aparecem sombreadas, representando as cédulas que são objeto de análise no presente capítulo.

Tabela 2 – Iconografia do meio circulante brasileiro entre 1984 e 1994* (Continua)

VALOR E PADRÃO MONETÁRIO	PERÍODO DE CIRCULAÇÃO	ANVERSO (HOMENAGEADO/A)	ÁREA(S) DE ATUAÇÃO DO/A HOMENAGEADO/A	AUTOR(A) DO PROJETO
Cr\$ 10.000, 00	01/11/1984 a 15/03/1990	Retrato de Rui de Oliveira Barbosa (1849-1923)	Direito e diplomacia	Álvaro Alves Martins
Cr\$ 50.000,00	01/11/1984 a 15/03/1990	Retrato de Oswaldo Gonçalves Cruz (1872-1917)	Ciência	Júlio Pereira Guimarães
Cr\$ 100.000, 00	03/10/1985 a 15/03/1990	Retrato de Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902-1976) e representações de realizações de seu governo (energia elétrica, transportes, agricultura).	Política	Álvaro Alves Martins
Cz\$ 500, 00	20/10/1986 a 31/10/1990	Retrato de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e representação de vitórias-régias.	Música erudita	Júlio Pereira Guimarães
Cz\$ 1.000,00	29/09/1987 a 31/10/1990	Retrato de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), tendo à esquerda emblema da Academia Brasileira de Letras.	Literatura	Álvaro Alves Martins
Cz\$ 5.000,00	15/09/1988 a 31/12/1990	Retrato de Cândido Torquato Portinari (1903-1962), tendo à esquerda gravura com trecho do painel “Tiradentes” (1948-1949).	Artes plásticas	Júlio Pereira Guimarães
Cz\$ 10.000, 00	24/11/1988 a 31/12/1990	Retrato de Carlos Ribeiro Justiniano das Chagas (1879-1934), e o esquema do ciclo evolutivo do protozoário “Trypanosoma cruzi” (o barbeiro).	Ciência	Álvaro Alves Martins
NCz\$ 50,00	17/03/1989 a 30/09/1992	Retrato de Carlos Drumond de Andrade (1902-1987), tendo ao fundo as montanhas de Itabira (MG).	Literatura	Amaury Fernandes da Silva Junior e Thereza Regina Barja Fidalgo.
NCz\$ 100,00	19/05/1989 a 30/09/1992	Retrato de Cecília Meireles (1901-1964)	Literatura	Experidião Marcelo Myssen da Fonseca
NCz\$ 200,00	08/11/1989 a 15/09/1994	Efígie da República, à esquerda os republicanos Silva Jardim, Benjamim Constant, Marechal Deodoro da Fonseca e Quitino Bocaiúva.	Política	Álvaro Alves Martins
NCz\$ 500,00	08/02/1990 a 15/09/1994	Retrato do botânico Augusto Ruschi (1915-1986).	Ciência	Álvaro Alves Martins

Tabela 2 – Iconografia do meio circulante brasileiro entre 1984 e 1994* (Conclusão)

VALOR E PADRÃO MONETÁRIO	PERÍODO DE CIRCULAÇÃO	ANVERSO (HOMENAGEADO/A)	ÁREA(S) DE ATUAÇÃO DO/A HOMENAGEADO/A	AUTOR(A) DO PROJETO
Cr\$ 1.000	31/05/1990 a 15/09/1994	Retrato de Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958).	Política	Marcelo Myssen e Álvaro Martins
Cr\$ 5.000,00	09/04/1990 a 15/09/1994	Efígie da República e rosáceas.	Política	Álvaro Alves Martins
Cr\$ 5.000,00	11/06/1990 a 15/09/1994	Retrato de Antônio Carlos Gomes (1836-1896), com personagens de suas óperas.	Música erudita	Álvaro Alves Martins
Cr\$ 10.000,00	26/04/1991 a 15/09/1994	Efígie do cientista Vital Brazil Mineiro da Campanha (1865-1950), à esquerda cena de extração do veneno de um ofídio.	Ciência	Marise Ferreira da Silva e Júlio Guimarães.
Cr\$ 50.000,00	09/12/1991 a 15/09/1994	Efígie de Luis da Câmara Cascudo (1898-1986), à esquerda cena de jangadeiros.	Cultura	Júlio Guimarães e Marcelo Myssen.
Cr\$ 100.000,00	24/07/1992 a 15/09/1994	Cena de um beija-flor (<i>Amazilia lactea</i>) alimentando filhotes em ninho.	Meio-ambiente	Álvaro Alves Martins
Cr\$ 500.000,00	29/01/1993 a 15/09/1994	Efígie de Mário Raul de Morais Andrade (1893-1945).	Literatura	Júlio Guimarães e Marcelo Myssen.
CR\$ 1.000,00	01/10/1993 a 15/09/1994	Retrato de Anísio Spínola Teixeira (1900-1971), à esquerda vista da Escola Parque.	Educação	Júlio Guimarães e Álvaro Martins.
CR\$ 5.000,00	29/10/1993 a 15/09/1994	Efígie de “gaúcho” e painel retratando a fachada e o interior das ruínas da Igreja de São Miguel das Missões (RS).	Tipos regionais	Álvaro Alves Martins
CR\$ 50.000,00	30/03/1994 a 15/09/1994	Efígie de “baiana” e composição com objetos típicos.	Tipos regionais	Júlio Guimarães e Álvaro Martins.

* Os dados referentes ao período de circulação e aos idealizadores dos projetos das cédulas foram retirados da relação contida em Silva Junior (2008, p. 286-308).

Observando a tabela acima, podemos perceber que entre 1984 e 1994 foram produzidas, ao todo, 21 cédulas contendo diferentes valores e estampas. Durante esse período, devido à alta progressão inflacionária, o Brasil teve quatro padrões monetários distintos, passando do Cruzeiro (Cr\$) ao Cruzado (Cz\$), Cruzados-Novos (NCz\$) e por fim, ao Cruzeiro-Real (CR\$). Além disso, a penúltima coluna da esquerda para a direita apresenta a principal área de atuação de cada homenageado(a), de modo que, dentre as 21 cédulas emitidas de 1984 a 1994, podemos destacar a seguinte relação de áreas e aspectos contemplados: Direito/Diplomacia (1); Ciência (4); Política (4); Cultura (1); Literatura (4); Educação (1); Música erudita (2); Artes plásticas (1); Meio-ambiente (1); Tipos regionais (2).

De acordo com a categorização e quantificação das áreas e aspectos relacionados aos homenageados(as) nas 21 cédulas criadas entre 1984 e 1994, podemos perceber, em primeiro lugar, a predominância de três categorias, cada qual contando com 4 cédulas: ciência, política e literatura. Logo após, contando com 2 cédulas, encontramos as categorias “Música erudita” e “Tipos regionais”. Em seguida, temos as demais categorias contando cada uma com um projeto de cédula aprovado. Analisados em conjunto, os projetos de papel-moeda idealizados entre 1984 e 1994 inauguram um novo padrão visual que destaca figuras notáveis da história brasileira oriundas dos mais diversos campos sociais, imprimindo, através das técnicas de *design* gráfico, novos contornos à identidade nacional brasileira.

A tentativa de redefinição da identidade brasileira por meio das cédulas nacionais apontada por Kornis (2003) deve ser entendida em conformidade com a conjuntura política atravessada pelo país a partir de 1985, com a retomada democrática. O processo de substituição das cédulas brasileiras tem início com a emissão de cédulas que ainda invocam nomes da política, como é o caso de Rui Barbosa em 1984 e de Juscelino Kubitschek, em 1985. Entretanto, as emissões que ocorrerão até 1994 irão privilegiar, em sua maioria, a escolha de artistas e cientistas como ícones para figurar nas estampas de papel-moeda, embora haja uma exceção com o Marechal Rondon em 1990, homenageado no início do governo Collor. A cédula, porém, destaca a atuação de Rondon como indigenista, e não como engenheiro e militar vinculado ao Estado.

A introdução de figuras ligadas ao campo artístico nas estampas das cédulas brasileiras foi impulsionada durante o governo do presidente José Sarney (1985-1990). Compreendendo as categorias “literatura” e “música erudita” – apresentadas na tabela acima – na qualidade de atividades artísticas, podemos afirmar que, dentre as oito estampas de cédulas diferentes emitidas durante o governo Sarney, cinco delas homenageiam artistas (Villa Lobos, Machado

de Assis, Cândido Portinari, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles). Como explica Amaury Fernandes,

Essa mudança de perfil de escolha não é casual. Segundo as entrevistas realizadas com os membros da equipe do Banco Central da época, o fator determinante para essas escolhas é que as figuras da área da cultura são mais bem aceitas por parte de membros do primeiro escalão do governo, a começar pelo próprio presidente do Banco Central. Como há um esforço do Presidente José Sarney para marcar sua vinculação à área intelectual, o grupo de personalidades desse setor passa a ser privilegiado no processo. (SILVA JUNIOR, 2008, p. 188)

Torna-se evidente a imbricação entre a definição da iconografia das cédulas e os processos políticos atravessados pelo país entre 1985 e 1994. A escolha dos ícones do papel-moeda é um processo influenciado por diferentes grupos sociais vinculados à estrutura estatal e, por esse motivo, caracterizado por múltiplas disputas de narrativas. Com a passagem acima, por exemplo, podemos perceber a atuação direta de duas instituições da estrutura estatal, isto é, o Banco Central – através da figura de seu presidente – e o Executivo, através do presidente da República. Nesse sentido, a escolha majoritária de figuras da área da cultura/arte durante o governo Sarney (1985-1990) foi, em grande parte, condicionada pelas preferências ligadas ao primeiro escalão do governo, incluindo funcionários do Banco Central e do Executivo brasileiro, notadamente o presidente José Sarney.

Enquanto o governo Sarney colocou em circulação 8 cédulas, o governo Collor de Mello (1990-1992) aprovou 4 projetos de cédula, dentre os quais 3 entraram em circulação ainda durante a vigência do governo, restando a cédula homenageando Anísio Teixeira que passou a circular apenas em 1992, já durante o governo Itamar Franco (1992-1994). As três cédulas emitidas no governo Collor de Mello traziam em suas estampas os seguintes homenageados e temáticas: Luís da Câmara Cascudo, uma cédula com temática ecológica – emitida por ocasião da conferência ECO-92 no Rio de Janeiro- e Mário de Andrade. Mais uma vez, podemos notar a relação que se estabelece entre a iconografia do papel-moeda e a conjuntura política, visto que a emissão de uma das cédulas é influenciada pelo contexto internacional de discussão ambiental expresso pela ECO-92.

Como observou Silva Junior (2008), a associação entre a escolha das personalidades homenageadas nas cédulas e a conjuntura de abertura política pode ser notada desde 1984 com a emissão de duas cédulas específicas. Uma das cédulas homenageia Rui Barbosa, o que seria uma “clara referência ao regime democrático” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 190). A outra cédula emitida no mesmo ano demarca que “a presença civil se fortalece com a escolha de Oswaldo Cruz para outra denominação” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 190). Portanto, enquanto as cédulas emitidas entre 1984 e 1985 trazem figuras simbólicas para a construção da democracia e da

sociedade civil no Brasil, as cédulas do governo Sarney (1985-1990) homenageiam pioneiramente artistas notáveis, as do governo Collor (1990-1992) destacam personalidades da área das ciências sociais com atuação no campo educacional e as do governo Itamar Franco (1992-1994) ressaltam as temáticas populares, expressas nas cédulas através dos tipos regionais (“O gaúcho” e “A baiana”).

O contexto político de abertura democrática entre 1984 e 1994 foi acompanhado pela conjuntura econômica de crescimento da inflação, fazendo com que o processo inflacionário evoluísse à hiperinflação no fim da década de 1980. Tal como o processo político, o processo econômico também tem expressão nas cédulas emitidas nesse período de redemocratização. Enquanto aspectos do contexto político de reconstrução democrática podem ser encontrados nas estampas das cédulas através dos ícones escolhidos, o processo de recrudescimento da inflação no final de 1988 teve impactos na produção do papel-moeda nacional. Com o rápido crescimento das taxas inflacionárias, fazia-se necessário constantemente a alteração do valor facial das cédulas. Para evitar o desabastecimento de numerário, era patente produzir grande número notas com valores cada vez mais altos. Desse modo, algumas notas do período recebiam carimbos tipográficos que definiam o novo valor da cédula antiga. A partir de 1989, todavia, os atores sociais envolvidos na produção do papel-moeda, pensando no fator psicológico da moeda sobre a população, decidem que seria mais conveniente a emissão de notas com valores maiores do que o uso de carimbos tipográficos. Como explica Amaury Fernandes:

Os aspectos psicológicos que a existência de um meio circulante regular exerce sobre a população são tidos como fundamentais para que a inflação não atinja níveis ainda maiores. Considera-se que a emissão de moedas com aspectos similares as que existem em circulação [...] é percebida pela população como um fator de controle mínimo dos governantes sobre a situação econômica. Na opinião da maioria da equipe é meio circulante visualmente regular, mesmo que com emissão de cédulas com valores faciais muito elevados, que dá aos brasileiros a sensação de que ainda há controle do governo sobre a situação. (SILVA JUNIOR, 2008, p. 218)

Na passagem acima, Amaury Fernandes cita a equipe de profissionais da Casa Moeda e sua atuação na definição de novos projetos de cédulas, mas quem são os profissionais que assinam os projetos de cédulas aprovados entre 1984 e 1994? Na última coluna à direita, a tabela apresenta os nomes dos profissionais responsáveis pelos respectivos projetos de cédula. Podemos perceber que alguns nomes se repetem mais do que outros. Ao todo, a equipe de desenhistas responsáveis pelos 21 projetos de papel-moeda aprovados entre 1984 e 1994 era formada por 6 profissionais. Desse modo, a relação de profissionais e o número de projetos aprovados pode ser, assim, resumida: Álvaro Alves Martins (13 projetos, sendo 3 como co-autor); Júlio Pereira Guimarães (8 projetos, sendo 5 como co-autor); Amaury Fernandes da

Silva Junior (1 projeto); Thereza Regina Barja Fidalgo (1 projeto); Experidião Marcelo Myssen da Fonseca (4 projetos, sendo 3 como co-autor); Marise Ferreira da Silva (1 projeto).

