

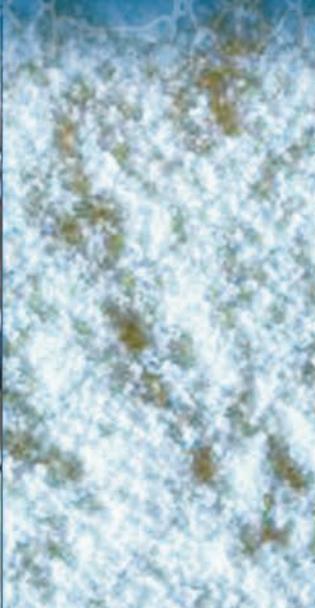


# Uma etnografia do dinheiro:

Os projetos gráficos de papel-moeda  
no Brasil após 1960.

Amaury Fernandes da Silva Junior

Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais





**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Ciências Sociais  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Amaury Fernandes da Silva Junior

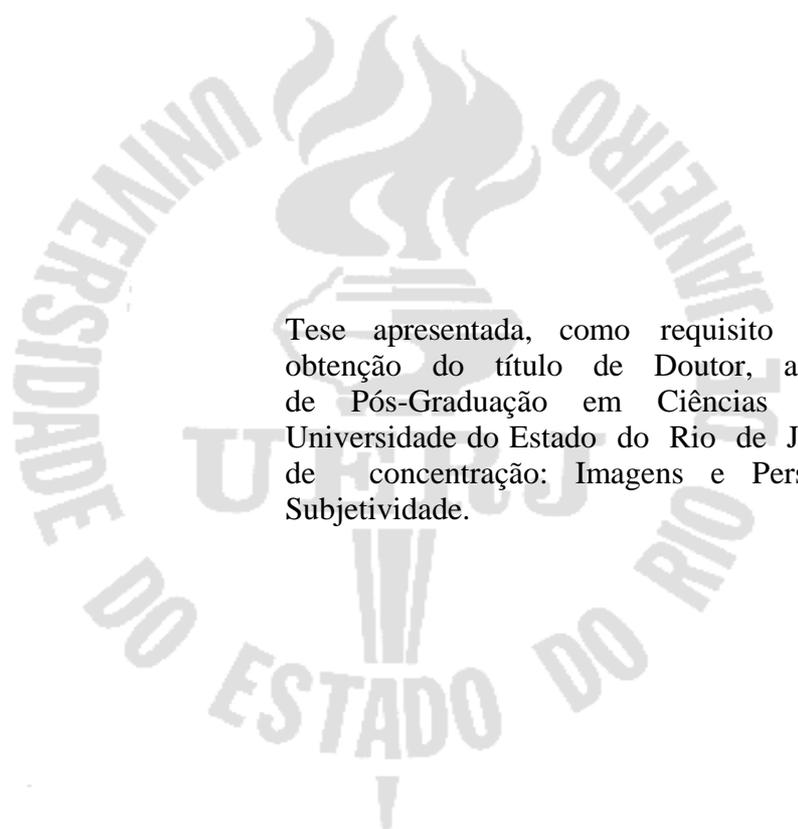
**Uma etnografia do dinheiro:  
os projetos gráficos de papel-moeda no Brasil após 1960**

Rio de Janeiro

2008

Amaury Fernandes da Silva Junior

**Uma etnografia do dinheiro: os projetos gráficos de papel- moeda no Brasil após 1960.**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Imagens e Perspectivas da Subjetividade.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Clarice Ehlers Peixoto.

Co-orientador: Prof. Dr. João Trajano Sento-Sé

Rio de Janeiro

2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CCS/A

S586 Silva Junior, Amaury Fernandes da.  
Uma etnografia do dinheiro : os projetos gráficos de papel-moeda no Brasil  
após 1960 / Amaury Fernandes da Silva Junior.- 2008.  
337 f.

Orientadora: Clarice Ehlers Peixoto.  
Co-orientador: João Trajano Sento-Sé.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto  
de Filosofia e Ciências Humanas.  
Bibliografia: f. 331-337.

1. Papel moeda – Teses. 2. Casa da moeda do Brasil – Teses. I. Peixoto,  
Clarice Ehlers II. Sento-Sé, João Trajano. III. Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

CDU- 981"1945/1964"

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
tese.

---

Assinatura

---

Data

Amaury Fernandes da Silva Junior

**Uma etnografia do dinheiro: os projetos gráficos de papel- moeda no Brasil após 1960.**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Imagens e Perspectivas da Subjetividade.

Aprovado em 25 de maio de 2008

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Clarice Ehlers Peixoto (Orientadora)  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

---

Prof. Dr. João Trajano Sento-Sé (Co-orientador)  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

---

Prof. Dr. Valter Sinder  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

---

Prof. Dr. Oswaldo Munteal Filho  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

---

Prof. Dr. Rogério Medeiros  
Escola de Belas Artes – UFRJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mônica Almeida Kornis  
Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – FVG

Rio de Janeiro

2008

## DEDICATORIA

Para Glória Maria e Maria Eduarda, meus anjos.

Para os amigos que fiz na Casa da Moeda com  
afeto, em especial Álvaro e Bruno.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora e à meu co-orientador: Professora Doutora Clarice Ehlers Peixoto e Professor Doutor João Trajano Sento-Sé, pela oportunidade e pela compreensão das dificuldades desse *designer* que resolveu se envolver com o campo das Ciências Sociais, pela orientação e auxílios que permitiram-me concluir essa tese.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – PPCIS/ UERJ, meu carinho e agradecimento pela solicitude e cortesia de uns e pela generosidade e disponibilidade de outros. Particularmente a secretária do Programa, Cristiane Rafael, que sempre me ajudou e por quem sempre fui recebido com um sorriso, e aos professores com os quais tive contato ao cursar disciplinas, em especial ao Professor Doutor Valter Sinder, que muito contribuiu para minha formação nesses anos de curso, e sempre pacientemente.

Aos meus mestres de toda vida: Professora Doutora Ângela Ancora da Luz, pela constante atenção com esse seu aluno, e Professor Doutor Rogério Medeiros, a quem devo minha conversão ao campo teórico.

Aos fraternos e queridos amigos Oswaldo Munteal Filho e Cristina Rego Monteiro da Luz, que tanto me incentivaram e foram co-participes de alegrias e aflições, ouvintes constantemente atentos e conselheiros equilibrados.

Na família encontrei, como sempre, meu maior apoio. Agradeço cada beijinho, cada afago e cada carinho de minha filha Maria Eduarda, seus espantos e comentários, sempre indevidos e divertidos.

Agradeço muito a quem mais me faz ter forças e ânimo: minha esposa Glória Maria, companheira de toda vida, por cada gesto de ajuda e de incentivo, por não me deixar esmorecer, por cada reclamação, por sua crença inabalável em minha capacidade e por cada palavra de afeição e amor.

Aos meus pais que, mesmo falecidos, deixaram seus legados: Dona Marlene, minha mãe, que me ensinou a não desistir nunca de um sonho, e Seu Amaury, meu pai, que esteve tão perto de viver comigo esse momento, e me ensinou que a vida só vale a pena quando se faz as coisas com paixão e prazer.

Aos que dividiram comigo uma história de vida na Casa da Moeda: Álvaro e Bruno que já nos deixaram. Seu Manrique, Seu Vicente, Dalila, Marisa, Kátia, Marise, Thereza Regina, Gloria, Nelson e Carlos Roberto, e tantos outros moedeiros que contribuíram para que esse trabalho fosse possível. É uma honra ter sido um moedeiro.

Aos funcionários do Banco Central que muito contribuíram com seus depoimentos.

Aos grandes amigos que fiz nesse per-curso: Otair Fernandes e Esther Kuperman.

Finalmente, mas com todo carinho, aos amigos Abílio, Álvaro, Andréa, Denise, Gleice, Luciano, Mariana e Tiago.

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo.

*Georg Lukács*

## RESUMO

SILVA JUNIOR, Amaury Fernandes da Silva. *Uma etnografia do dinheiro: os projetos gráficos do papel-moeda no Brasil após 1960*. 2008 337 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

As imagens que se constituem em símbolos do Estado são representativas de bem mais do que as vontades individuais dos seus criadores. Os elementos de representação da nação, como hinos, bandeiras, cédulas, são narrativas coletivas plasmadas no trabalho de criação e nos aspectos estéticos que os constituem. As cédulas brasileiras, produzidas pela Casa da Moeda do Brasil e aqui estudadas, constroem uma destas narrativas, que se modifica ao longo do recorte temporal determinado para essa pesquisa. Nas propostas visuais das cédulas estão congregadas relações tanto entre o individual e o coletivo, quanto entre os diferentes grupos que existem na sociedade brasileira. Somente após a nacionalização dos projetos é que esse espaço discursivo encontra, nos artistas que desenham o papel-moeda, atores suficientemente inseridos no contexto cultural da sociedade brasileira para melhor expressar essas relações. Este trabalho tem por objetivo identificar, no universo estudado, os fragmentos visuais que, unificados no espaço plástico das cédulas, transformam-se em narrativas coletivas da brasilidade.

Palavras-chave: Etnografia . Dinheiro. Imagem. Design

## **ABSTRACT**

The images that constitute the symbols of the State are representative of much more than the individual wills of its creators. The elements that represent the nation, as hymns, flags, banknotes, are shaped as collective narratives in the creation work and in the aesthetic aspects that constitute them. The Brazilian banknotes studied in this research, produced by the Brazilian Mint, are constitutive of one of these narratives, that modify throughout the definitive secular clipping for this study. In the visual proposals of the banknotes relations in such a way between individual and the collective one are congregated, as much as between the different groups that exist in the Brazilian society. Only after the nationalization of the projects, this discursive space finds in the artists who draw the paper-currency enough inserted actors in the cultural context of the Brazilian society, in better conditions to express these relations. The purpose of this work is to make the identification of the visual fragments unified into the plastic space of the studied banknotes, changed in collective narratives of the brazility.

Keywords: Ethnography. Money. Image. Design

## RESUMÉ

Les images qui se constituent dans des symboles de l'État sont représentatives de bien plus que les volontés individuelles de leurs créateurs. Les éléments de représentation de la nation, comme des hymnes, drapeaux, billets de banque, sont narratives collectives modelées dans le travail de création et dans les aspects esthétiques qui les constituent. Les billets de banque brésiliens, produits par la Maison de la Monnaie du Brésil et ici étudiés, construisent un de ces récits, lesquels se modifient au long de découpages temporels déterminés pour cette recherche. Dans les propositions visuelles des billets de banque sont réunies des relations de telle façon autant le individuel et collectif, autant entre les différents groupes qui existent dans la société brésilienne. Seulement après la nationalisation des projets c'est que cet espace discursif trouve, chez les artistes qui dessinent le papier-monnaie, acteurs suffisamment insérés dans le contexte culturel de la société brésilienne pour mieux exprimer ces relations. Ce travail a l'objectif d'identifier, dans l'univers étudié, les fragments visuels qui, unifiés dans l'espace plastique des billets de banque, se transforment en récits collectifs de la brésilité.

## SUMÁRIO

### Prólogo

<b>Introdução</b> .....	1
<b>Capítulo 1 – Por que não eu?</b> .....	8
1.1 – Nativo-etnógrafo uma relação delicada .....	11
1.2 – Entre memória e esquecimento .....	15
1.3 – Notas sobre um campo entre o progresso e o presente .....	22
1.4 – O lar não mais existe .....	29
<b>Capítulo 2 – Dinheiro pra que dinheiro?</b> .....	33
2.1 – Do ouro ao tesouro: um pouco de nomes e valores .....	35
2.1.1 – O papel-moeda no mundo .....	47
2.1.2 – O papel-moeda no Brasil .....	57
2.2 – Como eu vi o que você vê .....	66
2.2.1 – O proxeneta universal .....	68
2.2.2 – Além e aquém da ciência econômica do dinheiro .....	73
2.2.3 – O profano e o sagrado .....	80
2.3 – Valor ou imagem? .....	83
<b>Capítulo 3 – Me dá um dinheiro aí!</b> .....	86
3.1 – Notas da história do meio circulante brasileiro .....	91
3.2 – Um lado da moeda: o que é ser moedeiro .....	92
3.3 – O outro lado da moeda: como é que se faz dinheiro .....	99
3.4 – A construção de uma identidade: a cédula de cinco Cruzeiros, criação com total liberdade.....	103
3.5 – Uma parada obrigatória: os interesses contrariados .....	114
<b>Capítulo 4 – Dinheiro na mão é vendaval</b> .....	116
4.1 – A Casa da Moeda do Brasil equipada e o surgimento do Banco Central do Brasil .....	118
4.1.1 – A Casa .....	118
4.1.2 – O Banco .....	121
4.2 – Um concurso para o dinheiro brasileiro .....	122
4.3 – A família dos medalhões: um dinheiro como nunca se viu .....	128
4.4 – O Sesquicentenário da Independência no papel-moeda: a celebração do moderno .....	144
4.5 – A família dos cartemas: dois dinheiros como nunca se viu .....	149
4.6 – Na vida de um sonhador .....	164
<b>Capítulo 5 – Vai passar</b> .....	167
5.1 – A formação da equipe de projetistas da Casa da Moeda .....	169
5.2 – A rotina para projetar papel-moeda .....	182
5.3 – As personagens do período hiper-inflacionário: artistas, cientistas e políticos .....	185
5.4 – O padrão gráfico das denominações cruzeiro, cruzado e cruzado-novo .....	191
5.5 – Intermezzo: a preparação para o caos.....	217
5.6 – Regionalismos no padrão cruzeiro-real .....	221
<b>Capítulo 6 – Amigo é pra essas coisas</b> .....	227
6.1 – A estratégia para produção e emissão das cédulas do Real: sigilo e precariedade .....	237

6.2 – Uma definição contingencial: animais para evitar problemas e ganhar tempo .....	240
6.3 – Um projeto de engenharia e não mais de <i>design</i> .....	246
6.4 – Um discurso visual imaginado como comunitário .....	250
6.5 – Uma intromissão metálica: o concurso para as novas moedas do Real, de volta a total liberdade .....	262
6.6 – Os 500 Anos de Descobrimento no papel-moeda: do papel ao polímero, a celebração do pós-moderno .....	269
<b>Conclusão</b> .....	279
<b>Anexos</b> .....	285
Anexo I – Iconografia do meio circulante brasileiro entre 1960 e 2002 .....	286
Anexo II – Glossário .....	309
Anexo III – Tabela de emissão de cédulas entre 1960 e 2002 .....	311
Anexo IV – Índices de inflação no Brasil (1980-2002) .....	312
Anexo V – Estudo sobre temática e formulação semântica dos projetos de cédula e Relação de personagens .....	313
Anexo VI – Lista de temas das cédulas de projetistas brasileiros emitidas entre 1960 e 2002 .....	329
Anexo VII – Lista dos entrevistados .....	330
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	331

## ***Prólogo***

Dinheiro, à vista, abono, *agué*, alfinete, algum, arame, arras, bagalhoça, bagarote, bagaço, bago, bagulho, bala, Barão, bilhete, bilhestres, bolada, bolo, boró, bronze, bufunfa, Cabral, caburete, cacau, calcário, câmbio, capilé, capim, capital, caraminguá, caroço, cascalho, cédula, changa, chapa, chelpa, cobre, coelho, cominho, conto, cosco, crédito, dindin, divisa, erva, esmola, farpela, faz-me rir, ferro, fiado, ficha, gaita, galo, grana, guita, haja-pau, jabá, jabaculê, jibungo, jimbo, jimbongo, jimbra, *l'argent*, legume, luz, maçaroca, mango, maquia, massa, mato, melgueira, metal, merré, merréis, merreca, meréu, mil réis, milhão, milho, moeda, *money*, níquel, nota, numerário, ouro, pacote, papel, papel-moeda, pasta, pataca, patacaria, pau, pecúlio, pecúnia, pelega, perna, pila, pilcha, *plata*, prata, prego, recurso, riqueza, roupa, sal, salário, saldo, soldo, tacho, teca, tico-tico, tostão, trocado, troco, tubos, tuncum, tusta, tutu, um qualquer, unto, vale, vento, verba, verdinha, vintém, zinco \*...

Em que pese ser ele definido como uma “*mercadoria (geralmente representada por cédulas e moedas) que tem curso oficial, e cujo valor é estabelecido como o equivalente que permite a troca por outra(s) mercadoria(s), de cujo valor comparativo é a medida\*\**”, talvez somente aquele que não se invoca pelo nome – posto que pode aparecer – ou Aquele de quem não se pronuncia o santo nome em vão, tenham tantos epítetos quanto o “*vil metal*”.

---

\* Os epítetos para a palavra dinheiro aqui listados foram extraídos basicamente de: Disney (1972: 167), Ferreira (1975: 476-477) e PRIBERAM INFORMÁTICA: Língua Portuguesa On-Line. Dicionário digital: apresenta definições e pesquisa dados relacionadas aos vocábulos da língua portuguesa. Disponível em: <<http://www.priberam.pt>>. Acesso em: 09 de janeiro de 2006.

\*\* Ferreira, 1975: 476.

## ***Introdução***

“<sup>24</sup>Mostrai-me o denário. De quem traz  
a imagem e a inscrição?  
Responderam-lhe: De César.  
<sup>25</sup>E ele lhes disse: Pois dai a César o que é  
de César, e a Deus o que é de Deus.”  
Lc 20, 24/25<sup>1</sup>

Fabricar dinheiro não é algo que se possa qualificar como uma atividade comum, e estudar aspectos desta atividade é tarefa muito delicada e difícil. A maioria dos homens nem imagina a origem do dinheiro que manipula diariamente, muito menos como ele é confeccionado. O universo que envolve esse processo não habita o imaginário das gentes com a mesma presença que possui para quem o vivencia.

Conceber projetos gráficos para esse produto é trabalho de menos de uma centena de profissionais em todo o mundo. A proximidade com uma atividade tão específica não perpassa a vida de alguém de forma simples. Por anos participo da produção brasileira de papel-moeda, trabalhando na Casa da Moeda do Brasil, na concepção de projetos de cédulas. Esse fato é o que faz com que minha relação com esse objeto seja bem mais aguda que a do senso comum, é essa experiência que faz com que minha ligação com o objeto de pesquisa desta tese seja da forma como é.

Assim, o trabalho aqui apresentado não pode ser fruto exclusivo da pesquisa acadêmica – por mais que seja destinado a cumprir as obrigações de um curso de doutoramento –, é igualmente fruto de uma vivência ímpar em um grupo específico da sociedade brasileira, no campo do *design* e no da fabricação de dinheiro.

Nele estão imbricadas a observação participante e a participação observante; os depoimentos dos informantes e os dados mnemônicos, que não estão somente no caderno de campo. Aqui são trabalhados os elementos clássicos da pesquisa etnográfica e historiográfica e as memórias de uma experiência vivida que, se não pode ser qualificada

---

<sup>1</sup> **Bíblia do peregrino**, 2002: 2523.

como trabalho de campo *strictu sensu*, por ter ocorrido muito anteriormente ao desenvolvimento dessa pesquisa, é parte integrante dela, pois certamente é o fator que possibilita minha inserção no campo, me proporciona o conhecimento do objeto e do “idioma”. Este é, com a mais absoluta certeza, o ingrediente que dá sal, senso e direção a esta pesquisa, é o que lhe alinhava logicamente, e sem essa vivência tal esforço seria impossível, além de bem menos saboroso à leitura.

Como lembra-nos Barthes a raiz etimológica comum de *saber* e de *sabor* nos indica a proximidade dos significados desses vocábulos e, como ele aponta, o texto do conhecimento carece, mais que qualquer outra escritura, do “*sal das palavras*” (1980: 21).

Em 1970 começo a colecionar selos postais. Alguns anos depois um grupo de selos em específico me chama a atenção e faz com que eu queira ser um desenhista. Feitos a guache por Álvaro Martins, estas pequenas obras de arte me fazem prometer que “*um dia desenho como esse cara*”. Pois *O Cara* seria meu mestre moedeiro, aquele com quem eu aprenderia técnicas e que me abriria muitas portas na vida profissional, as dos Correios inclusive.