Como vimos no início deste capítulo, Álvaro Martins, Marcelo Myssen e Júlio Guimarães serão contratados pela Casa da Moeda ainda na década de 1970, enquanto Amaury Fernandes, Thereza Fidalgo e Marise Ferreira serão admitidos no quadro de projetistas de papel-moeda na primeira metade da década de 1980. Observando a quantificação de projetos por desenhista exposta acima, podemos notar que os profissionais mais experientes – Martins, Myssen e Guimarães – são aqueles que detêm o maior número de projetos de papel-moeda aprovados entre 1984 e 1994. Álvaro Martins, por sua vez, figura como o desenhista que mais teve projetos aprovados no período (13 projetos), tendo sido, posteriormente, responsável pela idealização da primeira família de cédulas do Real, em 1994.

Finalizando a descrição e discussão dos dados contidos na tabela acima, precisamos nos atentar às linhas que aparecem sombreadas com a cor cinza. Tais linhas sombreadas representam as cédulas selecionadas como corpo da análise empírica empreendida no presente capítulo. De um total de 21 cédulas emitidas entre 1984 e 1994, escolhemos 7 cédulas para serem objeto de análise. A escolha dessas 7 cédulas como objeto da análise empreendida nesse capítulo se justifica por duas questões distintas que perpassam essas cédulas e nos permitem dividi-las em dois grupos. Uma das questões se refere às condições de produção da cédula, mais especificamente, às operações técnicas realizadas no intuito de conceber a composição visual da nota, como, por exemplo, a pesquisa iconográfica de imagens-modelo para a concepção do desenho e a adaptação de imagens visuais de diferentes modalidades – gravura, fotografia, pintura, escultura – na definição da estampa. Enquadram-se nesse primeiro grupo, 5 das 21 cédulas emitidas entre 1984 e 1994. Uma análise iconográfica de seus elementos demonstra as operações associativas de diferentes imagens visuais que, consideradas objetos textuais conforme a tradição semiológica, permitem-nos apontar processos de intertextualidade no interior do espaço plástico das cédulas.

Além das 5 cédulas que apresentam casos de intertextualidade, completam a análise empírica do capítulo mais 2 cédulas, ambas emitidas em 1994. Os ícones escolhidos para a composição das estampas aproximam-se de temáticas populares, na medida em que representam os chamados tipos regionais brasileiros, representados pelo “Gaúcho” e a “Baiana”. É interessante notar que ambas as cédulas são lançadas no último padrão monetário antes do início da circulação das cédulas do Padrão-Real – no segundo semestre de 1994 –, isto é, o padrão Cruzeiro-Real. As duas cédulas do padrão Cruzeiro-Real realçam aspectos da cultura popular brasileira, fazendo referência aos regionalismos e à pluralidade existente na

formação étnica e cultural do Brasil. Portanto, a escolha dessas duas cédulas como objeto de análise foi influenciada pela intenção de investigar como alguns aspectos geográficos do Brasil são representados pela narrativa oficial da qual a moeda nacional é portadora e propagadora.

Em suma, a iconografia das 7 cédulas que compõem as discussões empreendidas neste capítulo nos permite dividi-las em dois grupos buscando identificar dois aspectos diferentes: 1) *Cédulas emitidas entre 1984-1993 (7 estampas)* - aspectos técnicos ligados à produção das estampas das cédulas que, com a identificação das imagens originais usadas como modelos para a produção do desenho da cédula, possibilitam visualizar procedimentos como a pesquisa iconográfica realizada pelos funcionários da Casa da Moeda “com o auxílio de familiares dos homenageados e de instituições culturais consagradas às suas obras” (Silva Junior; 2008, p. 239); 2) *Cédulas emitidas em 1994 (2 estampas)* - aspectos geográficos ligados à representação dos tipos regionais, buscando identificar na composição da cédula os elementos visuais que se relacionam com as regiões brasileiras representadas nas duas cédulas, isto é, a Região Sul (Gaúcho) e a Região Nordeste (Baiana).

4.1 Cédula de 100.000 Cruzeiros (1985-1990): Juscelino Kubitschek, modernização do território e política de governo

A cédula apresentada a seguir é a de 100 mil cruzeiros, emitida pelo Banco Central do Brasil e fabricada pela Casa da Moeda do Brasil em 1985. A cédula traz em seu anverso (frente) a efígie de Juscelino Kubitschek em primeiro plano. Ao fundo, percebemos um desenho que possui em primeiro plano uma estação de energia elétrica e em segundo plano um espaço desocupado que se assemelha à paisagem do Cerrado brasileiro, mais especificamente do Planalto Central. A partir da composição desse jogo de planos do desenho central do anverso da cédula, podemos ter a impressão de que ele simboliza o processo de ocupação do planalto central brasileiro, que vai avançando cada vez mais para o centro do país levando a modernidade que aqui está sendo representada pela energia elétrica e as estradas.

Como observou a historiadora Mônica Kornis, o plano de fundo da cédula de Cr\$ 100.000,00 representa as principais características da política econômica de Juscelino Kubitschek, isto é, “a abertura de estradas, o desenvolvimento agrícola, o impulso à industrialização e o incremento da energia elétrica” (KORNIS, 2003, p. 63).

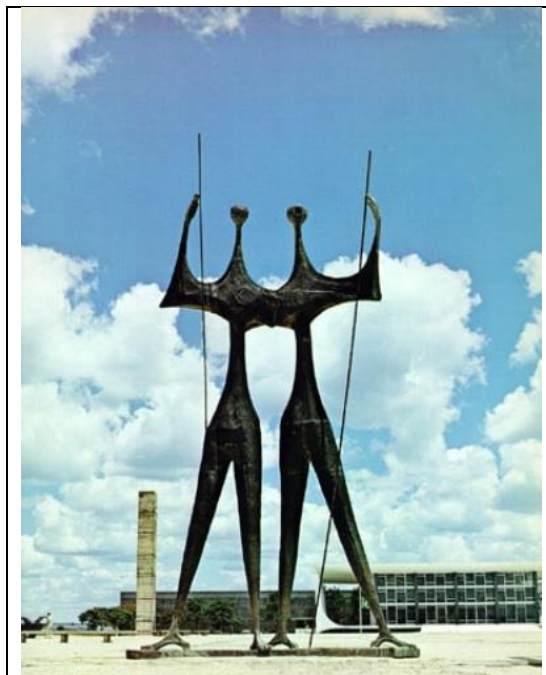
Figura 12 – Cédula de Cem Mil Cruzeiros (1985), anverso e reverso.



Fonte: Banco Central do Brasil.

Ainda no anverso (acima) da cédula de Cr\$ 100.000,00, podemos ver à esquerda da efígie de Juscelino Kubitschek a estátua “Dois guerreiros” de autoria de Bruno Giorgi, popularmente conhecida como “Os candangos”, em menção aos trabalhadores migrantes que participaram da construção da nova capital brasileira. O monumento em bronze de Giorgi mede oito metros e está localizado na Praça dos Três Poderes, sendo reconhecido como um dos símbolos da cidade de Brasília.

Figura 13 - Escultura “Dois guerreiros” (1960), popularmente conhecida como “Os candangos”, de Bruno Giorgi



Fonte: Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15156/candangos>. Acesso em: 04 de Junho de 2019.

No reverso da cédula de Cr\$ 100.000,00 (acima), podemos observar novamente o processo de ocupação e transformação da paisagem do planalto central. O desenho tem dois planos bem definidos, isto é, na esquerda vemos como era a paisagem hoje ocupada por Brasília, enquanto na direita observamos a paisagem atual da capital brasileira com o Palácio do Planalto, construído para ser a residência presidencial.

Desse modo, concordamos com Mônica Kornis quando afirma que:

A síntese operada por esta cédula – desenvolvimento econômico, e democracia política, emoldurados pela ousadia arquitetônica da capital da República – exprime um projeto de nação que retoma o passado num projeto para o presente e para o futuro, através da figura de um personagem – Juscelino Kubitschek – transformado em herói [...]. (KORNIS, 2003, p. 64)

Como já discutiram Kornis (2003) e Junior (2008) em seus respectivos trabalhos, esta cédula de Cr\$ 100.000,00 emitida em 1985 constitui um divisor de águas na iconografia do papel-moeda brasileiro, de modo que é a partir de sua emissão que um novo padrão visual é inaugurado. Como lembra a historiadora Monica Kornis, a iconografia do papel-moeda brasileiro até 1985 “se restringiu às personalidades clássicas da história nacional, definidas pelos marcos da historiografia oficial [...]”, embora haja exceções em dois momentos da história brasileira em que o dinheiro é utilizado como instrumento de “auto-consagração”, isto é, com

Getúlio Vargas durante o Estado Novo (1937-1945) e com o “ex-presidente Castelo Branco, homenageado ainda durante a vigência do regime militar” (KORNIS, 2003, p. 64).

Através de uma análise semiológica e do discurso, é possível destacar diferentes significados visuais possíveis de serem atribuídos às imagens dispostas no espaço plástico do papel-moeda. A identificação dos significados visuais potenciais da cédula, encaminha o estudo para uma análise do “lugar da imagem” (Rose, 2001). Por outro lado, a análise dos discursos subjacentes ao papel-moeda demanda um estudo mais cuidadoso sobre o contexto, os agentes e as práticas envolvidas na produção da nota.

Ao observar as cores da cédula de Cr\$ 500.000,00 (acima), percebemos que há a predominância de cores nos tons azul e amarelo. Como lembra Amaury Fernandes, “essa coloração é escolhida por remeter à bandeira nacional, mas irá se repetir de forma regular ao longo do período, especialmente nos trabalhos concebidos por Álvaro Martins” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 197). Aqui a análise se volta para questões ligadas à concepção e produção da nota e à escolha da sua composição, o que nos aproxima de uma abordagem “materialista” da iconografia do papel-moeda.

A respeito dos aspectos ligados à produção da cédula em questão, é importante destacar alguns fatos que levaram à escolha de Juscelino Kubitschek e de elementos representativos do seu governo. A primeira observação pertinente se refere à recusa inicial de Juscelino como personagem a ser homenageado, ocorrida ainda em 1984. Tendo sido inicialmente selecionado para compor a cédula de 10.000 Cruzeiros em 1984, a escolha de Juscelino Kubitschek naquele momento “foi considerada politicamente inconveniente” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 192). As razões para o veto de Kubitschek como homenageado na cédula de 10.000 Cruzeiros podem estar relacionadas à sua oposição ao regime autoritário e aos símbolos evocados pelo projeto da cédula. Recusado no fim do regime militar, Kubitschek terá sua imagem aprovada para uma cédula poucas semanas após a posse de José Sarney, em 2 de maio de 1985, por ocasião de reunião do Conselho Monetário Nacional. Nesse sentido, devemos concordar que:

Inaugurar a chamada “Nova República” com a efígie de Kubitschek estampada na primeira cédula emitida pelo primeiro governo civil após pouco mais de 20 anos de regime militar eleva a figura do ex-presidente à condição de símbolo de um movimento de renovação, identificado com uma série de valores positivos, entre os quais o progresso, o desenvolvimento econômico e democracia. Mais do que isso, realiza-se uma operação de continuidade entre aquele momento histórico e a tão propalada “Nova República”. (KORNIS, 2003, p. 63)

Tal como afirma Kornis (2003) em passagem acima, a escolha de Juscelino Kubitschek para ser homenageado na primeira cédula emitida após o regime militar vincula o ex-presidente ao movimento de renovação política que acompanhou o processo de reconstrução democrática

na década de 1980. Além disso, os ícones dispostos no espaço da cédula associam a figura de Kubitscheck a valores positivos, dentre os quais, o progresso e a democracia. Ao afirmar que a iconografia da cédula em tela relaciona a imagem de Juscelino Kubitscheck a valores sociais específicos, a historiadora Mônica Kornis realiza uma operação metodológica que acessa o chamado “sistema semiológico de segunda ordem” (Barthes, 2001[1957]), em que se faz necessário possuir determinados léxicos culturais que possibilitem a compreensão dos significados suscitados pelos símbolos visuais.

O chamado “sistema semiológico de segunda ordem” de que fala Roland Barthes permite o acesso a níveis mais profundos de análise, em que se torna possível apontar determinados significados sociais levantados pelos ícones da cédula. Nesse estágio, podemos associar as imagens às diferentes construções de significação nelas engendradas. Nesse sentido, ao problematizar a escolha de Juscelino Kubitscheck para compor uma cédula no fim da Ditadura Militar, Kornis (2003) argumenta que a iconografia da cédula relaciona a figura do ex-presidente a valores sociais exaltados pelo positivismo, tais como progresso e democracia. Além desses valores, é importante observar que os símbolos que aparecem à direita da figura de Juscelino Kubitscheck evocam “o conceito do *slogan* de campanha ‘*Cinquenta anos em cinco*’” o qual “é recomposto visualmente através de imagens que representam o investimento em energia (detalhes de torres de transmissão) e transportes (desenho de rodovias) presentes no anverso” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 196).