**Figura 01** – Selos de Álvaro Martins, emitido entre 1976 e 1978 (imagem capturada dos impressos).

Em 1982 inicio a graduação em Desenho Industrial na Escola de Belas Artes, porém já trabalho como Desenhista de Artes Gráficas, pois minha profissionalização ocorre aos 15 anos. É através do contato da Casa da Moeda com a EBA que, em 1984, ingresso naquela que seria a *minha* Casa, como estagiário do setor de projeto. Estimulado por Jorge Manrique, Álvaro Martins e Dalila Cerqueira acabo me transformando em um

estagiário que atua como profissional, e já participo dos projetos de cédulas para o Brasil e para o exterior ainda nos primeiros meses de estágio.

É como estagiário que crio meus primeiros projetos de cédula *pra valer* em 1986. Elaboro dois *layouts* para a troca de família proposta na época do Plano Cruzado. Um deles desenvolvo por completo e apresento ao Banco Central um ano depois. O trabalho altera a percepção que a equipe do Banco tem de mim, e me possibilita acesso ao grupo *oficial* dos projetistas. Em 1988 meu primeiro projeto de cédula é aprovado e em 1989 entra em circulação.

Quando vejo passar pelas esteiras de saída dos equipamentos de impressão as folhas desta cédula, a sensação que me perpassa é difícil de descrever. Tenho somente 26 anos de idade, percebo naquele momento o que representa este trabalho, tanto para minha carreira profissional quanto para a sociedade brasileira; e isso causa um grande impacto em mim. Ali, em meio a produção da Casa, talvez tenha nascido essa pesquisa, pois é quando dimensiono a importância inerente ao objeto cédula, histórica e socialmente formador de identidades nacionais.

Nos anos de serviço na Casa pesquiso o material do trabalho de Aloisio Magalhães, ao qual conhecia mesmo antes do ingresso na Escola de Belas Artes. Anoto dados que guardo comigo mesmo durante anos. Elaboro uma metodologia pessoal de pesquisa e desenvolvimento de projetos de cédulas. Quando os homenageados são escolhidos meu coração comanda a opção pelos projetos nos quais me empenho: Machado, Drummond, Pixinguinha, Aleijadinho...

Em 1991 peço demissão da Casa exclusivamente por questões financeiras. Durante anos a vontade de retornar me acompanha. A sensação que fica é de *banzo*, uma nostalgia reforçada a cada vez que alguém me apresenta como “*o Amaury da Casa da Moeda*”, marca indelével que nunca me abandona. Em seus depoimentos, Dalila Cerqueira e Marisa

Vales – que passam pelo mesmo processo e igualmente saem da Casa por questões financeiras – relatam terem passado pela mesma experiência, o pertencimento à Casa que nossas vivências nos fizeram ter é muito forte. Em uma das entrevistas é que o termo *banzo* é usado para designar esse sentimento que a Casa deixa em todos nós.

Este conjunto de ligações e conhecimentos faz com que minha relação com o objeto seja não só mais intensa e incomum. Em determinados aspectos sou nativo e objeto, sou também um moedeiro.

Nessa pesquisa esses são os atores: os moedeiros. Aqueles que dão forma ao dinheiro em si. E, apesar da sua forma de metal precioso amoedado ter migrado para o campo eletrônico, na forma de cartões de crédito, *smartcards* e de *e-cards*<sup>2</sup> a sua história e influência sobre a economia e a sociedade continuam sendo objeto de diversas pesquisas.

O objetivo principal é *registrar o processo de nacionalização dos projetos de cédulas no Brasil* e por quais *caminhos e mãos* esse processo influencia nas diferentes *narrativas de brasilidade* que as cédulas apresentam.

Não há homem contemporâneo que não saiba o que é dinheiro. Esse elemento da cultura material parece sempre estar presente, essa *mercadoria particular* que serve de medida intermediária entre todas as outras. Mercadoria que expressa *narrativas do nacional coletivamente construídas*. Defendo que o dinheiro é um objeto digno do estudo das ciências sociais por observá-lo por esse ângulo, o compreendendo como um elemento da cultura material que é praticamente uma ocorrência universal, apesar de suas *roupas nacionais*.

Para Simmel o dinheiro é “*uma dessas imagens do mundo que consideramos como a expressão mais adequada dos conhecimentos e sentimentos atuais*” (2003: 5), pois presente a importância do dinheiro sobre a imaginação dos homens ao longo dos tempos.

---

<sup>2</sup> – *Smartcards* são cartões com *chips* capazes de armazenar informações de saldo e realizar alguns tipos de movimentação bancária. Já os chamados *e-cards* são destinados às operações financeiras na internet.

E é neste mesmo caminho aberto por ele que sigo. Trato, nessa pesquisa, das *imagens do mundo* que a visualidade do dinheiro brasileiro manifesta.

Assim, este texto, que compreende seis capítulos e uma conclusão, em seu primeiro capítulo elabora uma discussão sobre o fazer etnográfico, sobre as relações estabelecidas entre ser etnógrafo ou nativo para o pesquisador que já pertenceu ao grupo primário que estuda, e sobre a construção narrativa do texto quando o autor é alguém que, em determinado momento de sua vida, faz da etnografia seu caminho.

No segundo capítulo há a sistematização dos aspectos mais relevantes do dinheiro como objeto de estudo das ciências sociais. Procuro esclarecer os caminhos pelos quais a face gráfica do dinheiro o transforma em uma das melhores expressões das *narrativas imaginadas do nacional*, ou, como Marx quer o faz adquirir “*um caráter local e político, fala[r] línguas diferentes, vest[ir] diferentes uniformes nacionais*” (2004: 107, grifos do original), enfim assumir uma identidade cultural específica, e como seu processo de perda do valor intrínseco reforça seu valor simbólico.

Os homens que produzem o dinheiro são desconhecidos da quase totalidade dos seus semelhantes que, muitas vezes, sequer imaginam sua existência. O dinheiro é algo que simplesmente trafega pela sociedade e vem de uma origem anônima, é fabricado em um local quase mítico e, em geral, ignorado. Mas, ainda assim, é uma das representações mais fortes das *narrativas de nacionalidade*.

As vozes escutadas nos quatro capítulos seguintes são as daqueles que, durante os anos estudados, participaram do processo de escolha dos elementos visuais para os projetos de cédulas brasileiros e de sua elaboração: profissionais da equipe de Aloísio Magalhães, funcionários da Seção Artística e dirigentes da Casa da Moeda do Brasil e do Gabinete do Meio Circulante do Banco Central do Brasil. São deles as vozes que se fazem ouvir no texto que relata como essa relação foi construída ao longo do tempo, como a viveram e

como ela resultou em uma série de projetos de cédulas cujas visualidades atendem à demandas sociais que estão muito além das meras necessidades econômicas de circulação de moeda no Brasil.

Ainda se dá aos *Césares* contemporâneos o que lhes é de direito por *imagem e inscrição*? Como? Como é constituída essa visualidade específica? Como são escolhidos os homenageados? Determinadas as cores? Que significados pouco aparentes pode carregar o conjunto de imagens das cédulas? Ou as formas como essas se distribuem no espaço plástico das cédulas? Representam uma identidade nacional? E se representam, que identidade é esta? Quem a formula?

Busco estas respostas nos projetos de cédula criados por brasileiros e impressos pela Casa da Moeda do Brasil emitidos entre 1960 e hoje, nestas *narrativas visuais* que constroem discursos representativos do que seria cada uma das diferentes *brasilidades imaginadas*. Assim como nas condições sociais e culturais que influenciam as escolhas de homenageados e imagens que nas cédulas expressam estes *sentimentos e percepções*.

Diferentemente de outras formas de representação da identidade nacional, como as Bandeiras, as Armas ou os Hinos Nacionais, as cédulas podem variar muito ao longo do tempo, podem ter suas estampas alteradas quase que governo a governo. Dessa forma tornam-se uma narrativa visual privilegiada. Na qualidade de símbolos oficiais da identidade nacional, para a exposição dos mais diversos *Brasis* que foram pensados ao longo dos anos estudados.

Outros símbolos nacionais também podem ser objetos de tal tipo de interpretação. Mas alterações em bandeiras, hinos<sup>3</sup> e armas nacionais não são comuns nos Estados modernos. A imutabilidade de tais representações de nacionalidade já dificulta uma análise de aspectos mais flexíveis, são como representações congeladas de uma *identidade*

---

<sup>3</sup> Remeto o leitor interessado nos aspectos simbólicos da bandeira e do hino brasileiros a Carvalho (1990).

*nacional fixada no tempo*. Elementos que refletem mais a *narrativa fundadora* dos Estados, enquanto as cédulas, por terem sua visualidade alterada ao longo do tempo, podem refletir melhor seus desdobramentos.

Por mais que “*le bleu, blanc et rouge*” represente de forma significativa o que se possa chamar de *francidade* ou que “*The star-spangled banner in triumph shall wave / O'er the land of the free and the home of the brave*<sup>4</sup>” efetivamente seja a expressão de uma possível *norte-americanidade*, são antes *representações congeladas* concebidas em momentos muito distantes no tempo. Servem mais de ancora aos *sentimentos fundadores* dos pertencimentos a estes Estados, que de espelho dos sentimentos dos franceses e estadunidenses contemporâneos.

Na conclusão exponho os caminhos que percorro, os pontos de partida e os de chegada. Por fim, apesar de mais de vinte anos me separarem do primeiro contato com esse mundo, e esse momento poder representar supostamente uma conclusão de percurso, espero não ter construído nele um ponto final, mas sim um mirante com uma visão ampla dessa face da história brasileira.

---

<sup>4</sup> “O azul, o branco e o vermelho” referência às faixas da Tricolor (a bandeira nacional francesa); “Aquele bandeira estrelada ainda ondula / Sobre a terra dos livres e o lar dos bravos”, tradução livre dos dois últimos versos da canção “*The Star-Spangled Banner*”, considerada o hino nacional dos EUA.

## Capítulo 1 – Por que não eu?

“(…) o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado<sup>5</sup>”.

Clifford Geertz

O homem procura nos caminhos transitáveis do mundo informações que permitam transformá-lo em algo compreensível. É preciso converter o emaranhado de dados que vivenciamos em um *texto* claro e organizado, segundo as possíveis regras do entendimento. Essas tentativas são válidas tanto para o individual quanto para o coletivo. Pesquisas de *etnografia historiográfica* envolvem modos de investigação que mesclam metodologias clássicas do trabalho da antropologia, como a *observação participante*, com as de outros campos científicos para clarificar os textos que nelas são produzidos a partir dos dados observados, organizados e transcritos por seus autores.

Ao se desenvolver uma tarefa desse tipo é preciso ter-se claro que fala-se sempre de algum lugar, de algum posto de observação da vida, e se busca sempre uma verdade que, nesses casos, sabe-se de antemão ser “*inerentemente* parcial – *comprometida e incompleta*”<sup>6</sup> (Clifford, 1984: 7, grifo do autor). E nesse tipo de trabalho também se ouve a outros para construir essa verdade, “*passamos horas ouvindo as pessoas explicarem o que pensam, sozinhas ou em grupos, seus valores, medos e expectativas. À medida que passam as horas, tudo isso é revisto e reformatado ao ser reproduzido.*” (Sennett, 2006: 19).

Nenhum conhecimento que se origine da observação e seja narrado por alguém pode estar isento dessas condições. Nenhuma narrativa escapa aos aspectos específicos da autoria; mesmo o texto mais cuidadosamente redigido. Ainda que se queira ocultar, através das normas do cientificismo mais imparcial, os vieses típicos da referência autoral e de

---

<sup>5</sup> Geertz, 1989: 15.

<sup>6</sup> Livre tradução do original em inglês, grifo do autor. Toda a bibliografia em língua estrangeira foi livremente traduzida. Nas referências bibliográficas as notações foram realizadas no idioma original das publicações.

uma verdade referencial. Por isso, quando o pesquisador pode, de alguma forma, ser qualificado como do grupo dos “*etnógrafos indígenas*” (Clifford, 1984: 9) seu relato necessita ainda mais explicitar de que perspectiva é produzido, para assim como deixar claro que fala como uma *sombra*, que “*passa pelas mesmas tribulações dos personagens principais, vê as coisas como eles, participa de suas aventuras, se inquieta com o que vai lhes acontecer*” e, assim “*transforma a aventura em narrativa*” (Foucault, 2001: 212). É através deste tipo de pertencimento que as informações são percebidas, revelando as formas, valores e crenças através das quais a vida é observada<sup>7</sup>.

O objetivo principal dessa pesquisa é *resgatar aspectos da produção da cultura material brasileira* sem registro até hoje, preservando a memória do processo de nacionalização da criação de projetos de cédulas. Também procura investigar as formas dos discursos plásticos desses projetos e como eles constroem *narrativas de brasilidade*, tendo como objeto de estudo a visualidade das cédulas emitidas pelos governos brasileiros desde 1960 e que foram concebidas por brasileiros.

O trabalho tem seu foco principal nos relatos do grupo de indivíduos envolvidos com a criação desses projetos gráficos, abrange também os que participam, de forma significativa e no mesmo período, das escolhas de personagens, imagens e composições visuais.

É desenvolvida a hipótese de que essas cédulas representam um espaço para construção de narrativas oficiais da identidade nacional e que, exatamente por serem oficiais, exercem grande impacto sobre o imaginário<sup>8</sup> dos brasileiros; influenciam as construções coletivas do que seja a *identidade nacional*, e são igualmente influenciadas por elas. Em alguns casos os imaginários que constituem refletem tipos de brasilidade

---

<sup>7</sup> Sobre as questões que envolvem a redação etnográfica, a interlocução no campo e a interferência da voz do pesquisador no texto remeto o leitor ao seminário da *School of American Research*, (Santa Fé – Novo México), publicados com organização de Clifford e Marcus (1984), em especial o ensaio de Capranzano (idem: 51-76) sobre as relações entre retórica e a etnografia.

<sup>8</sup> Sobre questões antropológicas do imaginário remeto o leitor a Durand (2001).

convergentes, em muitos pontos, com as representações do *nacional* popularmente consagradas, em outros espelham representações narrativas específicas.

A idéia inicial era trabalhar analisando e comparando os discursos plásticos das cédulas com os discursos oficiais dos governos sobre o seria a *brasilidade*. Essa idéia é originária dos anos de trabalho no setor de projetos de cédula da Casa da Moeda, e esperava aproveitar essa experiência pessoal e os contatos que ela origina.

Esse projeto acabou se revelando inviável, pela enorme quantidade de dados que precisariam ser ordenados para que as análises comparativas pudessem ser bem embasadas. Ainda que, em determinados momentos do texto sejam feitas relações nesse sentido, o desenvolvimento do trabalho e, em especial, a pesquisa de campo (entrevistas) acabaram determinando um rumo menos ambicioso e melhor focado, também contribuindo muito para isso o exame de qualificação do trabalho, onde as sugestões e os comentários apresentados muito auxiliaram a delimitar melhor os objetivos e transformar a minha tarefa em algo realizável.

Em determinados trabalhos desse tipo o processo de auto-gnose do observador<sup>9</sup> pode servir de método. Pode ser o caminho indicado para compreender e transitar melhor pelas “*teias de significados*” que são fiadas coletivamente, e com as quais é envolvido o mundo. Para tal é preciso separar o que é pessoal e o que não o é, aquilo que compõe a essência do indivíduo e o que é partilhado com os demais.

Mas, transcrever e analisar objetivamente um conjunto de fatos significativos, com os quais se tem muita proximidade, de forma que possa auxiliar na explicação do funcionamento dos “*nós*” e dos “*fiões*”, específicos ou comuns, que constroem as teias da cultura é sempre um grande desafio. Como descrever etnograficamente um cenário com o qual se tem uma intimidade anterior a pesquisa? Como encontrar aquilo que é mais

---

<sup>9</sup> Sobre as relações de observador e observação remeto o leitor ao trabalho de Stocking (1983).

significativo? Qual será o melhor posto de observação? Em que tom narrar? Como separar o que é subjetivo e individual daquilo que é objetivo e parte da percepção compartilhada? E como saber quando essas duas coisas estão sobrepostas e interligadas?

### ***1.1 – Nativo-etnógrafo uma relação delicada.***

A idéia de que ruíram os grandes discursos constitutivos da modernidade – e explicadores do mundo – atingiu também ao campo antropológico. As grandes narrativas que desejam esclarecer aos homens o funcionamento do mundo, de suas engrenagens, e que produzem a sensação de que existe alguma lógica unívoca e geral que explique o universo em que trafegamos seja possível atualmente, são questionadas e colocadas sob sérias dúvidas.

O evolucionismo, o funcionalismo, o difusionismo, o estruturalismo e os demais “ismos” surgidos desde meados do século XIX passam, senão pela descrença absoluta, ao menos por questionamentos e abalos em sua credibilidade e/ou validade científica.

A autoridade do etnógrafo também sofre questionamentos. A percepção mais apurada das assimetrias existentes nas relações dos antropólogos com seus informantes no trabalho de campo alimenta discussões, que redirecionam os debates sobre o assunto. Principalmente em função da clarificação das posições que cada uma dessas personagens assume diante do outro no momento da interação.

Inicialmente há a percepção de que a posição dos antropólogos em relação aos “nativos” determina uma relação assimétrica de poder favorável aos primeiros, pelo fato deles serem, em geral, oriundos de sociedades teoricamente privilegiadas em comparação as dos grupos observados. Considera-se que isso causa uma interferência nos dados coletados no trabalho de campo e, conseqüentemente, na feitura do relato etnográfico.

Com o passar do tempo, o campo etnográfico ganha maturidade, ocorre a publicação de anotações de campo, biografias de antropólogos, textos dos “observados” e de trabalhos em co-autoria entre “nativos” e etnógrafos e se desenvolve uma visão mais abrangente das situações vividas no campo, de coleta e compreensão das informações.

Relatos sobre as atitudes dos informantes na relação com os antropólogos, manipulando o acesso ao conjunto de informações que são o alvo do interesse dos pesquisadores, demonstram que outras formas de exercício do poder no trabalho de campo devem ser consideradas.

A percepção de que nessas relações há poderes transversais, determinados não só pela posição social do etnógrafo, teoricamente privilegiada, mas igualmente pelo controle dos dados relevantes por partes dos *etnografados*, inverte muitas leituras e provoca o exame de novos pontos de vista em trabalhos mais recentes.

O projeto da antropologia como ciência é assim afetado pela atividade etnográfica, pelos textos que ela produz, e pelas formas como esses apontam – cada vez mais profundamente – para uma diversidade da cultura que, por sua dimensão, se torna aparentemente impossível de ser apreendida de forma generalista.

A expansão do campo etnográfico auxilia na aceitação da alteridade como característica fundamental da humanidade, o que implode a maior parte dos projetos universalistas de entendimento da cultura. “(...) *o problema é que ninguém sabe muito bem o que é cultura. Não apenas é um conceito fundamentalmente contestado, (...) como é também definido de várias maneiras, empregado de formas múltiplas e irremediavelmente impreciso.*” (Geertz, 2001: 22).

Ainda que se concorde com o fato de que “*no contexto de um mercado total, qualquer que seja a natureza desses atos [culturais] tomados em si mesmos, nossa relação com eles é decididamente econômica*” (Sahlins, 2004a: 302), e se tenha na economia a base

de entendimento das relações humanas, os focos de resistência que permanecem defendendo a unicidade da cultura humana passam a ser continuamente acusados de reducionismos, e de não serem capazes de dar conta da totalidade dos projetos culturais das diferentes sociedades.

A aceitação do termo “culturas” no plural como mais apropriado ao projeto antropológico é fundamental, pois assim o conceito se propõe mais abrangente e mais capacitado a perceber, descrever e relatar em toda a sua amplitude as diferentes expressões simbólicas que os homens criam para atuar no mundo.

O projeto etnográfico apresenta-se, assim, polifônico, transparente e democrático, na procura, manifesta por essa via, de uma crescente representatividade do Homem em todas as suas formas de construções simbólicas. Passa a considerar as diferentes formas culturais mais próximas à “*um modo de existência dual*” tal e qual um “*processo simbólico*” (idem: 310/311), um deslocamento dos paradigmas para o método.

Para conseguir atingir ao menos parte dessa polifonia e estabelecer um diálogo menos sujeito aos exercícios de poder, tanto por parte dos antropólogos, quanto por parte dos observados, o texto etnográfico perde o pretense rigor científico que seus primeiros autores desejavam que ele possuísse.