Desse modo, podemos perceber uma relação que se coloca a partir da cédula entre significante (elementos visuais) e significado (valores sociais e conceitos), na medida em que a figura de Kubitscheck aparece associada a símbolos que suscitam políticas de seu governo e determinados posicionamentos políticos atribuídos à sua figura, notadamente aquele que coloca o ex-presidente como um democrata liberal, em contraposição à Ditadura Militar.

4.2 Cédula de 500 Cruzados (1986-1990): Heitor Villa-Lobos, entre natureza e cultura popular

A cédula abaixo é a de Cz\$ 500,00, emitida em 1986 pelo Banco Central e produzida pela Casa da Moeda. Em seu anverso (frente), podemos ver, no primeiro plano, a efígie do maestro e compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos e no segundo plano se nota um desenho de vitórias-régias, planta típica da região amazônica.

Uma primeira questão que emerge se liga à associação da figura de Villa-Lobos a uma planta predominante no bioma amazônico. A composição da cédula apresenta a figura de Villa-Lobos disposta sobre um fundo de vitórias-régias “que se superpõe a um trecho da partitura do bailado *Uirapuru*, acompanhado ainda por sua batuta e por um reco-reco” (KORNIS, 2003, p. 67). O bailado “Uirapuru”, escrito por Villa-Lobos, origina-se de um nome tupi que designa um pássaro típico da Floresta Amazônica, o qual ficou conhecido na cultura popular brasileira por meio de outras manifestações artísticas além da sinfonia de Villa-Lobos, sobretudo através da Lenda do Uirapuru e pela composição do maestro paraense Waldemar Henrique.

Uma relação específica se estabelece a partir da associação da figura do maestro Villa-Lobos com a natureza amazônica. Tal relação versa sobre a própria obra do notável maestro brasileiro, na medida em que apresenta suas características mais marcantes. Uma dessas características diz respeito à mobilização de elementos naturais do Brasil para a composição de suas sinfonias. A segunda característica da obra de Villa-Lobos apresentada na nota é a sua relação com a cultura popular brasileira, na qual estava embebida e ajudava a construir. Mais do que uma ligação com a cultura popular brasileira, a obra de Villa-Lobos guarda relação com as culturas regionais distribuídas pelo território brasileiro. Nas duas primeiras décadas do século XX, Villa-Lobos viaja pelo interior do Brasil, passando por Espírito Santo, Bahia e Pernambuco e outros estados do Norte e Nordeste. Tais viagens ao interior brasileiro influenciaram diretamente as produções musicais de Villa-Lobos, as quais apresentam possibilidades de representação da natureza pela cultura popular brasileira.

Figura 14 – Cédula de 500 Cruzados (1986), anverso e reverso.



Fonte: Banco Central do Brasil.

A associação de Villa-Lobos a uma planta característica da fauna amazônica pode ser entendida, portanto, como uma alusão aos regionalismos presentes em muitas obras musicais produzidas pelo maestro brasileiro. Em termos semiológicos, ao relacionar tanto a imagem (significante) quanto o conceito de vitória-régia (significado) – na condição de planta predominante do bioma amazônico – à figura de Villa-Lobos, a iconografia da cédula em questão permite o acesso ao chamado “sistema semiológico de segunda ordem” (Barthes, 2001[1957]), isto é, o nível da conotação ou da construção da significação. Pois, isolada, a vitória-régia poderia ser associada ao bioma amazônico, à região Norte do Brasil ou, de modo geral, à natureza tropical. Por outro lado, ao associar tal planta à figura de Villa-Lobos, o conceito de vitória-régia – isto é, seu significado conforme a semiologia de Saussure – é

transformado em símbolo das particularidades regionais do Brasil representadas pela obra do maestro brasileiro.

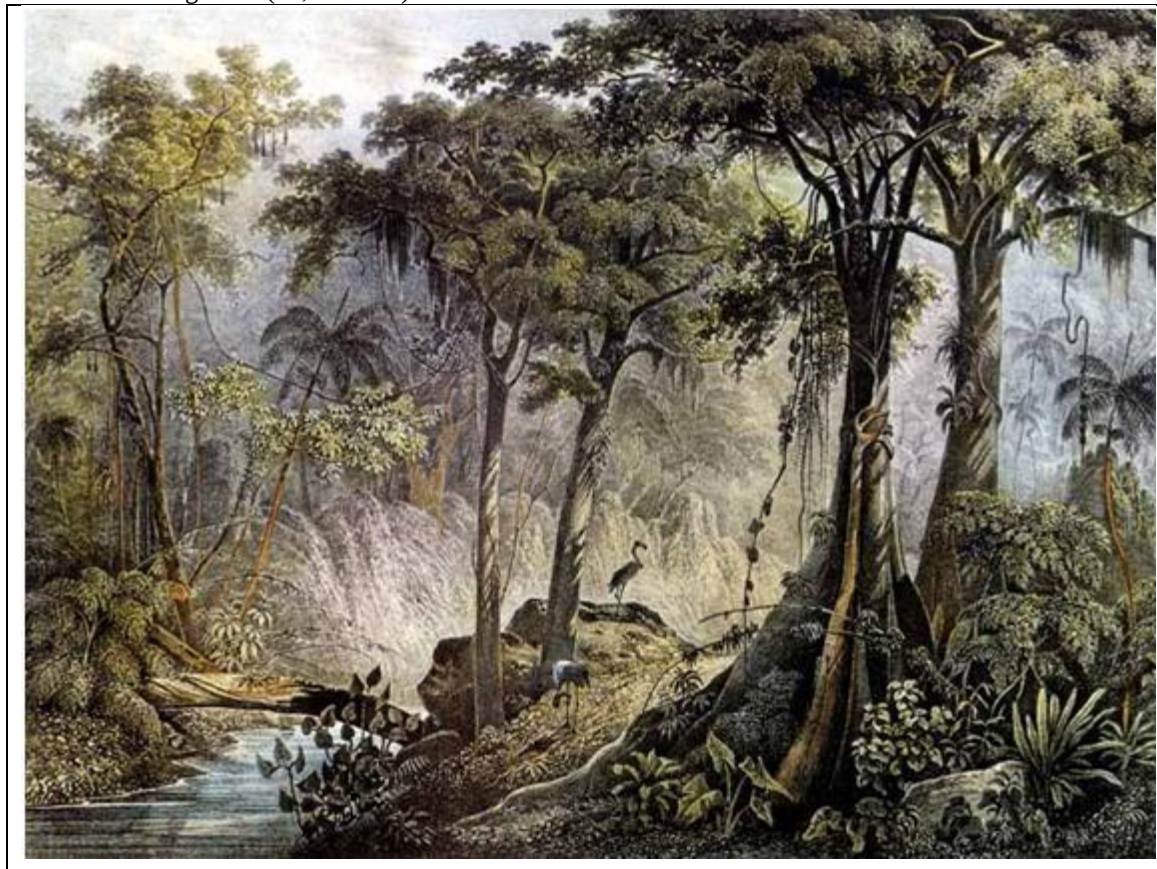
Observando os aspectos composicionais da cédula em tela, podemos perceber que a cor predominante é o verde. Como o verde é usado para colorir desenhos de florestas e plantas, fica mais tangível identificar que a cor verde está representando a natureza brasileira com suas matas preponderantes nas diferentes regiões do país. Projetada por Júlio Guimarães, a cédula de Cz\$ 500,00 possui em sua composição um verde “numa tonalidade até então nunca utilizada em nosso dinheiro” (KORNIS, 2003, p. 67). Além disso, dentre as temáticas levantadas pela nota estão as particularidades regionais do Brasil apresentadas nas composições de Villa-Lobos e, de modo geral, os chamados “temas artísticos”, os quais compunham a quarta linha temática descrita pelo documento atribuído à equipe de Aloísio Magalhães, discutido no início do capítulo anterior.

Atentando-nos ao conjunto de cédulas emitido entre 1984 e 1994, podemos notar que as linhas temáticas definidas por Aloísio Magalhães e sua equipe na década de 1970 são replicadas na construção dos projetos de cédulas aprovados após a Ditadura Militar. Desse modo, podemos afirmar que, apesar das diferenças em relação ao padrão visual seguido, existem continuidades, no que se refere às categorias temáticas, entre a iconografia das cédulas idealizadas por Aloísio Magalhães entre 1970 e 1981 e a iconografia das cédulas produzidas a partir de 1984. As quatro categorias temáticas definidas por Magalhães e sua equipe – temas de caráter político-administrativo, temas de caráter econômico, temas ligados à realização intelectual e temas de caráter artístico – serviram, de alguma forma, como elemento norteador para os projetos de papel-moeda aprovados entre 1984 e 1994. Além de ter sido basilar para a escolha das temáticas, o documento atribuído à equipe de Aloísio Magalhães teve influência na representação de aspectos de cada personagem, de modo que o conjunto das cédulas não perdesse “o relacionamento entre as imagens veiculadas em cada taxa” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 314).

No reverso da cédula observamos, em primeiro plano, Villa-Lobos exercendo seu trabalho de regência e, ao fundo, um desenho representando uma floresta tropical. Essa imagem ao fundo foi projetada com base na gravura “Floresta virgem de Mangaratiba na província do Rio de Janeiro” do desenhista, pintor e gravador alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858). Dessa forma, tal como a cédula anteriormente apresentada, com o Juscelino Kubitschek, essa também possui em sua composição um caso de intertextualidade entre modalidades diferentes de imagem, devido à adaptação da gravura de Rugendas por meio do desenho técnico em papel-moeda. Além desse, outros casos de intertextualidade podem ser identificados nas cédulas dessa

época, revelando o trabalho de pesquisa iconográfica realizado pelos funcionários da Casa da Moeda do Brasil durante o período, tal como já sugeria o documento atribuído à equipe de Aloísio Magalhães elaborado na década de 1970.

Figura 15 - Gravura “Floresta virgem de Mangaratiba na província do Rio de Janeiro” de Johann Moritz Rugendas (33,8x25 cm).



Fonte: Diener; Costa, 2012, p. 383.

Comparando as figuras de Villa-Lobos e de Juscelino Kubitschek – presente na cédula estudada na seção anterior, podemos perceber que a imagem escolhida para o ex-presidente remete ao período do seu governo, entre 1956 e 1961. Desse modo, enquanto Juscelino Kubitschek aparece associado aos anos do seu governo, Villa-Lobos tem sua representação ligada aos aspectos regionais e naturais que inspiraram sua obra, de modo que a efígie na cédula apresenta o maestro no auge de sua maturidade profissional, diferentemente de Juscelino que tem sua figura associada aos valores do seu governo, e não à sua maturidade política.

4.3 Cédula de 1.000 Cruzados (1987-1990): Machado de Assis, a literatura nacional e a modernidade urbana da *Belle Époque* carioca

A cédula abaixo é a de Cz\$ 1.000,00 emitida em 1987. No anverso observamos a efígie do escritor Joaquim Maria Machado de Assis, com o detalhe ao seu lado direito da marca de segurança que traz o símbolo do brasão imperial, demonstrando a afeição explícita que o escritor tinha com o regime monárquico. Sobreposto ao brasão imperial brasileiro, podemos ver uma parte do “texto dos originais de *Esau e Jacó*” (KORNIS, 2003, p. 67). Do lado direito da nota, notamos o emblema da Academia Brasileira de Letras, representando sua íntima relação com a instituição que ajudou a fundar.

Figura 16 – Cédula de Mil Cruzados (1987), anverso e reverso.



Fonte: Banco Central do Brasil.

No reverso da cédula, notamos uma vista da Rua Primeiro de Março, localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro. Esse desenho também revela um caso de intertextualidade, na medida em que o desenho foi projetado baseado em uma fotografia datada de 1915 de autoria de Augusto Malta (1864-1957).

Figura 17- Fotografia de Augusto Malta tirada em 1915, com destaque para a Rua 1º de Março – Rio de Janeiro



Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasilliana/handle/20.500.12156.1/2778> (Acesso em: 15/02/2019)

O uso de fotografias de paisagem como modelos para a construção de estampas de cédulas pode ser encontrado em outros contextos nacionais. A geógrafa Emily Gilbert, por exemplo, cita o processo de renovação do meio circulante promovido pelo Banco do Canadá em 1954. Como explica a autora, houve a substituição de figuras alegóricas tradicionais por paisagens típicas do Canadá, de modo que os desenhos das paisagens eram feitos com base em fotografias preexistentes, tal como no caso apresentado acima da cédula de Cz\$ 10.000,00 – emitida pela primeira vez em 1987 – cujo reverso foi concebido a partir de uma fotografia de Augusto Malta. Sobre as cédulas do Canadá de 1954, Gilbert afirma que “cada denominação

da série destacava uma paisagem canadense específica, e até identificável, baseada em fotografias de localizações existentes”¹⁸ (GILBERT, 1999, p. 31).

Em suma, devemos concordar com a historiadora Mônica Kornis quando afirma que:

Os destaques do anverso e do reverso desta cédula ficam para o próprio escritor e para a imagem de modernização da cidade, quando da reforma urbana do prefeito Pereira Passos, numa referência à cidade sobre a qual Machado de Assis escreveu, mas também que se torna cosmopolita no início do século XX. (KORNIS, 2003, p. 67)

A cidade do Rio de Janeiro foi representada em diversas cédulas encomendadas pelo governo imperial à estadunidense American Bank Note Company no último quartel do século XIX. Tal como demonstra Silva (2017), a cidade do Rio de Janeiro teve sua imagem relacionada a determinados valores, tais como modernidade, civilização e cosmopolitismo. O mesmo autor também demonstrou que os desenhos da cidade do Rio de Janeiro estampados nas notas brasileiras do último quartel do século XIX eram feitos com base em fotografias de Marc Ferrez, tornado fotógrafo oficial d/o Império em 1875. Nesse sentido, a representação da cidade do Rio de Janeiro como símbolo de modernidade foi utilizada em dois momentos da história do papel-moeda brasileiro, isto é, no último quartel do século XIX e no final da década de 1980.

Ao conceder destaque ao Rio de Janeiro do início do século XX, a modernidade urbana aparece certamente como o valor central evocado pela cédula de Cz\$ 10.000,00. Num momento em que o Brasil passava por uma grave crise inflacionária e retomava sua democracia, as cédulas brasileiras do Cruzado resgatam símbolos da história republicana brasileira que remetiam à construção de um país moderno e urbano. Tal como a nota estampando o escritor Machado de Assis, a cédula de Cz\$ 10.000,00 contendo a efígie de Carlos Chagas também evoca a modernidade trazida pela urbanização e a saúde coletiva. Emitida em 1988, a cédula de Carlos Chagas pode ser entendida, em conjunto com a cédula de Machado de Assis, como expressão de um Brasil que se modernizava no início do século XX, seja pela via da cultura e da urbanização, seja pela via da ciência e da saúde pública.

A relação estabelecida entre as cédulas de 10.000 Cruzados, uma estampando Machado de Assis e outra Carlos Chagas, demonstra mais uma vez a indicação do documento atribuído à equipe de Aloísio Magalhães datado da década de 1970, isto é, aquela que destacava a importância de se manter “o relacionamento entre as imagens veiculadas em cada taxa” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 314). Nesse sentido, como são cédulas de mesmo valor facial ou taxa, seria importante que as temáticas, personagens e períodos históricos tivessem uma certa coerência

¹⁸ Do original, em inglês: “Each denomination within the series featured a specific, and even identifiable Canadian landscape, based upon photographs from actual locations.” (GILBERT, 1999, p. 31)

entre si, construindo uma comunicação entre os elementos visuais que formam a iconografia das duas cédulas e possibilitando uma visão de conjunto entre a família de notas do padrão-Cruzado.

4.4 Cédula de 5.000 Cruzados (1988-1990): Cândido Portinari, a arte nacional e a representação do caráter popular brasileiro

A cédula abaixo foi emitida em 1988 e traz em primeiro plano uma imagem do pintor brasileiro Cândido Portinari (1903-1962). Na extremidade esquerda da nota, pode-se notar um trecho do painel “Tiradentes”, produzido entre 1948 e 1949. É importante observar que “os fundos são trabalhados com motivos de alguns azulejos de Portinari” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 202). Tais azulejos foram confeccionados por Portinari para compor “a fachada do prédio do antigo ministério [de Educação e Saúde], no centro do Rio de Janeiro” (KORNIS, 2003, p. 67-[grifo nosso]). Além disso, na extremidade direita inferior podemos observar um pote de pincéis e “na extremidade esquerda se vê uma mancha irregular azul, ali colocada à guisa de pincelada livre” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 202).

Figura 18 – Cédula de 5 Mil Cruzados (1988), anverso e reverso.



Fonte: Banco Central do Brasil.

Figura 19 - Painel de Cândido Portinari “Tiradentes” (1948-1949)



Fonte: <https://gianzinho-culturabrasil.blogspot.com/2016/05/candido-portinari-pittura.html> (Acesso em: 20/04/2019)

Figura 20 - Detalhe do trecho direito do painel “Tiradentes” de Portinari, parte da composição da cédula de 5 mil cruzados emitida em 1988



Fonte: Disponível em: http://obviousmag.org/pintores-brasileiros/candido_portinari/os-paineis-de-candido-portinari.html (Acesso em: 20/04/2019)

No reverso da mesma cédula podemos ver Portinari ao centro pintando o painel “Baianas” e, à direita, notamos elementos do painel “Paz” que foi confeccionado entre 1952 e 1956 juntamente com outro painel chamado “Guerra”, sendo ambos mais conhecidos de maneira conjunta sob o título de “Guerra e Paz”. Em ambos os lados da cédula, podemos notar “o desenho de um cavalo marinho enquadrado dentro de um losango” o qual “serve de registro entre as faces” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 203).

Figura 21 - Painel “Guerra e Paz” de Cândido Portinari produzido entre 1952 e 1956



Fonte: Disponível em: <https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/bruno-astuto/noticia/2015/09/apos-4-anos-paineis-de-portinari-voltam-sede-da-onu.html> (Acesso em: 29/01/2019)

Como argumenta Amaury Fernandes, “na cédula em homenagem a Cândido Portinari podemos observar bem as características mais marcantes do trabalho de Júlio Guimarães” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 202). A respeito do projetista da Casa da Moeda Júlio Guimarães, o mesmo autor destaca que:

As figuras de Júlio Guimarães são trabalhadas com passagens tonais mais suaves, tentando facilitar o trabalho do gravador de talho-doce, em especial retratos e vinhetas. Suas composições são elaboradas com uma quantidade maior de elementos. Na escolha de cores é rara a cédula que não tenha o azul e o violeta – cor que ele aponta como sua favorita em seu depoimento – utilizado em pontos de destaque. (SILVA JUNIOR, 2008, p. 201)

O azul é, de fato, a cor predominante no conjunto da cédula de Cz\$ 5.000,00. Como afirma Silva Junior (2008, p. 204), ao compararmos “o colorido alegre da cédula” com as cores originais dos painéis representados na estampa, podemos notar que há um contraste em relação ao tipo de coloração utilizado em cada caso. Enquanto nos painéis originais de Portinari notamos a presença de cores expressivas, tanto intensas e escuras como em tons pasteis, a representação dos painéis na cédula é caracterizada por cores em tonalidades mais suaves e quentes.

Embora não explore essa questão, Silva Junior (2008, p. 204) sugere a influência que a escolha desse colorido “alegre” da cédula pode ter tido sobre o imaginário a respeito do pintor, de modo que poderia escamotear sua atuação política e suas inclinações ideológicas. É importante compreender a cédula em homenagem a Portinari em associação com outras cédulas emitidas ainda no padrão Cruzado e em padrões subsequentes. Os personagens escolhidos para figurarem em 4 notas emitidas a partir de 1986, isto é, Cândido Portinari, Heitor Villa-Lobos, Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade têm suas histórias entrelaçadas devido à sua atuação política, especificamente por terem atuado na “implementação de uma política cultural [...] durante o primeiro governo Vargas, sobretudo no período autoritário do Estado Novo (1937-1945)” (KORNIS, 2003, p. 65).

4.5 Cédula de 200 Cruzados Novos (1989-1994): Centenário da Proclamação da República, heróis fundadores e símbolos nacionais republicanos

O ano de 1989 marca o aparecimento de mais uma unidade monetária, a terceira desde o fim do regime militar em 1985. Criado através do Plano Verão, o Cruzado Novo foi instaurado

como novo padrão monetário brasileiro num momento em que a progressão inflacionária aproximava o país de uma hiperinflação. O Plano Cruzado, criado em 1986, não havia sido capaz de conter o crescimento exponencial da inflação e a perda de renda da população. Como argumentou o economista a respeito do Plano Cruzado Mario Henrique Simonsen,

O Plano Cruzado deu errado, parte pelos erros de administração, mas também em grande parte pelos erros de concepção: confundiu-se inércia inflacionária com inflação inercial, ignorou-se o imposto inflacionário e as restrições orçamentárias do governo. (SIMONSEN, 1989, p. 26)

No que se refere ao padrão visual das cédulas, o Cruzado Novo “seguiu a mesma visualidade do cruzado e das últimas emissões do cruzeiro, incorporando contudo novos personagens ao nosso numerário” (KORNIS, 2003, p. 68). Instaurado como unidade monetária em 1989 diante do risco de hiperinflação, o Cruzado Novo acrescentou à lista de homenageados figuras ligadas ao modernismo brasileiro, tal como já se observava nas cédulas de Cruzados, porém “agora no campo da nossa literatura, por meio das efígies do poeta e cronista Carlos Drummond de Andrade e da poetisa Cecília Meirelles” (KORNIS, 2003, p. 68).

É patente compreender os desafios técnicos que se colocavam à fabricação de papel-moeda no Brasil durante os primeiros anos de retomada democrática, especificamente no ano de 1989, isto é, “num momento em que a inflação atingia índices até então desconhecidos” (Ibid.). Com altos índices de inflação, a demanda por papel-moeda crescia aceleradamente, tendo sido parte do numerário existente à época utilizado com denominações maiores e em outras unidades monetárias através de carimbos tipográficos.

Criada através do Plano Verão em 1989, a nova unidade monetária denominada Cruzados Novos teve sua primeira cédula emitida a 17 de março do mesmo ano, a qual possuía como homenageado o escritor Carlos Drummond de Andrade. Ainda em 1989, outra cédula do padrão Cruzado Novo será emitida, com a denominação inicial de 200 Cruzados Novos e, posteriormente, em 1990 com a denominação de 200 Cruzeiros. Ao contrário do padrão seguido pelas cédulas criadas desde as últimas emissões do Cruzeiro em 1984 e 1985, a cédula de 200 Cruzados Novos cumpre a demanda das celebrações por ocasião do Centenário da Proclamação da República do Brasil. Elaborada como marco comemorativo ao centenário da República do Brasil (SILVA JUNIOR, 2008, p. 210), a cédula de 200 Cruzados Novos tem em seu averso (abaixo) a efígie da república brasileira e, ao fundo, vemos os republicanos Silva Jardim, Benjamin Constant, Marechal Deodoro da Fonseca e Quintino Bocaiúva. Como lembra a historiadora Monica Kornis, a cédula não promove nenhuma exaltação dessas figuras históricas,

de modo que “elas estão ali colocadas de forma suave, sem solenidade, reproduzidas de uma gravura” (KORNIS, 2003, p. 69).

A emissão de cédulas comemorativas pelo governo brasileiro já havia acontecido em outra ocasião, de modo que:

Essa alteração era uma tendência já registrada em experiências anteriores, como foi o caso, em 1972, por ocasião da comemoração do sesquicentenário da Independência do Brasil, quando as imagens centrais foram retratos de figuras representativas da formação étnica brasileira e uma sequência de cartas geográficas históricas representando a evolução do território nacional. (KORNIS, 2003, p. 68)

Observando a cédula e fazendo uma simples análise da “imagem por ela mesma” (Rose, 2001), podemos confirmar o argumento de Kornis (2003) sobre o movimento de retorno a personagens do passado para projetar a “Nova República” democrática no presente e para o futuro. A figura dos primeiros republicanos parece evidenciar a intenção do Estado e de seus agentes monetários em reformular a identidade nacional brasileira no período pós-regime militar. Notamos também no anverso da cédula a efígie da República do Brasil que, a partir do Plano Real (1994), passará a compor sistematicamente todas as cédulas nacionais.

Figura 22 – Cédula de 200 Cruzados Novos (1989), anverso e reverso.



Fonte: Banco Central do Brasil.

No reverso da mesma cédula de Cr\$ 200,00 notamos ao centro a reprodução do quadro “Pátria” produzido em 1919 por Pedro Bruno. A menção a Bruno e sua obra pode ser vista na parte superior do lado esquerdo do reverso, de modo que nem todas as cédulas do período traziam por escrito as figuras e efígies das estampas. Centralizada no reverso da nota, a tela “Pátria” de Pedro Bruno representa, tendo em vista o conjunto iconográfico da cédula, “a força maior da representação da República” (KORNIS, 2003, p. 69). Podemos observar na tela de Bruno (Figura 22), a imagem de quatro mulheres realizando o trabalho de costura da bandeira da república brasileira, representando a construção da nação e de seus principais símbolos. Consequentemente, a feitura da bandeira nacional aponta para a ideia de uma república ainda em construção, de modo que se busca o estabelecimento de seus símbolos nacionais. Ao centro da imagem e destacada por uma iluminação maior, podemos ver a figura de uma criança

segurando a bandeira da República do Brasil, numa alusão à juventude do regime republicano à época da obra (1919), quando a república brasileira completava 3 décadas de existência.

Figura 23 - Quadro “Pátria” de Pedro Bruno (1919)



Fonte: <https://www.pinturasdoauwe.com.br/2014/08/a-patria-pedro-bruno.html> (Acesso em: 14/01/2019)

O quadro “Pátria” (1919) de autoria de Pedro Bruno, ao representar a bandeira nacional sendo confeccionada por mulheres e entre crianças, simboliza a construção coletiva da nação brasileira desenvolvida a partir do núcleo familiar. Observamos a predominância das cores da bandeira nacional, isto é, o verde e o amarelo. Idealizada por Álvaro Martins, a cédula de 200 Cruzados Novos possui características marcantes de seu idealizador, como a preferência por cores como o azul e o verde, por remeterem à bandeira brasileira, tal como já havia feito na cédula de Cr\$ 100.000 de 1985, discutida na primeira seção deste capítulo e que estampava a efígie de Juscelino Kubitschek. Além disso, a composição da cédula apresenta outra característica dos projetos de Álvaro Martins e Júlio Guimarães, isto é, o uso de diferentes modalidades de imagens visuais – pintura, fotografia, escultura – como base para a produção das gravuras, evidenciando o trabalho de pesquisa iconográfica que ocorreu em diferentes momentos desde a nacionalização do papel-moeda brasileiro na década de 1960.