A publicação dos diários de campo de Malinowski, e suas inevitáveis conseqüências, motivadas pelas revelações das suas opiniões e atitudes pouco ortodoxas com relação aos nativos, estranhas com relação a isenção científica e da construção de um elo de empatia no trato com os observados, tão valorizadas por ele em seus textos científicos, promove um questionamento da possibilidade concreta da existência da isenção e empatia absolutas.

A discussão aberta por esse documento permite a percepção mais nítida do quanto as posições definidoras do olhar, tanto dos etnógrafos quanto dos observados, interferem

no texto e na sua produção de sentido. Pois, como já observa Raymond Firth “(...) *há um reconhecimento muito mais nítido hoje em dia de que a posição do etnógrafo não é simplesmente a de alguém que registra a vida em sociedade, mas também de alguém que tanto afeta essa vida como é afetado por ela. [Mas ressaltando o fato de que] os primeiros etnógrafos não desconheciam isso*” (Firth, apud Malinowski, 1997: 32)

Além de todo esse conjunto de questionamentos ainda viriam juntar-se a essas discussões, desconfianças e negativas sobre a possibilidade de uma descrição isenta, absolutamente integral, da experiência vivida no campo. Ainda que existam “(...) *várias dessas pretensões, mas todas tendem a se reduzir, de um modo ou de outro, a uma tentativa de contornar o fato incontornável de que todas as descrições etnográficas são de fabricação caseira, são descrições de quem descreve, e não daqueles ou daquilo que é descrito.*” (Geertz, 2002: 188).

Encarado como uma tradução da experiência vivencial dos observados, transcrita de forma inevitavelmente parcial e posicionada pelo antropólogo, o conjunto dos textos etnográficos – mesmos os chamados “clássicos” – passa a ser analisado sob outros prismas.

Presenças e omissões são igualmente consideradas como elucidativas das estruturas de poder manifestadas nos textos; recortes, vocabulário, pessoalidade ou impessoalidade são opções metodológicas que, mais que relatar, revelam escolhas e demonstram os jogos aos quais expõem-se observadores e observados nesse tipo de produção tão múltipla e complexa. Estabelecem modos específicos de leitura do mundo e “*Imaginar que instituições, costumes e mudanças sociais possam ser de alguma forma ‘lidas’ é alterar totalmente nosso entendimento do processo que dá origem a esta interpretação, direcionando-o para tipos de atividades mentais mais parecidas com aquelas utilizadas pelo tradutor, pelo exegeta, ou pelo iconografista.*” (Geertz, 1997: 51).

Enfim, mesmo que ainda consideremos como fundamentais alguns dos ditames clássicos do trabalho de campo, como a aprendizagem do idioma dos “nativos”, todo um conjunto de novos fatores passa a ser considerado e a interferir em diversos aspectos e objetivos da atividade etnográfica, inclusive na definição do que seria esse “idioma” e do que são os “nativos”.

A compreensão das falas no campo é perpassada por uma concepção mais abrangente, que aceita o fato de que mesmo quando etnógrafos e observados expressam-se em um único idioma, esse pode ter acentos e significados divergentes, idioletos<sup>10</sup> específicos dentro de uma mesma sociedade, que passam a exigir, por parte do antropólogo, uma adequação ao “texto” do campo, talvez compreendendo as relações entre o significado das palavras e o contexto no qual elas são articuladas a maneira da relação “*competência /desempenho*” da lingüística de Chomsky (1975).

### ***1.2 – Entre memória e esquecimento.***

Pedro Diniz Ferreira Quaderna, personagem do romance “A Pedra do Reino”, de Ariano Suassuna, define exemplarmente, em uma das suas falas adaptadas em recente programa televisivo (Rede Globo, 2007), a questão da verdade e da capacidade afetivo-mnemônica de afetá-la; tratando de sua autoridade para relatar a história. Como narrador, reivindica para si uma capacidade específica que o deixa em situação privilegiada para exercer essa função ao afirmar: “*Eu tenho boa memória, e quando a memória falta, a imaginação preenche*”.

Uma das questões mais frequentemente debatidas dentro da etnografia é a da construção da autoridade do antropólogo, assim como as implicações existentes entre o registro regular dos dados nos cadernos de campo, a percepção apurada das verdadeiras

---

<sup>10</sup> Uso aqui o conceito de idioleto formulado por Roland Barthes em diversos dos seus escritos, mas especialmente em **Aula** (1980).

intenções dos nativos em seus discursos e a interferência dos registros da memória pessoal, dos afetos e da *imaginação* do etnógrafo no texto elaborado.

Diversas estratégias são utilizadas ao longo da história da disciplina para afirmar essa autoridade, que é, antes de tudo, a garantia da validade dos discursos presentes no trabalho desenvolvido. Outros tantos ditames metodológicos foram instituídos para afastar do texto qualquer interferência nítida da subjetividade do autor.

Em um primeiro momento o conhecimento da língua, ou do jargão mais específico do grupo estudado, é de fundamental importância. Aqui assoma a questão da relação entre competência e desempenho no domínio lingüístico. A manutenção de relacionamentos inter-pessoais por longos períodos também é de igual importância, para que, como deseja Geertz (1989), os carneiros e as piscadelas possam ser *lidos* com clareza.

E ao ver-se envolvido no desenvolvimento de um trabalho etnográfico a respeito de um grupo ao qual já se pertenceu? Que opção de posicionamento é mais adequada? Levando-se em consideração que a experiência tenha sido em outro tempo, mas intensamente marcante, como solapar vivências densamente encarnadas? Como evitar que a profusão de imagens, sons, gostos, cheiros e texturas tão vivamente presentes na lembrança interfira no relato? Ou a escolha correta seria não solapá-las, mas sim deixá-las transparecer no trabalho? Seriam elas adulteradas pelo trabalho exercido nos devãos existentes entre memória e esquecimento? É-se ainda “nativo”? Ou nunca se foi? Devido ao afastamento de tanto tempo mantêm-se um olhar distanciado das atitudes e costumes do grupo observado? Por esse motivo dele se partiu?

E quando se volta, não mais se sentindo como integralmente pertencente ao grupo – como mais um *dos nossos* –, mas sim como alguém *de fora*? Alguém que partiu para o mundo e tornou-se um estranho, que deixou seu *pertencimento* em algum lugar do passado, como agir? Que vozes internas têm a devida autoridade na tarefa que é proposta?

No lugar do clássico *“imagine-se o leitor sozinho, rodeado apenas de seu equipamento, numa praia tropical deserta próxima a uma aldeia nativa, vendo a lancha ou o barco que o trouxe afastar-se no mar até desaparecer de vista”* (Malinowski, 1976: 23), aqui caberia a descrição, igualmente fantástica, não da praia paradisíaca, mas do primeiro contato como o ambiente, certamente mais impressionante, ao menos para nossos contemporâneos, de uma fábrica de papel-moeda?

Um texto que dissesse: *“imagine-se o leitor, ainda muito jovem e no início de sua vida profissional, parado ante o portão de uma fábrica de dinheiro, nela entrando para trabalhar, vendo, de um mezanino elevado e blindado, impressoras pelas esteiras das quais deslizam folhas e mais folhas de papel-moeda recém impresso”<sup>11</sup>*.



**Figura 02** – Vista interna da área de impressão do DECED – Departamento de Impressão de Cédulas, em Santa Cruz (Gonçalves, 1998: 936). Nessa fotografia pode ser visto uma das impressoras em funcionamento e pilhas de papel-moeda recém impresso.

A mesma presença absoluta e impessoal, não pode ser passada ao leitor? A mesma autoridade, construída por aquele *ter vivido* e pelo relato, isento e distanciado, de um momento singular de contato com um universo tão afastado e idílico para a imensa maioria

---

<sup>11</sup> Por opção metodológica isolo no texto minhas falas como *nativo* (da mesma forma como foram tratadas as demais ouvidas no campo), assim como os momentos nos quais me refiro à dados mnemônicos. Também opto por reportar qualquer participação minha nos trabalhos da Casa da Moeda na terceira pessoa, me referindo a minha atuação nos projetos como às dos demais profissionais. Dessa forma procuro isolar memória de reflexão.

dos homens e por eles considerado absolutamente impensável e fantástico? Não pode assim ser evocada uma autoridade praticamente sem *senões*?

Os laços de pertencimento e afetivos do passado, constituídos por uma experiência incomum e longa em um lugar que agora é *o campo*, de certo auxiliam no retorno de qualquer pesquisador. Basta saber isolá-los na experiência etnográfica.

“*Os longos anos de trabalho ali e as igualmente longas horas em que fiquei debruçado sobre os projetos de cédulas, me fizeram uma pessoa dali, que gosta daqueles com os quais conviveu e trabalhou e tem neles amigos*”. Por esse caminho do afetivo e da vivência, alguns etnógrafos constituem sua autoridade baseada nos laços originários da [com]-vivência no campo<sup>12</sup>.

A marca de uma *identidade partilhada* com os observados, baseada em uma experiência de vida profissional comum (nesse caso muito específica<sup>13</sup>), facilita a aproximação. O entendimento dos *textos* do campo, tanto pela *competência* lingüística quanto pelo *desempenho* discursivo é apurado por esse tipo de proximidade.

Nesse tipo de abordagem é facilitada a construção de um texto inclusivo e polifônico, onde uma multiplicidade de vozes, entre as quais a do próprio pesquisador, dá corpo e presença a uma parte da história que é coletiva e singular a um só tempo. Além de revelar os meandros percorridos por esses profissionais para determinação do imaginário estudado de forma mais abrangentemente que qualquer outro método.

Mas, em casos como esse é necessário que exista a produção do estranhamento de um universo tão intensamente vivido pelo pesquisador, como propõe Vagner Gonçalves da

---

<sup>12</sup> O texto anterior entre aspas é uma paráfrase de Silva (1993: 151), na etnografia citada os laços de pertencimento e afetivos, constituídos pela convivência próxima com os observados na experiência no campo, é algo visto como recurso metodológico significativo.