Em relação à produção da cédula de 200 Cruzados Novos, é importante ressaltar o contexto de transformação nas práticas institucionais da Casa da Moeda do Brasil em que ela é

fabricada. Conforme explica Amaury Fernandes, a partir de 1989 a Casa da Moeda “passa a enviar equipes ao *Centro de Treinamento De la Rue – Giori – Koebau*, na Suíça”, onde os projetistas brasileiros de papel-moeda desenvolvem em conjunto com os suíços “equipamentos mais modernos, fundos de segurança e outros elementos gráficos para as cédulas” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 210).

Nesse sentido, a produção da cédula de 200 Cruzados Novos ocorre concomitantemente no Brasil e na Suíça. À Casa da Moeda do Brasil cabe, além da produção da estampa por Álvaro Martins, a supervisão do processo de criação dos fundos de segurança. Para tanto, envia à Suíça um de seus funcionários, optando por um recém-contratado que possuía conhecimento em computação gráfica, a saber, Eduardo Ewald Maia. Após acompanhar a produção dos fundos de segurança na Europa, Eduardo Maia retorna ao Brasil com os fundos de segurança da cédula de 200 Cruzados Novos. Os fundos de segurança produzidos na Europa, todavia, não se adaptaram completamente às matrizes de gravação disponíveis na Casa da Moeda, de modo que “alguns dos fundos criados para a cédula precisam ser substituídos quando as matrizes são preparadas no Brasil” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 211).

Em suma, a produção descentralizada da cédula de 200 Cruzados Novos abre caminho para um futuro mais informatizado na fabricação de papel-moeda. A partir da primeira família de cédulas do Real lançada em 1994, os projetos de cédulas no Brasil são desenvolvidos por meio de técnicas de computação gráfica, substituindo os processos analógicos de concepção e gravação por procedimentos informatizados. Nesse sentido, além de inaugurar uma nova forma de produção de papel-moeda no Brasil, através da cooperação com o *Centro de Treinamento De la Rue – Giori – Koebau* na Suíça, a cédula de 200 Cruzados Novos também aponta o futuro iminente para a produção do papel-moeda brasileiro, diante das técnicas de computação gráfica que ofereciam resultados mais sigilosos e seguros em relação aos projetos de cédulas.

4.6 Cédula de 5.000 Cruzeiros Reais (1993-1994) e cédula de 50.000 Cruzeiros Reais (1994-1994): O gaúcho, a baiana e a representação dos tipos regionais

As cédulas que discutiremos nesta seção pertencem à última unidade monetária criada no Brasil antes do Plano Real, isto é, o Cruzeiro Real. Entre 1986 e 1993, visando enfrentar a aceleração inflacionária, foram concebidos 5 planos econômicos, a saber, o Plano Cruzado (1986), o Plano Bresser (1987), o Plano Verão (1989), o Plano Collor (1990) e o Plano Real

(1993). À exceção dos planos Bresser e Collor, os planos econômicos foram acompanhados pela criação de novas unidades monetárias, tendo início em 1986 com o Cruzado, passando pelo Cruzado Novo em 1989 e culminando na criação do padrão-Real em 1994. Houve, porém, um retorno ao padrão-Cruzeiro em 1990, por determinação do Plano Collor, e a criação de uma unidade monetária “intermediária” antes da concepção de um novo plano econômico que pudesse conter a aceleração inflacionária, tal padrão monetário foi o Cruzeiro Real, vigente entre 1º de agosto de 1993 e 30 de julho de 1994.

Embora tenha tido curtíssima duração, o padrão Cruzeiro Real foi responsável pela emissão de 3 cédulas. A primeira delas, lançada ainda em 1993, estampou a figura do educador brasileiro Anísio Teixeira, tendo ao lado de sua efígie a imagem da Escola Parque, criada sob sua orientação em Salvador, no início dos anos 1950. Nesse sentido, a primeira cédula emitida sob a denominação Cruzeiro Real seguia uma tendência de valorização de personagens brasileiras notáveis no campo da cultura e da ciência, predominante na iconografia do papel-moeda brasileiro desde as últimas três emissões do Cruzeiro, entre 1984 e 1985.

Além da cédula de mil Cruzeiros Reais com a figura de Anísio Teixeira, houve durante a vigência do padrão Cruzeiro Real a emissão de outras duas cédulas. Ambas as cédulas possuem a mesma temática central, isto é, a representação de tipos regionais do Brasil, de modo que uma cédula destaca a imagem de um gaúcho e outra a de uma baiana. Segundo a historiadora Mônica Kornis, a representação de tipos regionais foi “a grande inovação da iconografia das cédulas do cruzeiro real” (KORNIS, 2003, p. 73). Como lembra a mesma historiadora, as figuras dos tipos regionais nas cédulas do cruzeiro real são acompanhadas “por elementos como paisagem, construções, atividades e instrumentos de trabalho vinculados àquelas representações” (KORNIS, 2003, p. 73).

Desse modo, as cédulas dos tipos regionais podem ser vistas como uma “grande inovação”, tal como afirmou Kornis (2003), ou como uma “exceção”, nas palavras de Silva Junior (2008, p. 193), pois abandonam, em parte, o padrão visual das cédulas brasileiras inaugurado em 1984, em que predominava a representação de personalidades notáveis no campo da cultura e da ciência associadas a aspectos de sua vida e obra. Os tipos regionais, expressos nas figuras do gaúcho e da baiana, não constituem representações individuais, ligadas à figura de um sujeito específico. Pelo contrário, os tipos regionais são uma representação generalista, que visa à construção de uma imagem coletiva sobre aspectos humanos predominantes em uma região.

Nesse sentido, o abandono das personalidades notáveis pela iconografia das cédulas do Cruzeiro Real entre 1993 e 1994 pode ser entendido através de questões técnicas ligadas à

produção do papel-moeda. Pois, o padrão visual das cédulas brasileiras inaugurado em 1984, o qual privilegiava as personalidades notáveis, demandava a concessão do direito de imagem pelos familiares do homenageado. Desde 1984, quando se inicia a produção de cédulas com personalidades históricas do século XX, “ocorre um único problema com a cessão de direito de imagem por parte dos familiares” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 222). Como lembra Amaury Fernandes, um dos maiores escritores brasileiros seria homenageado quando uma de suas filhas comunica ao Banco Central que discorda da emissão da cédula. Diante do impasse em relação ao direito de imagem por parte dos familiares do homenageado em questão e considerando a rápida demanda por meio circulante devido à inflação alta, as equipes do Banco Central e da Casa da Moeda “percebem que, se um caso similar ocorrer em outro momento com prazos menos favoráveis, pode haver comprometimento do trabalho” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 222).

Portanto, a escolha dos tipos regionais surge, antes de tudo, como uma opção técnica mais segura diante da demanda crescente por numerário devido à escalada inflacionária no início dos anos 1990. Uma vez que representam figuras genéricas e não uma personalidade específica, os tipos regionais constituíram entre 1993 e 1994 uma alternativa às figuras históricas brasileiras do século XX e, consequentemente, ao procedimento de cessão de direito de imagem obrigatório para a aprovação de cédulas com homenageados vivos no século XX.

Embora as cédulas com os tipos regionais tenham sido emitidas entre 1993 e 1994 sob a vigência do padrão monetário Cruzeiro Real, o aparecimento das primeiras moedas contendo tipos regionais remonta ao ano de 1989, ainda durante a vigência da unidade monetária Cruzado Novo. Como recorda a historiadora Mônica Kornis, “foram as moedas do cruzado novo que trouxeram à cena tipos regionais brasileiros”, de modo que “foram cunhadas imagens do boiadeiro, do jangadeiro, do garimpeiro e da rendeira” (KORNIS, 2003, p. 69).

Figura 24 - Moedas de 1 centavo (esquerda) e de 50 centavos de Cruzados novos (direita), com o destaque para, respectivamente, o boiadeiro e a rendeira. Ano de emissão: 1989.



Fonte: Banco Central do Brasil.

Após figurarem nas moedas de cruzados novos e antes de servirem como estampas para as cédulas de cruzeiros reais, os tipos regionais brasileiros foram temática de moedas de cruzeiro entre 1990 e 1991, acrescentando à lista de homenageados o salineiro, o seringueiro e a baiana. Esta última, aliás, voltou a ser representada na cédula de 50 mil cruzeiros reais, emitida em 1994 e objeto de análise nesta seção.

Depois dessa breve exposição a respeito dos tipos regionais nas moedas brasileiras, podemos discutir alguns aspectos da primeira cédula com a temática regional, isto é, a cédula de 5 mil cruzeiros reais lançada em 1993. Tal cédula destacava a figura do gaúcho, trazendo juntamente à sua efígie uma série de elementos referentes à cultura gaúcha, incluindo aspectos históricos e estéticos. Observando o anverso da cédula, podemos constatar que a imagem do gaúcho aparece quase em perfil e recebe bastante destaque na composição geral deste lado da nota. Ao lado da efígie do gaúcho, notamos a presença de uma construção que representa “as ruínas da Igreja de São Miguel das Missões, localizada no Rio Grande do Sul e importante exemplar do patrimônio histórico nacional, construída no século XVIII” (KORNIS, 2003, p. 74).

Figura 25 – Cédula de 5 Mil Cruzeiros Reais (1993), anverso e reverso.



Fonte: Banco Central do Brasil.

Ao observar a figura do gaúcho no anverso da cédula, podemos perceber um rosto masculino com traços característicos dos descendentes de europeus. Através dos elementos visuais associados à sua figura presentes em ambos os lados da cédula, podemos dizer que o gaúcho representa o trabalhador ligado às atividades pecuárias típico dos campos do sul do Brasil. Podemos afirmar que “as suíças e o bigode, os detalhes do chapéu e da ponta da gola visível compõem um painel que personaliza a imagem e lhe confere uma procedência geográfica identificável” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 223-4). Além dos elementos visuais, a legenda “O Gaúcho” ao lado da efígie não permite qualquer polissemia da imagem, de modo que não deixa dúvidas sobre o tipo social que está sendo representado na cédula. A legenda serve como uma espécie de “âncora” do sentido da imagem, tal como define Barthes (1977).

No fundo de segurança ao redor da figura do gaúcho, podemos ver a presença de chaleiras e cuias que se alternam em fileiras irregulares. À direita da efígie do gaúcho, notamos uma cuia com a bomba de sucção do mate a qual aparece em ambos os lados da cédula. Além

disso, observando as cores predominantes no conjunto da nota, é possível afirmar que “a cromia lembra a bandeira do Rio Grande do Sul com tonalidades que evocam o amarelo, vermelho e verde” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 224). Desse modo, assim como em outras cédulas analisadas anteriormente, existe uma associação entre cor e significado recorrentemente presente na concepção dos projetos de cédulas no Brasil desde a nacionalização do papel-moeda iniciada nos anos 1960.

Além do esquema cromático que reforça a organização visual da mensagem, a cédula de CR\$ 5.000,00 apresenta em seu reverso uma temática completamente voltada aos hábitos e práticas da pecuária. Observando o reverso da nota, podemos ver uma cena, com o sentido de leitura vertical em relação ao restante da composição, representando um cavaleiro no momento em que tenta laçar o gado no pasto. Como afirmou Amaury Fernandes, “as roupas típicas e o tipo de montagem da sela da montaria não deixam dúvidas de que se trata de um vaqueiro da região sul do Brasil” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 224).

A outra cédula que estampava um tipo regional brasileiro trazia como homenageado a “baiana” e também seguia o padrão de verticalização do desenho principal do reverso. A cédula de 50 mil Cruzeiros Reais, emitida em 1994 e que continha a efígie da Baiana, apresenta no conjunto da composição elementos característicos do universo da baiana, incluindo os trajes tradicionais, o acarajé e a paisagem do Pelourinho tendo ao fundo a Igreja Nosso Senhor do Bonfim, em Salvador. Além dos elementos que associam a figura da baiana ao seu ofício, a efígie quase em perfil “é acompanhada por um conjunto de objetos numa alusão ao sincretismo entre as religiões africana e católica” (KORNIS, 2003, p. 74).

Figura 26 – Cédula de 50 Mil Cruzeiros Reais (1994), anverso e reverso.



Fonte: Banco Central do Brasil.

Observamos no reverso da cédula o padrão vertical seguido pelo desenho principal. Tal padrão verticalizado do reverso será predominante na primeira família do Real, lançada em 1994, além de estar presente nas notas de 2 reais criada em 2001 e a de 20 reais posta em circulação em 2002. Dessa forma, além de se diferenciarem no que se refere à temática das cédulas emitidas desde 1984, as notas de Cruzeiro Real contendo os tipos regionais anunciam uma nova estrutura compositiva para as cédulas brasileiras, em que as imagens principais do reverso aparecem em sentido de leitura verticalizado ou ortogonal em relação à vinheta do anverso.

Considerando que os projetos de cédula criados após o fim da ditadura militar “ganham autoria” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 226) e tendo em mente que é Álvaro Martins o autor das cédulas com os tipos regionais e das cédulas do Real, é possível afirmar que há traços de autoria na definição do padrão visual predominante nas cédulas brasileiras desde 1994, em que a imagem principal do reverso aparece em plano vertical. Álvaro Alves Martins (1922-1999) era o mais idoso do grupo de projetista de papel-moeda da Casa da Moeda, tendo sido contratado

em 1978. É o desenhista que mais teve projetos de cédula aprovados desde 1984, totalizando 18 cédulas de sua autoria, incluindo as cédulas da primeira família do Real, as quais realiza em conjunto com Marcelo Myssen. Sendo o mais produtivo e um dos projetistas mais experientes da Casa da Moeda, Álvaro Martins imprimiu a sua marca na iconografia das cédulas do período de redemocratização – através do uso de cores remetendo à bandeira nacional, como na cédula com o JK, ou das composições de fácil leitura – e deixou o legado do padrão visual verticalizado da imagem do reverso seguido nas cédulas da primeira família do Real.

A expressão “tipos regionais” tornou-se popular a partir dos anos 1940 devido ao conjunto de ilustrações realizado por Percy Lau para a série “Tipos e aspectos do Brasil” da Revista Brasileira de Geografia, iniciada em 1939. No entanto, os desenhos dos tipos regionais de Percy Lau – como a baiana, por exemplo – não serviram como modelo para a concepção das gravuras do gaúcho e da baiana dispostos nas cédulas de Cruzeiro Real, nem das gravuras da rendeira e do boiadeiro nas moedas de cruzeiro, por exemplo, emitidas entre 1990 e 1991. Tal como afirmou a historiadora Mônica Kornis, as imagens dos tipos regionais cunhadas nas moedas e nas notas no início dos anos 1990 não apresentam “nenhuma semelhança com os conhecidos desenhos de Percy Lau, que povoaram os mapas e outros materiais escolares desde 1940” (KORNIS, 2003, p. 69).

Embora as imagens dos tipos regionais que figuram nas cédulas de Cruzeiro Real não tenham relação com aquelas produzidas por Percy Lau, é possível traçar paralelos entre as descrições dispensadas aos tipos regionais na Revista Brasileira de Geografia (RBG) e a representação que recebem nas notas. Tomando como exemplo a descrição que a revista concede ao Gaúcho e observando os elementos visuais atribuídos à sua figura na cédula, podemos determinar alguns pontos comuns. Na definição da RBG, “o gaúcho é vaqueiro do Sul”, sendo aquele que “não se aparta do seu cavalo” (FARIA *et al.*, 1960, p. 99). Na cédula apresentada anteriormente, o gaúcho aparece no reverso fazendo a ação de enlace do gado, montado em seu cavalo. Além disso, o gaúcho segundo a RBG “não dispensa o chimarrão, trazendo sempre a bomba e a cuia para a bebida clássica”, tal como na imagem que serve de registro de ambos os lados da cédula representada pela cuia e a bomba de sucção do mate amargo. Por fim, a vestimenta típica do gaúcho tal como apresentada pela RBG inclui elementos visuais presentes na cédula de 5 mil cruzeiros reais, tais como o chapéu de couro, o lenço no pescoço e a calça larga.

A última questão a ser discutida diz respeito à categoria representacional em que se enquadram os chamados tipos regionais. No que se refere à iconografia das cédulas brasileiras produzidas entre 1984 e 1994, sabemos que houve a construção de um padrão visual em que

predominou a escolha de personagens ligadas à cultura e à ciência, associando as figuras homenageadas a elementos representativos de sua vida e obra. Desse modo, o padrão visual das cédulas brasileiras inaugurado em 1984 foi caracterizado por uma representação personalizada dos homenageados, enquanto as cédulas com os tipos regionais tendem a despersonalizar as figuras principais, de modo que “a baiana” e “o gaúcho” não constituem sujeitos passíveis de serem localizados num contexto particular, individual, personalizado. Os tipos regionais não possuem nome e sobrenome, são representações dotadas de localização geográfica precisa, todavia, sem uma história de vida individual como os outros homenageados nas cédulas emitidas entre 1984 e 1994.

4.7 Considerações finais do capítulo

As cédulas brasileiras emitidas entre 1984 e 1994 apresentam o novo padrão visual do papel-moeda nacional. Nesse novo padrão visual, as representações alegóricas, os heróis fundadores e os personagens tradicionais da história política são substituídos por indivíduos brasileiros notáveis no campo das artes, da literatura, da música e da educação. Além da substituição dos personagens homenageados, o novo padrão visual do papel-moeda brasileiro inaugurado em 1984 possui uma organização compositiva menos rígida em comparação àquela praticada nas notas criadas por Aloísio Magalhães entre 1970 e 1981. Como destacou Silva Junior (2008), os projetos de papel-moeda aprovados no Brasil a partir de 1984 são dotados de maior autoria se comparados aos do período anterior, de modo que, através de um “bom olho” (Rose, 2001), seria possível identificar traços de autoria tais como a recorrência no uso de determinadas cores, contrastes e tonalidades.

Ao contrário das cédulas produzidas entre 1970 e 1981, que tiveram seus projetos assinados por um único indivíduo, as cédulas lançadas entre 1984 e 1994 foram concebidas por 6 projetistas de papel-moeda. Apesar do maior número de autores, os projetos de papel-moeda no Brasil entre 1984 e 1994 têm em Álvaro Martins e Júlio Guimarães seus criadores mais produtivos, concentrando a maior parte dos projetos aprovados no período. Criadas a partir de uma equipe composta por projetistas de diferentes idades e tempo de experiência, as cédulas do novo padrão de 1984 possuem variações de composição que concedem complexidade à sua visualidade e, conseqüentemente, à apresentação da temática.

Ao longo deste capítulo, discutimos 7 das 21 cédulas emitidas entre 1984 e 1994 no Brasil. Ao selecionar tais cédulas para estudo, tivemos como objetivo destacar a presença de dois processos envolvidos em sua produção, a saber, a construção intertextual das estampas e a representação dos tipos regionais. A composição intertextual das estampas diz respeito às imagens visuais usadas como modelo para a criação dos desenhos dispostos no espaço plástico da nota, de modo que a identificação das imagens originais demonstra o trabalho de pesquisa iconográfica realizado pelos funcionários da Casa da Moeda desde a nacionalização do papel-moeda brasileiro na década de 1960. Portanto, a identificação das imagens-modelos dos desenhos das estampas apresenta o papel-moeda como espaço plástico de comunicação entre imagens de diferentes modalidades. Nesse sentido, através dos exemplos de cédulas estudados neste capítulo, observamos o uso de fotografias, pinturas, gravuras e esculturas como imagens balizadoras dos desenhos das estampas das cédulas lançadas entre 1984 e 1994. Em suma, a intertextualidade presente na construção das estampas expressa a recorrência do procedimento técnico de pesquisa iconográfica visando a representação do personagem homenageado através de elementos visuais ligados à sua vida e obra.

Enquanto a composição intertextual das estampas indica um procedimento técnico ligado à produção das cédulas, a representação de tipos regionais demonstra aparentemente uma transformação de ordem representacional, na medida em que diferem dos homenageados nas emissões anteriores da série iniciada em 1984. No conjunto de cédulas emitido entre 1984 e 1994, houve predominância na escolha de indivíduos notáveis não ligados à área da política, dentre os quais se encontravam escritores, pintores e educadores. Nesse sentido, a escolha dos tipos regionais – representados pelo gaúcho e a baiana – interrompe a sequência seguida pela iconografia do papel-moeda brasileiro que privilegiava os personagens notáveis na história do país.

Se, por um lado, a escolha dos tipos regionais representa uma transformação no padrão temático que vinha sendo seguido pelas cédulas brasileiras, por outro, constitui uma alternativa técnica em relação à grande demanda por numerário imposta pela inflação e ao perigo representado pela cessão de direito de imagem por parte dos familiares dos homenageados ainda vivos no século XX. Pois, em caso de recusa por parte dos familiares dos homenageados, poderia não haver tempo hábil para a concepção de um novo projeto de nota dado o contexto de inflação que demandava produção acelerada de cédulas. Desse modo, a escolha dos tipos regionais foi uma opção técnica mais segura naquele contexto econômico vivido entre 1993 e 1994. Além disso, os tipos regionais podem ser entendidos como símbolos da redemocratização

e da Nova Constituição de 1988, que lançou as bases jurídicas para a diminuição das desigualdades regionais do Brasil.

CONCLUSÃO

A iconografia do papel-moeda brasileiro da ditadura à redemocratização apresenta um verdadeiro projeto pedagógico de construção do panteão da nacionalidade brasileira, capitaneado pelo Estado e pelos atores de produção monetária. Com a nacionalização dos projetos de papel-moeda no Brasil, ocorrida na década de 1960, um padrão visual com elementos tipicamente brasileiros começa a ser idealizado. Na direção do processo de criação de uma marca visual para as cédulas brasileiras, estavam o recém-criado Banco Central e a Casa da Moeda, que passava por reestruturações no que se refere ao maquinário e ao aperfeiçoamento dos funcionários.

Como vimos no início do capítulo 3, o processo de criação das primeiras cédulas produzidas após a nacionalização dos projetos de papel-moeda no Brasil foi liderado pelo pernambucano Aloísio Magalhães, considerado um dos patronos do *design* gráfico brasileiro moderno. Magalhães teve papel central na construção de um padrão visual para as cédulas brasileiras durante a ditadura militar, tendo sido responsável por todos os projetos aprovados entre 1970 e 1981. Além de idealizador dos projetos de papel-moeda durante a ditadura militar, Aloísio Magalhães possuía ligação direta com as estruturas do governo autoritário que o colocavam como uma espécie de “conselheiro de Estado” (PÉCAUT, 1989), figura muito comum durante o regime militar representada por intelectuais vinculados às estruturas do governo.

Se, em conjunto, as cédulas brasileiras emitidas entre a 1970 e 1994 representam um projeto pedagógico de construção da identidade nacional por parte do Estado, as três cédulas lançadas na ditadura e estudadas no capítulo 3 se assemelham a uma aula de geografia. Lançando mão de instrumentos e objetos conhecidos pelos geógrafos, tais como o mapa e o teodolito – instrumento usado na demarcação de fronteiras, as três cédulas analisadas no capítulo 3 expressam ideologias dominantes entre os militares no poder à época de sua produção e circulação. A primeira cédula estudada apresenta uma sequência de mapas históricos que representa a evolução territorial do Brasil, de modo que um dos mapas da sequência apresentada na nota demonstra uma preocupação persistente entre os militares no poder ligada à integração territorial.

Enquanto a primeira cédula estudada no capítulo 3 apresenta a preocupação dos militares com a integração territorial do Brasil, a segunda cédula, emitida em 1978, traz a efígie do Barão do Rio Branco e faz alusão à questão das fronteiras. Como vimos, a questão da defesa

das fronteiras durante a ditadura militar teve papel destacado nas concepções e ações dos militares ligados ao governo autoritário. A concepção sobre as fronteiras brasileiras que guiou os militares durante a ditadura foi influenciada pela chamada “escola geopolítica brasileira”. Predominava entre os militares a ideia de que era preciso defender as fronteiras, tal como destacou Novaes (2010). Nesse sentido, ao representar as fronteiras brasileiras estabelecendo relação com a figura de Rio Branco, personagem importante na definição de litígios fronteiriços, a cédula “do Barão” pode ser associada a ideias ditadas à época pelo pensamento geopolítico brasileiro.

Completando a análise empírica do capítulo 3, discutimos a cédula com a imagem do Marechal Castelo Branco, emitida em 1981, ainda durante a vigência do regime militar. A emissão de uma cédula com a figura do primeiro presidente do regime militar ainda durante a sua vigência configura uma operação de “auto-consagração” do regime, tal como destacou Kornis (2003). Tal estratégia de reafirmação do regime político através das cédulas demonstra o papel de instrumento de comunicação oficial dos Estados nacionais desempenhado pela moeda. Além da estratégia de “auto-consagração” do regime militar, a cédula de 5 mil cruzeiros de 1981 apresenta barragens de hidrelétrica e antenas de telecomunicação que simbolizam realizações do governo militar. A hidrelétrica e as antenas representam os projetos de infraestrutura desenvolvidos durante a ditadura militar, os quais podem ser entendidos como parte de projetos de um Estado brasileiro autoritário e moderno.

O capítulo 4 buscou discutir a iconografia de 6 cédulas lançadas após a ditadura militar, durante o período que marcou a redemocratização do país. Além de marcar a retomada da democracia, o período entre os anos de 1984 e 1994 marcam a ascensão de um novo padrão visual para as cédulas brasileiras. A partir do padrão visual inaugurado com as últimas emissões do cruzeiro em 1984 e 1985, as cédulas brasileiras passam a estampar escritores, artistas, cientistas e educadores em substituição aos personagens da história política-administrativa que tradicionalmente ocuparam a iconografia do meio circulante nacional. Produzidas por diferentes desenhistas, ao contrário das cédulas da ditadura que foram assinadas apenas por Aloísio Magalhães, as cédulas emitidas na redemocratização do Brasil apresentam exemplos de intertextualidade em sua composição, de modo que identificamos a utilização de imagens pintadas, desenhadas, esculpidas e fotografadas como modelos para a concepção dos projetos de cédulas.