<sup>13</sup> Durante toda minha experiência profissional posterior quando alguém se refere a mim há, quase sempre, um “da Casa da Moeda” após o meu nome, como se um pertencimento indelével me acompanhasse. Durante a experiência no campo muitas vezes ouvi dos meus interlocutores frases como “você é um dos nossos” proferidas de forma sincera e em contextos pertinentes. Uma dificuldade que esse fato acarretou no trabalho de campo foi a incompreensão, por parte de alguns antigos conhecidos, das razões que me faziam perguntar coisas que eles tinham certeza de que eu sabia. A cada “isso você sabe” precisei explicar que o depoimento deles é o que contava, e não a minha memória das *coisas que eu sabia*.

Silva (2000), antes mesmo de esse universo tornar-se o objeto do projeto etnográfico que agora envolve, em uma só coisa, o pesquisador, os observados e a vivência comum de ambos.

Esse é um dos principais problemas a ser enfrentados por quem se propõe à trabalhos que tenham campo com essas características. Para construir a autoridade requerida será necessário: “(...) *transformar as experiências e memórias compartilhadas em ‘dados objetivos’ ou ‘depoimentos citáveis’*. No meu trabalho de campo, mais do que me ‘aproximar’ para entender o discurso dos meus interlocutores ou observar suas ações, [tenho] que me ‘distanciar’ para estranhá-los e me estranhar em busca de uma visão exterior, do ‘ponto de vista antropológico’.” (Silva, 2000: 71).

Quando se participa do mesmo ambiente antes de transformá-lo no campo da pesquisa tem “*a vantagem de saber como se inserir e trafegar*” por esse ambiente, “*relacionar-se com seus membros e ler as entrelinhas de seus discursos, sendo uma ‘ferramenta’ útil para abrir algumas portas e facilitar a observação participante, embora essa vantagem não elimine certas dificuldades ou mesmo coloque outras*” (idem: 71).

Que dificuldades podem ser apontadas mais imediatamente? Primeiro a de não se ter o cuidado suficiente com uma espécie de “miopia” que pode ocasionar a proximidade afetiva com o objeto. Em um segundo plano é possível apontar o desarmamento natural pelo qual se passa quando se trafega por um ambiente familiar em outro tempo.

Tal atitude dificulta a percepção de mudanças mais sutis nos mapas de navegação social utilizados pelo grupo no momento atual, em relação aos momentos anteriores de vivência comum. Por vezes, isso pode causar perdas significativas na compreensão das *novas* falas e atitudes dos observados. Ainda é prudente também não contar com a possibilidade de restabelecer integralmente de todos os laços de amizade, empatia e

confiança, tão necessários ao trabalho de campo, desenvolvidos em um passado já um tanto distante e tão esparsamente alimentados ao longo do afastamento daquele ambiente.

Assim, construir a autoridade etnográfica de um texto pode passar por múltiplas estratégias, como qualquer uma das apontadas por Clifford: “*A concretização textual da autoridade é um problema recorrente para os experimentos contemporâneos em etnografia. Um modo mais antigo, realista – (...) baseado na construção de um tableau vivant cultural destinado a ser visto a partir de um único ponto de vista, aquele que une escritor e leitor –, pode agora ser identificado como apenas um paradigma possível de autoridade. (...) Os [diversos] modelos de autoridade (...) – o experiencial, o interpretativo, o dialógico, o polifônico – estão disponíveis a todos os escritores de textos etnográficos, ocidentais e não-ocidentais. Nenhum é obsoleto, nenhum é puro: há lugar para a invenção dentro de cada um desses paradigmas*” (2002: 58, grifo do autor). Aqui várias dessas estratégias estão mescladas.

Mais que nunca, nesse tipo de situação, em que parte da história do próprio pesquisador se encontra, anteriormente, vinculada ao campo que ele escolhe, e vivamente imbricada nele, para ter uma correta apreensão dos fatos abordados, será necessária uma disciplinada visão crítica.

Mas o que fazer para que essa visão crítica não interfira de forma mais negativa que a subjetividade? Afinal o que foi vivido é extremamente importante para esse relato etnográfico, pois é fator determinante para conseguir uma melhor inserção no campo.

Viver o campo intensamente como faz Wacquant, que em seu estudo sobre o boxe, questiona o direito de estar ali naquele espaço, já que a vivência extrema da situação dos pesquisados quase o torna um “*nativo*” por completo. A imersão no universo estudado é tão radical, que o pesquisador chega a aventar a possibilidade de “*largar tudo*” e seguir na vida profissional como boxer. Ao mesmo tempo o autor revela sentir uma “*(...) vergonha*

*de estar entre eles, de querer boxear por curiosidade instruída e por espírito de jogo”* (Wacquant, 2002: 281), deixando patente que a percepção do todo estudado é transpassada por uma visão crítica profunda, somente possível aos que possuem a vivência da situação e, a partir dela, desenvolvem a noção exata da sua posição como observador.

Há quem perceba, dentro de uma experiência de campo, que “observador” e “nativo” são posições relativas que se constroem no momento mesmo em que a pesquisa de campo se constitui. Assim demonstra claramente a intervenção final do informante privilegiado de Wacquant – DeeDee – com sua fala recolocando o etnólogo no seu “papel” de cientista social ao chamar sua atenção, quando logo após a luta o posiciona de forma clara no seu lugar no campo: *“Não vai ter próxima vez. Você teve sua luta. Agora, você já tem material demais para escrever esse maldito livro. Você não tem a menor necessidade de subir ao ringue, é isso aí”* (idem: 293)<sup>14</sup>.

Ao questionar as limitações e vantagens do desenvolvimento de um trabalho no qual há uma tamanha inserção anterior no que representa o campo, e duvidar salutarmente da possibilidade de fazer uma etnografia de um grupo ao qual, teoricamente, se pertence, isso já não provoca no pesquisador um deslocamento que é suficientemente preventivo? Não é possibilitada assim a passagem da posição de “nativo” para a de “observador”?

Nenhum papel social é absolutamente estanque – tão solidamente construído com margens e limites tão bem definidos – para que não se constitua tanto pelo seu cerne intacto quanto por suas áreas de sombra, onde pares e ímpares, “nativos” e “observadores” se sobrepõem, se imbricam, fazendo do trabalho de campo e da autoridade etnográfica espaços subjetivos por natureza.

A pergunta que fica, quando alguém trafega por um universo que faz parte de forma tão intensa da sua experiência pessoal, primordial mesmo para sua formação como

---

<sup>14</sup> No *meu campo* vivencio um diálogo (transcrito mais a frente) que exerce o mesmo efeito que a advertência de DeeDee para Wacquant, ainda que a relação de pertencimento evocada seja exatamente a oposta.

indivíduo, quando se parece estar a exorcizar velhos fantasmas, quando sinais de alertas parecem indicar que se deve ter muito cuidado para não buscar responder indagações de cunho demasiado pessoal, é: afinal, não são todas as experiências humanas demasiadamente fantasmagóricas e pessoais, compostas tanto de memória como de esquecimento, preenchidas por porções de imaginação nem sempre tão claras e, ainda assim, não podem ser elas objetos de interesse etnográfico?

### ***1.3 – Notas sobre um campo entre o progresso<sup>15</sup> e o presente.***

Os fundadores da antropologia trabalhavam em sociedades nas quais as diferenças entre os hábitos dessas e os das suas de origem eram muito bem delimitadas. Malinowski e seus estudos sobre os Tobriandeses, Boas e os seus sobre os Inuit, Evans Pritchard e os Nuers – pra citar uns poucos exemplos. Sempre trabalhos que tratam de aspectos acerca de grupos sociais cujas localizações geográficas eram distantes, que viviam em ambientes *exóticos* – fosse no Pacífico, no Ártico ou na África – e com tipos de organização social que diferiam claramente das sociedades de origem dos pesquisadores.

Tudo contribuía para que houvesse uma distinção natural entre o que deveria ser entendido como originário de uma forma diferente de viver e o saber adquirido em outra sociedade, que deveria ser isolado como material etnográfico.

Nesse quadro, são poucas as dúvidas quanto às diferenças, quanto ao que são impressões subjetivas e influenciadas pelas formações culturais dos pesquisadores e o que é informação sem contaminação dos parâmetros de uma outra cultura. Isso permitia, em tese, separar mais facilmente o material primário para a conformação dos trabalhos.

Com o avanço das formas de transporte e de comunicação que “diminuíram” o mundo, e reduziram ao extremo a existência de sociedades “longínquas”, a antropologia se

---

<sup>15</sup> Chamo o campo de progresso (e não de passado) referindo-me aos anos como profissional da Casa. Tenho consciência de que aquela vivência não pode ser qualificada como *trabalho de campo*, mas é certo que muito dela está presente nessa pesquisa. Não tivesse sido moedeiro o *campo antropológico* não seria possível.

volta aos tipos sociais. Apesar de próximos, os sujeitos analisado vivem distantes das realidades dos pesquisadores letrados e permitem um tipo de relação, senão igual, ao menos bem próxima ao que se estabelece anteriormente no campo; o estranhamento necessário ao trabalho etnográfico ainda mantêm pontos nos quais se basear com boa margem de firmeza. O “estranho” a ser pesquisado passa a estar próximo fisicamente, ainda que absolutamente distante do ponto de vista social.

Quando grupos das sociedades das quais os próprios etnógrafos fazem parte passam a ser os objetos de suas pesquisas – e assim as diferenças entre observadores e observados se reduzem sensivelmente –, o acesso dos observados e informantes aos resultados finais dos trabalhos dos antropólogos passa a gerar algumas críticas antes praticamente inexistentes – fosse pela diferença dos idiomas falados pelos dois grupos, ou pela pouca instrução dos grupos entrevistados.

A relação entre observador e observado é muito problematizada e passa a ter sua assimetria questionada, a isenção dos textos começa a ser avaliada por outros olhos e surgem textos produzidos pelos que, tradicionalmente, são informantes e pesquisados e todo o cenário sofre alterações significativas.

Mais do que nunca é preciso promover “(...) *a suspensão provisória dos próprios juízos de modo a situar as práticas em pauta na ordem cultural e histórica que as tornou possíveis*” (Sahlins, 2004b: 59) para que o trabalho etnográfico respeite os limites do verdadeiro entendimento dos fatos por ambos os lados e traduza, com uma compreensão mais aberta ao divergente, às intenções e aos significados de cada fala.

Fundamentalmente enfrenta-se, no campo, o problema de transcrever de maneira clara e inequívoca aquilo que Roland Barthes (1980) definiu como idioletos: as formas de utilizar determinada língua característica de grupos específicos dentro do conjunto de povos que se utilizam do mesmo idioma. Pois em muitos casos, observadores e observados

dominam, em igualdade de condições, os idiomas nos quais se expressam do ponto de vista gramatical, mas o conjunto das significações utilizadas, ainda que dentro do mesmo conjunto de normas gramaticais, se situa em patamares diferenciados, como demonstra também a nova lingüística de Chomsky (1975).

Essas distinções ficam assinaladas, principalmente, pelos jargões e vocabulários específicos, necessitando traduções dentro do próprio idioma que se domina desde a infância, revelando um compreender diferenciado dos conteúdos expressos pelas palavras, e que envolve, também, gestos e detalhes do comportamento físico dos entrevistados, além de sutilezas como a verdadeira direção dos olhares e das modulações das vozes.

Tais características identitárias são mais facilmente perceptíveis pelos membros de “*grupos primários*”<sup>16</sup> de relacionamento, em especial aqueles nos quais o ingresso é mais restrito e os que apresentam uma convivência intrapares mais constante, em um ambiente profissional mais fechado, como o aqui estudado.

Partindo dessas duas definições é possível compreender aos conjuntos de indivíduos aqui estudados da forma como Foucault descreve o que denomina como “*sociedades de discurso*” (2002: 39), próximas em seus vocabulários e como “*círculos do quadro social*” – no sentido simmeliano (Simmel, 2002b: 94/105) – extremamente fechados e com centros geométricos bastante próximos.

A delimitação proposta utiliza como referência um universo discursivo imagético influenciado por dados biográficos comuns aos indivíduos pertencentes aos grupos. Grupos esses altamente significativos para a sociedade brasileira, pois é a partir deles que um conjunto de elementos da cultura material, de fundamental importância para a constituição

---

<sup>16</sup> Este termo é aqui considerado tal como propõe Ferrarotti (1997: 63): “*Simmel o havia visto bem no início da sua Sociologia. Ao contrário de ser o elemento mais simples do social – o seu átomo irreduzível –, o indivíduo é, por sua vez, uma síntese complexa dos elementos sociais. Ele não funda o social, nem é o produto sofisticado desse. Paradoxalmente, o autentico elemento do social é, aos nossos olhos, o grupo primário, sistema aparentemente complexo que constitui, na realidade, o objeto mais simples da esfera sociológica*” (grifo do autor).

do imaginário que é oficialmente aceito como identidade nacional, seja construído pela narrativa visual que eles produzem, e que circula entre todo o conjunto da sociedade.

Por esse caminho configura-se uma expectativa concreta para a análise e conhecimento de formas específicas de expressão coletiva da brasilidade. Essas criações, realizações de um pequeno grupo, ultrapassam em muito o idioleto no qual poderiam estar limitadas, e se inserem, de forma relevante, no imaginário da sociedade brasileira.

Parte-se da utilização “*de um vocabulário específico*” para a criação de “*um desses ‘universos de conhecimento’ onde as cumplicidades da linguagem e as referências comuns criam uma forma de identidade momentânea*” (Augé, 1997: 115), identidade essa que circula por todo o território nacional, e é aceita como parte da representação oficial do país.

A inserção nesses grupos, e tomá-los por objeto de estudo, permite trafegar entre as posições de observado e observador desta experiência. Ter trabalhado no desenvolvimento de projetos de cédulas, haver um pertencimento anterior ao grupo e a manutenção, ao longo de anos, de algumas das relações pessoais existentes desde então, facilita muito o acesso ao conjunto de informações necessárias à pesquisa e o seu entendimento<sup>17</sup>.

O ingresso em qualquer um desses grupos é muito restrito. Os relacionamentos dos componentes dos grupos dentro das instituições e nos meios profissionais são fechados, e mesmo outros funcionários dessas instituições – e pares profissionais – muitas vezes observam a esse grupo de forma respeitosamente distanciada.

Durante o período estudado apenas oito profissionais de arte brasileiros concebem projetos de papel-moeda para o governo do Brasil<sup>18</sup> e somente outros oito funcionários

---

<sup>17</sup> Vários entrevistados fazem parte dos grupos com os quais mantive relações profissionais e/ou pessoais. São, em geral, profissionais de *design* ou colegas de Casa da Moeda. Por esses motivos, tanto a [re-]inserção no campo quanto a compreensão dos relatos e dos significados neles implícitos são facilitados.

<sup>18</sup> Por ordem cronológica dos projetos por eles assinados os oito projetistas são os seguintes (com os anos de emissão das primeiras cédulas): Orlando Maia (falecido) – 1961, Aloisio Magalhães (falecido) – 1970, Álvaro Alves Martins (falecido) – 1984, Julio Pereira Guimarães – 1984, Amaury Fernandes da Silva Junior – 1989, Thereza Regina Barja Fidalgo – 1989, Experidião Marcelo Myssen da Fonseca – 1989, e Marise Ferreira da Silva – 1991. As informações sobre a autoria dos projetos são originárias de Casa da Moeda do Brasil (2002).

ocupam a superintendência do Departamento de Matrizes da Casa da Moeda<sup>19</sup>, o grupo de atores envolvidos pelo Banco Central é ainda mais restrito. Além desses, poucas foram as pessoas envolvidas diretamente nos processos decisórios fora das instituições, em geral ministros e presidentes. Fundamentalmente um grupo composto por pouco mais de duas dezenas de pessoas participa desse tipo de trabalho.

Essa pesquisa dá voz aos profissionais que formam o “grupo primário”: os projetistas brasileiros diretamente envolvidos com a determinação dos aspectos visuais das cédulas nacionais emitidas a partir de 1960. Os informantes privilegiados desse trabalho são os profissionais que efetivamente realizam a concepção dos *layouts*<sup>20</sup> das cédulas para a Casa da Moeda. Desse grupo foram entrevistados Julio Guimarães, Thereza Regina Fidalgo, Marcelo Nyssen e Marise Ferreira.

Uma segunda parte do grupo de informantes privilegiados é formada por outros funcionários da Seção Artística que participam das discussões (como Marisa Vales e Dalila Cerqueira<sup>21</sup> hoje desligadas da Casa) e pelos superiores hierárquicos dos projetistas, que participam das escolhas de elementos visuais para os projetos. No grupo dos que exercem

---

<sup>19</sup> Vicente de Paulo Ferreira da Silva assume a chefia do Serviço de Gravura (setor antecessor do Departamento de Matrizes – DEMAT) em 1962 e permanece na chefia do grupo até a aposentadoria em 1981. Jorge Hermam Manrique Reyes – Chefe da Divisão de Projetos Artísticos desde 1973 – o sucede em 1981, permanecendo na superintendência do DEMAT até 1986 quando é chamado a estruturar e implantar o Centro de Treinamento da Casa da Moeda, em 1989 retorna a superintendência do DEMAT, permanecendo até 1996, quando se aposenta. Retorna em 1997, como assessor da diretoria da empresa e permanece na Casa da Moeda até 2002 quando se retira definitivamente. Carlos Roberto de Oliveira assume a superintendência do DEMAT em 1996, permanecendo no cargo até 2004, quando assume a Diretoria Técnica e é substituído por Nelson Neto Carneiro – Chefe da Divisão de Projetos Artísticos – que até hoje ocupa a função. Por breves períodos entre 1986 e 1989 outros profissionais ocuparam os cargos de chefe da Divisão ou superintendente do Departamento, mas não tiveram atuações relevantes para esse trabalho por diferentes motivos. Além deles também foram ouvidos Carlos Alberto da Costa Lima, funcionário de carreira da Casa da Moeda e que foi seu Diretor Industrial por mais de uma década e Carlos Eduardo Tavares de Andrade atual diretor de produção da Casa da Moeda e que foi também Diretor de Administração do Banco Central do Brasil à época do Plano Real.

<sup>20</sup> Ver Anexo II – Glossário. Uma vez que vários termos numismáticos, econômicos e do campo do *design* são utilizados nesse trabalho acreditei que fosse mais produtivo redigir um glossário de termos técnicos ao invés de interromper a leitura com seguidas notas para esclarecimento do vocabulário pertinentes aos campos e ao objeto, apenas quando o termo é utilizado eventualmente recorri as notas de pé de página.

<sup>21</sup> Marisa Vales de Oliveira é gravadora de talho-forte, participa de muitas das discussões sobre projetos de cédulas quando elas ocorrem em reuniões nas quais também são tratados projetos de moedas. Dalila Cerqueira Pinto é gravadora de talho-doce, junto com Zélio Bruno da Trindade é quem mais produz entre os gravadores brasileiros no período. Muito próxima de Jorge Manrique tem participação ativa na seleção de estagiários e na orientação do treinamento de parte da equipe.

funções de chefia estão inclusos Vicente de Paulo, Jorge Manrique, C. A. da Costa Lima, Carlos Roberto de Oliveira, Carlos Eduardo Tavares (que também fala sobre sua atuação no Banco Central), Nelson Carneiro e Gloria Dias. Seus depoimentos se revelaram tão importantes quanto o dos projetistas, em especial os de Vicente de Paulo e Jorge Manrique.

Fora desse grupo apenas os membros da equipe de Aloisio Magalhães participam do conjunto dos entrevistados. Pois, apesar dele nunca manter vínculo funcional com a Casa da Moeda, participa do processo como ator privilegiado por mais de uma década, inicialmente só, posteriormente delegando parte do trabalho à equipe que constitui. Desse grupo procurei João de Souza Leite<sup>22</sup>, a quem ouvi nas salas de aula da ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial, e Washington Lessa, que não pode ser ouvido, pois as atribuições de sua agenda profissional impediram seguidamente uma entrevista. Como a entrevista com João Leite foi longa e muito detalhada, e o tempo para feitura das entrevistas acabava, decidi juntar aos dados colhidos com os moedeiros apenas os dessa entrevista e o apoio bibliográfico sobre o trabalho de Aloisio Magalhães.

Ainda são ouvidos, mas já em um segundo plano, os funcionários do Banco Central que também se envolvem no processo: José Luiz Fernandes, Rosana Oliveira, Gilberto Fioritto, Antonio Carlos Meda e Márcia Barbosa Silveira.