Além dos casos de intertextualidade, o conjunto de cédulas emitido durante a redemocratização do Brasil apresenta a representação dos chamados tipos regionais. O termo foi popularizado a partir da série “tipos e aspectos do Brasil” publicada na Revista Brasileira

de Geografia entre as décadas de 1940 e 1950. Tal série contava com os famosos desenhos de Percy Lau, dentre os quais havia as representações dos tipos regionais brasileiros. No entanto, as figuras da baiana e do gaúcho que aparecem nas cédulas de Cruzeiro Real não guardam relação direta com os desenhos de Percy Lau, tal como destacou Kornis (2003). Porém, observando as descrições a respeito do gaúcho e da baiana que figuram na Revista Brasileira de Geografia, é possível perceber as semelhanças com os desenhos dispostos nas notas.

Em resumo, longe de se pretender conclusivo, o presente trabalho buscou discutir a iconografia das cédulas brasileiras emitidas entre a ditadura militar e a redemocratização do país considerando o contexto de produção e circulação, de modo que foi possível estabelecer relações entre os ícones das notas e discursos políticos específicos. Ao associarem o território e o povo a determinados discursos políticos, as cédulas brasileiras emitidas da ditadura à redemocratização podem ser entendidas como objetos difusores de “ideologias geográficas” (MORAES, 2005), as quais reconstroem a história territorial do Brasil sob a ótica do “modernizar”, como é o caso das cédulas da ditadura militar. Além disso, as cédulas brasileiras propagam uma ideologia geográfica que promove o território como substituto do povo, sendo este encarado como instrumento na construção do país (MORAES, 2005, p. 94).

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo**. São Paulo: Cia das Letras, 2008 [1983].

BARTHES, Roland. **Image-Music-Text**. Londres: Fontana, 1977.

_____. **Mitologias**. 11^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001 [1957].

COHEN, Benjamin J. **The geography of money**. Ithaca: Cornell University Press, 1998.

CONTEL, Fabio. Território e finanças: técnicas, normas e topologias bancárias no Brasil. **Tese de doutorado**. São Paulo, USP/DGEO/PPGH, 2006.

CORRÊA, Roberto Lobato. Formas Simbólicas e Espaço – algumas considerações. **Aurora Geography Journal**. Ano 1 Dec. Universidade do Minho, 2007.

COSGROVE, Denis; DANIELS, Stephen. **The iconography of landscape: essays on symbolic representation, design and use of past environments**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

COSTA, Fernando Nogueira da. **Brasil dos Bancos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

COSTA, Guilherme Ribeiro Tardin. O design das cédulas brasileiras do cruzeiro do real (1970-2010). **Dissertação de mestrado**. Rio de Janeiro, UERJ/ESDI/PPGD, 2011.

COUTO E SILVA, Golbery do. **Geopolítica do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

CURTO, Diogo *et al.* Nações e nacionalismos (a teoria, a história, a moral). In: **Tempo Social, revista de sociologia da USP**, 2012, v. 24, n. 2, p. 33-58.

DE HEIJ, Hans. **Designing banknote identity**. Amsterdam: De Nederlandsche Bank NV, 2011.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de F. **Rugendas e obras. Obra completa**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2012.

DODD, Nigel. **The Social Life of Money**. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2014.

EISENSTEIN, Elizabeth. **The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe**. Cambridge/Londres: Cambridge University Press, 1979.

FARIA, Letícia de. (coord.). **Tipos e aspectos do Brasil**. Rio de Janeiro: INEP-Ministério da Educação e Cultura, 1960.

FÈBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. **L'apparition du livre**. Paris: Les Éditions Albin Miche, 1958.

FLORENZANO, Maria B. Pirro, herói helenístico. In: OLIVEIRA, Cecilia H.S; RIBEIRO, Angela M.G. **A linguagem das moedas: três leituras sobre iconografia numismática**. São Paulo: Museu Paulista-USP, 2003. (p. 19-32).

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998[1979].

FRANCO, Gustavo H. **A Moeda e a Lei: Uma História Monetária Brasileira (1933-2013)**. São Paulo: Zahar Editora, 2017.

GALBRAITH, John Kenneth. **Moeda: de onde veio, para onde foi**. 2ª ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1983.

GELLNER, Ernest. **Nations and nationalism**. Oxford: Basil Blackwell, 1983.

GILBERT, Emily. Ornamenting the facade of hell: iconographies do 19th- century Canadian paper money. In: **Environment and Planning D: Society and space**, 1998, Vol. 16, p. 57-80.

GILBERT, Emily; HELLEINER, Eric. **Nations-state and money: the past, present and future of national currencies**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1999.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método. In: GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas e Sinais. Morfologia e História**. São Paulo. Companhia das Letras, 1989.

GOMES, Ângela de Castro; KORNIS, Mônica Almeida. **Com a história no bolso: moeda e a República no Brasil**. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL "O outro lado da moeda". (2001. Rio de Janeiro, RJ). Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002. p. 107-134.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. Cenários para a Geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In: Correa e Rosendhal (orgs.). **Espaço e Cultura: Pluralidade Temática**. EdUERJ, 2008.

GONÇALVES, Cleber Baptista. **Casa da Moeda do Brasil**. 2. ed., revista, ampliada e atualizada. Rio de Janeiro: Casa da Moeda do Brasil, 1989.

GRIFFITHS, W.H.; COLCLOUGH, W.F. **The Story of American Bank Note Company**. Nova Iorque: ABNC, 1959.

HELLEINER, Eric. National money, national identity. In: **American Behavioral Scientist**, 1998, v. 41, n. 10, pp. 1409-1436.

_____. **The making of national money: territorial currencies in historical perspective**. Ithaca: Cornell University Press, 2003.

HOBBSAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOBBSAWM, E; RANGER, T. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOUAISS, Antônio. Cartemas. In: LEITE, João de Souza. **A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães**. Rio de Janeiro: Artviva, 2003. (p. 68-73).

HYMANS, Jacques. The Changing Color of Money: European Currency Iconography and Collective Identity. In: **European Journal of International Relations**. 2004.SAGE Publications and ECPR-European Consortium for Political Research, Vol. 10(1): 5–31.

KORMIKIARI, Maria Cristina N. O rei berbere e seu aparato iconográfico: o testemunho monetário. In: OLIVEIRA, Cecília H.S; RIBEIRO, Angela M.G. **A linguagem das moedas: três leituras sobre iconografia numismática**. São Paulo: Museu Paulista-USP, 2003. (p. 33-58).

KORNIS, Monica. A moeda brasileira em tempos de reconstrução democrática. In: OLIVEIRA; RIBEIRO. **A linguagem das moedas: três leituras sobre iconografia numismática**. São Paulo: Museu Paulista-USP, 2003. (p. 59-77).

LAUER, Josh. Money as mass communication U.S. Paper Currency and the Iconography of Nationalism. In: **The Communication Review**, 2008, p. 109-132.

LEITE, João de Souza. **A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães**. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

LEYSHON; THRIFT. **Money/space: geographies of monetary transformation**. Londres: Routledge, 1997.

_____. Moral geographies of money. In: GILBERT, E.; HELLEINER, E. **Nations-state and money: the past, present and future of national currencies**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1999.

MAGNOLI, Demétrio. **O corpo da pátria: imaginação geográfica e política externa no Brasil (1808-1912)**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

MANGAN, Ricardo M. **Latin American Bank Notes Records**. Nova Iorque: American Bank Note Archives, 2005.

MEILI, Julius. **O meio circulante no Brasil. Parte III. A moeda fiduciária no Brasil de 1771 a 1900**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2005[1903].

MIRANDA, Denir Mendes. Apresentação. In: MEILI, Julius. **O meio circulante no Brasil. Parte III. A moeda fiduciária no Brasil de 1771 a 1900**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2005[1903].

MONESTIER, Martin. **L'Art du Papier Monnaie**. Paris: Editions du Pont Neuf, 1982.

MORAES, Antonio Carlos Robert. **Território e História no Brasil**. 2ªed. São Paulo: Annablume, 2005.

NOVAES, André Reyes. A Iconografia das Drogas na Imprensa (1975 – 2002). Rio de Janeiro, **Dissertação de Mestrado**, PPGG/UFRJ, 2005.

_____. A cartografia sobre as drogas ilícitas na cartografia brasileira: omissão e destaques nos mapas jornalísticos. **Aurora Geography Journal**, ano 1, dec. 2007.

_____. A cartografia jornalística: imagem e significado. Um estudo da representação das drogas ilícitas na imprensa brasileira. In: Corrêa, R. L. e Rosendahl, Z. (org.) **Espaço e Cultura: pluralidade temática**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

_____. Fronteiras Mapeadas: Geografia Imaginativa das fronteiras Sul-Americanas. **Tese de doutorado**, Rio de Janeiro, UFRJ/IGEO/PPGG, 2010.

_____. Geografia e História da Arte: apontamentos para uma crítica à Iconologia. In: **Espaço&Cultura**, UERJ, RJ, N. 33, Jan/Jun de 2013, (43-64p.)

_____. Amazônia “em construção”: linguagem e circulação de mapas esquemáticos sobre projetos de ocupação territorial. In: RODRIGUES, Juliana Nunes; REGO MONTEIRO, Lício do. **Crise e reinvenção dos espaços da política**. Rio de Janeiro: Consequência, 2020. (p. 63-94).

NOVAIS, Fernando. **Portugal e Brasil na Crise do Antigo Sistema Colonial (1777-1808)**. 5ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1989.

OGBORN, Miles; WITHERS, Charles. **Geographies of the book**. Farnham/Burlington: Ashgate Publishing, 2010.

OLIVEIRA, Diego Viana de. O esquema operatório da moeda: corpo, imagem e transindividual. **Tese de doutorado**. São Paulo, USP/FFLCH/PPGHDL, 2018.

Ó'TUATHAIL; AGNEW. Geopolitics and discourse. In: **Political Geography**. Vol. 11, Nº 2, Março/1992, p. 190-204.

PÉCAUT, Daniel. **Entre le Peuple et la Nation: Les intellectuels et la politique au Brésil**. Paris: Ed. de la Maison des sciences de l’homme, 1989.

PELÁEZ, Carlos M.; SUZIGAN, Wilson. **História Monetária do Brasil**. 2ª ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981.

PIRES, Hindenburgo Francisco. Reestruturação inovativa e reorganização das instituições financeiras do setor privado no Brasil. In: **Revista GeoUERJ**, Nº 2, 1997, p. 65-79.

PENROSE, Jan. Designing the nation: banknotes, banal nationalism and alternative conceptions of state. In: **Political Geography**. N. 30, 2011, (429-440 p.)

PENROSE, Jan; CUMMING, Craig. Money talks: banknote iconography and symbolic constructions of Scotland. In: **Nations and Nationalism**. 17 (4), 2011, p. 821–842.

REIS, Daniel Aarão. A vida política. In: REIS, Daniel Aarão (coord.). **Modernização, ditadura e democracia 1964-2010**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. (p. 75-126).

RENAN, Ernest. Qu'est-ce qu'une nation?. In: FOREST, Philippe. **Qu'est-ce qu'une nation ?** Littérature et identité nationale de 1871 à 1914. Texte intégral de Ernest Renan (Textes de Barrès, Daudet, R. de Gourmont, Céline). Paris : Pierre Bordas et fils, Éditeur, pp. 12-48.

ROSE, Gillian. **Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials**. Londres: Sage Publications, 2001.

SAMUELS, Warren J.; SCHMID, A. Allan. **Law and Economics**. Boston/The Hague/Londres: Martinus Nijhoff Publishing, 1981.

SAÏD, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SILVA, Thiago Silvestre da. A representação da paisagem carioca sobre o papel-moeda no início da Primeira República (1889-1893). **Monografia de graduação**. Rio de Janeiro, IGEOG/UERJ, 2017.

SILVA JUNIOR, Amaury Fernandes da. Uma Etnografia do Dinheiro: os projetos gráficos de papel-moeda no Brasil após 1960. **Tese de doutorado**. Rio de Janeiro, PPGCIS/IFCH/UERJ, 2008.

SIMONSEN, Mário Henrique. Inércia Inflacionária e Inflação Inercial. In: BARBOSA, Fernando de Holanda; SIMONSEN, Mário Henrique. **Plano Cruzado: Inércia x Inépcia**. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

SINGER, Paul. O processo econômico. In: REIS, Daniel Aarão (coord.). **Modernização, ditadura e democracia 1964-2010**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. (p. 183-232).

STRATEN, Roelof Van. **An Introduction to Iconography**. Londres/Nova Iorque: Taylor&Francis, 1994.

THIESSE, Anne-Marie. **La création des identités nationales: Europe XVIIIe-XIXe siècle**. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

TRIGUEIROS, Florisvaldo dos Santos. **Moedas e cédulas: classificação, conservação e seleção**. Rio de Janeiro: Museu e Arquivo Histórico do Banco do Brasil, 1964.

_____. **Dinheiro no museu**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1972.

_____. **Dinheiro no Brasil**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda., 1987[1966].]

VIEIRA, Dorival Teixeira. **Evolução do Sistema Monetário Brasileiro**. São Paulo: IPE-USP, 1981[1947].

WEATHERFORD, Jack McIver. **La Historia el Dinero: De la piedra arenisca al ciberespacio**. Barcelona/ Buenos Aires/México D. F./ Santiago de Chile: Editorial Andres Bello, 1997.

GLOSSÁRIO

Anverso	Parte frontal da cédula ou moeda, geralmente onde aparece a efígie ou <i>portrait</i> do homenageado na emissão ou também os brasões de armas do país de origem
Calcografia	Técnica de impressão em que o papel é calcado contra a matriz de metal, daí seu nome.
Denominação	Valor facial referente a um determinado conjunto de cédulas
Emissão	Lançamento de um determinado número de cédulas ou moedas
Intrínseco (valor)	Moedas em que há correspondência entre o valor facial e o valor da substância material da qual são feitas
Layout	“Simulação desenhada do impresso para aprovação do cliente que deve ser a mais próxima possível do aspecto final a ser obtido” (Silva Junior, 2008, p. 309)
Meio circulante	Conjunto total de cédulas e moedas em circulação em determinado país ou território.
Moeda representativa	Tipo de moeda metálica ou em papel cujo valor intrínseco é irrisório e somente abstratamente porta valor
Moedeiro	Termo que designa aquele que trabalha na produção de moeda
Numerário	Dinheiro efetivo, termo utilizado para definir moedas metálicas e papel-moeda
Padrão monetário	Denominação dada à moeda circulante em determinado país ou território
Portrait	“retratos gravados na técnica de talho-doce que, geralmente, figuram nos anversos das cédulas” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 310).
Reverso	Lado posterior da cédula
Talho-doce	“técnica de gravura realizada com uso de buris em matriz metálica, geralmente aço-doce ou cobre. A figura final é formada por uma trama de linhas, traços e pontos e deve ter um resultado delicado com passagens de tons suaves” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 310).
Tipografia	Técnica de impressão que tem origem na xilogravura e que “em geral é responsável pela numeração e chancelas das cédulas, os ‘carimbos’ de

alteração de padrão monetário e valor facial utilizados nos diversos planos econômicos brasileiros também são impressos nesse processo” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 310).

Unidade monetária

Sinônimo de padrão monetário

Valor facial

Quantidade da unidade monetária representada pela moeda ou cédula

APÊNDICE A – Iconografia do meio circulante brasileiro desde 1860

ANO DE EMISSÃO	VALOR DA CÉDULA E PADRÃO MONETÁRIO	INSTITUIÇÃO EMISSORA	INSTITUIÇÃO DE PRODUÇÃO	ELEMENTOS VISUAIS EM DESTAQUE
1873	50 mil réis	Império do Brasil	American Bank Note Company	Ao centro da nota, uma figura alegórica, à esquerda uma imagem de D. Pedro II jovem e à direita o brasão imperial.
1875	200 mil réis	Banco do Brazil	American Bank Note Company	Figuras alegóricas e representações da natureza tropical
1877	200 mil réis	Império do Brasil	American Bank Note Company	Ao centro da cédula, a efígie de D. Pedro II, à esquerda um coqueiro e à direita o brasão imperial.
1881	5 mil réis	Império do Brazil	American Bank Note Company	Efígie de D. Pedro II ao centro e em ambos os lados figuras de camponeses, na esquerda uma mulher que se apoia num ramo de palha e na direita um homem que segura próximo a ovelhas uma bandeira com o brasão imperial
1883	500 mil réis	Império do Brazil	American Bank Note Company	Ao centro da nota, a efígie de D. Pedro II, à esquerda o brasão imperial e à direita uma figura alegórica com caravelas ao fundo
1885	2 mil réis	Império do Brazil	American Bank Note Company	À esquerda da cédula, a efígie de D. Pedro II e à direita o brasão imperial.
1888	Mil réis	Império do Brazil	American Bank Note Company	À direita da nota, a efígie de D. Pedro II e, à esquerda, a residência imperial em Petrópolis.
1888	2 mil réis	Império do Brazil	American Bank Note Company	À esquerda da nota a efígie de D. Pedro II e à direita uma imagem da atual Praça XV de Novembro (então Largo do Paço Imperial)
1889	20 mil réis	Banco do Brazil	American Bank Note Company	Figuras alegóricas
1889	100 mil réis	República dos Estados Unidos do Brazil	American Bank Note Company	À esquerda da nota vista da Igreja Nossa Senhora do Carmo e da Rua 1º de março. À direita navios a vapor.
1890	Mil réis	República dos Estados Unidos do Brazil	American Bank Note Company	À esquerda da nota, a antiga residência imperial de Petrópolis e à direita uma figura alegórica de uma criança sobre uma baleia

1890	2 mil réis	República dos Estados Unidos do Brasil	American Bank Note Company	À esquerda uma figura alegórica segurando em uma das mãos uma espada e na outra uma bandeira. À direita uma imagem da Praça XV de Novembro, semelhante àquela usada na cédula de 2 mil réis emitida em 1888 pelo Império.
1890	30 mil réis	Banco dos Estados Unidos do Brasil	American Bank Note Company	À esquerda uma figura alegórica e uma caravela e, à direita, outra figura alegórica
1890	50 mil réis	Banco dos Estados Unidos do Brasil	American Bank Note Company	Duas figuras alegóricas femininas em ambos os extremos das cédula
1890	500 mil réis	Banco dos Estados Unidos do Brasil	American Bank Note Company	Alegoria da justiça ao centro, caravela à esquerda e outra figura alegórica à direita.
1891	10 mil réis	Banco do Crédito Popular do Brasil	American Bank Note Company	Vista do Morro Dois Irmãos a partir do Jardim Botânico
1891	500 mil réis	Banco do Crédito Popular do Brasil	American Bank Note Company	Figura alegórica de costas para um globo terrestre e com uma pena na mão
1891	20 mil réis	Banco do Crédito Popular do Brasil	American Bank Note Company	Mulata em uma conoa ao centro
1891	50 mil réis	Banco do Crédito Popular do Brasil	American Bank Note Company	Figura alegórica à direita segurando um ramo de trigo e à esquerda um saco, um balde e uma pá centralizados e uma árvore e um morro ao fundo
1891	200 mil réis	Banco do Crédito Popular do Brasil	American Bank Note Company	Ao centro da cédula, cena uma peregrinação dos camponeses e ao fundo uma locomotiva. À esquerda da cédula, uma figura alegórica que suspende com a mão direita uma luz.
1891	100 mil réis	Banco Emissor do Norte	American Bank Note Company	Figura alegórica à direita da cédula e, ao centro, o brasão da república brasileira.
1891	100 mil réis	Banco dos Estados Unidos do Brasil	American Bank Note Company	À esquerda da nota, uma figura alegórica divide a cena com plano de fundo de um globo escrito “Ordem e progresso”, tal como se vê na bandeira do Brasil. À direita, observa-se uma figura alegórica que se apoia no brasão da república brasileira.
1892	10 mil réis	Banco da Bahia	American Bank Note Company	Figura alegórica ao centro da cédula encostada em um barril que possui uma faixa escrita “Liberdade” e, através da alegoria, pode-se ver bandeiras e canhões.
1892	50 mil réis	Banco Emissor da Bahia	American Bank Note Company	Figura alegórica segurando uma bandeira e sentada sobre um leão

1907	5 mil réis	República dos Estados Unidos do Brasil	American Bank Note Company	Figura alegórica feminina à esquerda da cédula
1912	5 mil réis	República dos Estados Unidos do Brasil	American Bank Note Company	Efígie do Barão do Rio Branco ao centro
1923	1 conto de réis	República dos Estados Unidos do Brasil	American Bank Note Company	Efígie de D. Pedro I ao centro
1924	50 mil réis	República dos Estados Unidos do Brasil	American Bank Note Company	Efígie do então presidente Artur Bernardes
1927	5 mil réis	República dos Estados Unidos do Brasil	American Bank Note Company	Efígie do Barão do Rio Branco à esquerda da nota
1929	500 mil réis	Banco do Café	American Bank Note Company	Duas figuras alegóricas com brasão em branco ao centro
1931	500 mil réis	República dos Estados Unidos do Brasil	American Bank Note Company	Efígie de José Bonifácio de Andrade e Silva
1942	5 mil cruzeiros	República dos Estados Unidos do Brasil	American Bank Note Company	Efígie de Tiradentes ao centro da nota
1942	10 mil cruzeiros	República dos Estados Unidos do Brasil	American Bank Note Company	Efígie de Santos Dumont ao centro da nota
1943	100 cruzeiros	República dos Estados Unidos do Brasil	American Bank Note Company	Efígie de D. Pedro II
1943	200 cruzeiros	República dos Estados Unidos do Brasil	American Bank Note Company	Efígie de D. Pedro I
1943	Mil cruzeiros	República dos Estados Unidos do Brasil	American Bank Note Company	Efígie de Pedro Álvares Cabral
1967	10 mil cruzeiros	Banco Central do Brasil	Thomas de La Rue Company	Efígie de Santos Dumont

1967	10 mil cruzeiros	Banco Central do Brasil	American Bank Note Company	Efígie de Santos Dumont
1967	5 mil cruzeiros	Banco Central do Brasil	American Bank Note Company	Efígie de Tiradentes
1967	Mil cruzeiros	Banco Central do Brasil	American Bank Note Company	Efígie de Pedro Álvares Cabral
1967	500 cruzeiros	Banco Central do Brasil	American Bank Note Company	Efígie de D. João VI
1967	100 cruzeiros	Banco Central do Brasil	American Bank Note Company	Efígie de D. Pedro II
1967	50 cruzeiros	Banco Central do Brasil	American Bank Note Company	Efígie da Princesa Isabel
1967	10 cruzeiros	Banco Central do Brasil	American Bank Note Company	Efígie de Getúlio Vargas
1970	100 mil cruzeiros	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Juscelino Kubitschek
1970	50 mil cruzeiros	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Oswaldo Cruz
1970	10 mil cruzeiros	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Rui Barbosa
1970	5 mil cruzeiros	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Castello Branco
1970	500 cruzeiros	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Deodoro da Fonseca
1970	200 cruzeiros	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie da Princesa Isabel ¹
1970	100 cruzeiros	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Duque de Caxias
1970	Mil cruzeiros	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie do Barão do Rio Branco
1970	500 cruzeiros	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Evolução étnica do Brasil
1970	100 cruzeiros	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Floriano Peixoto
1970	50 cruzeiros	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Deodoro da Fonseca
1970	10 cruzeiros	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de D. Pedro II

1970	5 cruzeiros	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de D. Pedro I
1970	1 cruzeiro	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie da república brasileira
1986	10 mil cruzados	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Carlos Chagas
1986	5 mil cruzados	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Cândido Portinari
1986	Mil cruzados	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Machado de Assis
1986	500 cruzeiros	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Villa-Lobos
1986	100 cruzeiros	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Juscelino Kubitschek
1986	50 cruzeiros	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Oswaldo Cruz
1986	10 cruzados	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Rui Barbosa
1989	500 cruzados novos	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Augusto Ruschi ¹
1989	200 cruzados novos	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie da república brasileira
1989	100 cruzados novos	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Cecília Meireles
1989	50 cruzados novos	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Carlos Drummond de Andrade
1989	10 cruzados novos	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Carlos Chagas
1989	5 mil cruzados novos	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Portinari
1989	Mil cruzeiros	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Machado de Assis
1993	50 mil cruzeiros reais	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de uma baiana
1993	5 mil cruzeiros reais	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de um gaúcho
1993	Mil cruzeiros reais	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Anísio Teixeira

1993	500 mil cruzeiros reais	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Mario de Andrade
1993	100 mil cruzeiros reais	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Meio ambiente e desenvolvimento
1993	50 mil cruzeiros reais	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie de Luís da Câmara Cascudo
1994	100 reais	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie da república brasileira
1994	50 reais	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie da república brasileira e a onça-pintada
1904	20 reais	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie da república e mico-leão-dourado
1994	10 reais	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie da república e arara
1994	5 reais	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie da república brasileira e garça
1994	2 reais	Banco Central do Brasil	Casa da Moeda do Brasil	Efígie da república brasileira e Tartaruga

* Tabela criada pelo autor com base no catálogo de cédulas *Latin American Bank Notes (2005)*, organizado por Ricardo Mangan, na lista de temas elaborada por Amaury Fernandes da Silva Junior em sua tese de doutorado *Uma etnografia do dinheiro: os projetos gráficos do papel-moeda no Brasil após 1960* (2008) e na lista de cédulas da página oficial do Banco Central do Brasil (<https://www.bcb.gov.br/>)

APÊNDICE B – Lista de temas dos projetos de cédulas brasileiras desde 1960

1961 – Índio

1970 – Efigie da República / Dom Pedro I / Dom Pedro II / Mal. Deodoro da Fonseca / Mal. Floriano Peixoto

1972 – Sesquicentenário da Independência – Integração Nacional

1978 – Barão do Rio Branco (estampa A)

1981 – Duque de Caxias / Princesa Isabel / Mal. Deodoro da Fonseca / Barão do Rio Branco (estampa B) / Castelo Branco

1984 – Rui Barbosa / Oswaldo Cruz

1985 – Juscelino Kubitschek

1986 – Villa-Lobos

1987 – Machado de Assis

1988 – Cândido Portinari / Carlos Chagas

1989 – Carlos Drummond de Andrade / Cecília Meirelles / Centenário da República

1990 – Augusto Ruschi / Mal. Cândido Rondon / Efigie da República / Carlos Gomes

1991 – Vital Brazil / Câmara Cascudo

1992 – Ecologia

1993 – Mário de Andrade / Anísio Teixeira / Gaúcho

1994 – Baiana / Beija-flor / Garça / Arara / Onça / Garoupa

2000 – Pedro Álvares Cabral

2001 – Tartaruga de Pente

2002 – Mico-leão Dourado

2020 – Lobo-guará