Nos primeiros contatos telefônicos José Luiz Fernandes e Rosana Oliveira são apontados por todos os outros como os responsáveis pelas escolhas de personagens e pesquisa de imagens nos anos posteriores ao trabalho de Aloisio Magalhães. Procurado por telefone, José Luiz Fernandes alega problemas de saúde para não me receber, postergando a entrevista, nos novos contatos telefônicos faço as perguntas possíveis e o ouço, por vezes interessado, por vezes protocolar. Quando percebo que o estado de saúde dele não melhora, e que minha insistência pode se tornar inconveniente, agradeço pelas informações e

---

<sup>22</sup> João de Souza Leite foi um dos principais colaboradores de Aloisio Magalhães na Casa da Moeda, sendo inclusive contratado como consultor da empresa

interrompo o contato. Rosana Oliveira, já aposentada, faz um depoimento longo e interessante em sua residência. Atualmente quem coordena a equipe mista pela parte do Banco Central é Márcia Barbosa Silveira, ouvida no próprio Gabinete do Meio Circulante.

Minha agenda telefônica serve para aproximação com aqueles que haviam trabalhado comigo. As entrevistas seguem pequenos questionários diferenciados como orientação, mas em quase todas os desdobramentos das conversas apresentam aspectos novos e detalhes interessantes, que não surgiriam se me ativesse exclusivamente aos questionários elaborados. Elas foram realizadas nos locais solicitados pelos entrevistados, pois procurei permitir um grau de conforto e segurança que gerasse um relaxamento, para assim auxiliar no fluir natural dos temas, para que as informações surgissem mais naturalmente.

Procurei gravar todos os encontros, mas alguns dos entrevistados pediram para que eu apenas anotasse os dados, e muitos detalhes preciosos surgiam em momentos nos quais as fitas haviam chegado ao fim. Assim, meu fichário transformou-se em meu *diário de campo*, e após as entrevistas procurei escrever ali minhas impressões e destacar os dados mais importantes, dessa “*fonte*” muitas informações são originárias e colhi dados preciosos, minhas versões dos fatos, percebidas imediatamente após as interações de campo. Muitas confirmações são feitas em contatos telefônicos ou através de *e-mails*. Meu *campo*, por assim dizer, abrange não só a Casa – seja sob o aspecto estritamente físico ou emocional –, mas também ligações e conexões dela originárias. Sua rede.

Quase todo o grupo que ainda trabalha na Casa da Moeda foi entrevistado no próprio local de trabalho. Retornei à Casa após quinze anos de afastamento. Evitei utilizar o local indicado (sobre o qual falo um pouco mais a frente) por acreditar que poderia intimidar aos entrevistados e interferir nos depoimentos, fui de sala em sala, ou gravei as entrevistas onde cada um se dizia sentir mais a vontade para falar.

Julio Guimarães e Marcelo Myssen preferiram falar em suas próprias salas de trabalho, assim como Nelson Carneiro e Gloria Dias. O depoimento de Thereza Regina Fidalgo é realizado na sala de reuniões do departamento<sup>23</sup>. Como deixo a entrevista com Marise Ferreira para o final das visitas, quando a procuro ficamos com poucos minutos do horário de expediente da Casa para conversar. Ela prefere que a entrevista seja realizada em sua casa, com o que concordo, uma vez que eu já precisaria ir até lá para entrevistar seu pai, Vicente de Paulo. De outra forma precisaria retornar à Casa da Moeda mais um dia para colher unicamente o seu depoimento, o que representaria outros 172 quilômetros de “viagem”, indo e voltando até Santa Cruz.

Carlos Roberto de Oliveira e Calos Eduardo Tavares preferiram as suas salas nas instalações da Casa no Centro do Rio de Janeiro (localizadas na Rua Sete de Setembro). C. A. da Costa Lima prefere seu próprio escritório na Barra da Tijuca (Rio de Janeiro). Já Vicente de Paulo e Jorge Manrique me recebem em suas casas (ambos residem no Rio de Janeiro), com Marisa Vales e Dalila Cerqueira participando de uma das entrevistas com Jorge Manrique.

#### ***1.4 – O lar não mais existe.***

*“O lar não mais existe / Ninguém volta ao que acabou”*. Os versos da canção de Luiz Reis e Haroldo Barbosa exprimem, de maneira absolutamente precisa, o que senti ao

---

<sup>23</sup> Entre todos os entrevistados do grupo da Casa apenas Julio Guimarães e Marcelo Myssen não consentiram em gravar seus depoimentos. Com o primeiro a entrevista foi tranqüila e longa, faço apontamentos que são revisados por ele e confirmados. Marcelo Myssen em um primeiro momento nega-se a fornecer qualquer dado, mas intervém frequentemente na entrevista de Julio Guimarães (a sala onde ela é realizada é contígua à sua, e sem isolamento acústico, assim, o que é falado em uma é plenamente audível na outra). Diante desse comportamento insisto na entrevista e sou recebido em sua sala. Ao longo de mais de três horas o ouço, ainda que sem poder realizar nenhuma anotação. Poucas são as informações expressas por ele relativas aos projetos e a seu processo de escolha das imagens, durante quase todo o tempo a conversa é sobre os problemas que acredita enfrentar com os dirigentes da empresa e os processos judiciais por assédio moral que move contra eles. Nessa mesma entrevista se prontifica a dar um depoimento mais “*detalhado*”, desde que seja realizado em sua casa, e sem recurso a gravação. Diante do desse comportamento, antevendo outras horas perdidas na oitiva dos mesmos assuntos, decido não investir mais nesse interlocutor. Os dados relativos aos projetos de Marcelo Myssen são extraídos dos depoimentos dos demais projetistas e de outros funcionários da Casa, dando preferência aqueles dos quais ele não se queixa.

retornar à Casa da Moeda e que, certamente, influenciou o meu trabalho já a partir das primeiras experiências no campo: um estranhamento de ter sido, muitas vezes, recebido e tratado como se ainda pertencente ao grupo, ao mesmo tempo que não tinha a exata noção de que não mais a ele pertencia. Essa percepção é construída no cotidiano da pesquisa, na forma concreta de uma *“primeira alteridade (daquelas que o antropólogo estuda) [e que] começa mais perto do antropólogo; ela não é necessariamente étnica ou nacional”* (Augé, 1997: 25); uma alteridade que neste caso, pôde ser percebida através da consciência da perda do pertencimento ao grupo do qual fiz parte um dia e para o qual não posso mais “olhar” da mesma maneira, uma vez que volto em outra condição: a de etnógrafo.

*“Compreender menos, ser ingênuos, espantar-se, são reações que podem nos levar a enxergar mais, a apreender algo mais profundo”* (Ginzburg, 2001: 29). É primordial que os observadores que um dia fizeram parte dos grupos observados levem em consideração a possibilidade de um novo olhar ingênuo e espantado, sem memória, para de forma isenta observar algo que um dia foi conhecido e reconhecido como algo próprio.



**Figura 03** – Parque industrial de Santa Cruz (Gonçalves, 1998: 781). Apenas metade da área de produção pode ser vista na fotografia acima – prédios ao fundo –, do lado direito da imagem ainda existem outros três prédios que ocupam uma área quase igual dos que são visíveis nesse enquadramento.

Como essas noções puderam ser mais claramente sentidas e como a necessidade da sua assunção foi realmente compreendida?

Entre as cenas que compuseram a experiência do campo, várias delas causaram a sensação de estar vivendo algo insólito, como caminhar outra vez pelas ruas internas da Casa em Santa Cruz; quando tive a sensação de estar deslocado em tal ambiente.

Assim, ao chegar à Casa da Moeda para o primeiro dia de trabalho de campo, depois de ser advertido que somente teria permissão de acesso às pessoas devido ao fato de ter pertencido aos quadros da empresa – de ter sido “*um dos nossos*” – quando pergunto onde posso realizar as entrevistas, como resposta obtenho um “*Ah... Na sua sala mesmo...*”<sup>24</sup> – com o interlocutor referindo-se ao local onde havia trabalhado há 15 anos.

Espantei-me muito diante da resposta, que se referia a existência de algo que ainda era identificado como “*a minha sala*”, espanto reforçado pelo fato de encontrá-la em estado quase idêntico ao que me recordava tê-la deixado em 1991, e saber que o espaço somente foi ocupado brevemente por outras pessoas. Aquele “*sua sala*” de imediato

---

<sup>24</sup> Após a transcrição das entrevistas, em ligação telefônica, perguntei ao entrevistado qual o sentido dado à frase. A resposta foi que era precisamente o que eu havia percebido: para ele a sala ainda guarda certo pertencimento a mim. A percepção da relação exata entre pertencimento e estranhamento me foi provocada no momento em que me deparei com a *minha sala* outra vez 15 anos depois; uma grande quantidade de dados mnemônicos literalmente *apareceu* na minha frente em função do fato de que vários objetos pessoais (adesivos nos vidros, uma capela de balança de precisão que utilizava como viveiro de cactos, e outras pequenas coisas que serviam de elementos decorativos) foram mantidos; esse espaço ter sido muito pouco ocupado durante esse tempo acarretou essa *preservação concreta* da forma como me lembrava tê-lo deixado no dia em que me demiti. Uma *sensação* de pertencimento distante me invadiu no momento em que me defrontei com o local onde vivenciei alguns dos melhores momentos de minha vida profissional. Reforçando o resgate de um pertencimento passado, foi feito um convite para retorno aos quadros funcionais da Casa. O convite foi formulado por um outro interlocutor que ocupa hoje função relevante na empresa. Ainda que feito em tom de brincadeira, e consciente de que somente através de concurso eu poderia efetivamente retornar, foi perceptível a intenção de avaliar a receptividade ao convite, que incluiu a explicitação dos valores que seriam pagos à guisa de salário, considerados, por ele, como muito superiores aos por mim recebidos anteriormente (fator determinante para meu pedido de demissão).

causou tamanho estranhamento que a noção exata dos locais de onde as coisas e os fatos eram observados não pode deixar de ser percebida com extrema clareza.

Tal fato atuou de forma decisiva para uma mudança no olhar, para a percepção de que a posição inicialmente assumida como *privilegiada* – a de interlocutor interno ao grupo – deveria ser alternada com a de observador externo. Essa mudança possibilitou ângulos diferentes e perspectivas novas sobre os fatos sedimentados na minha memória. Assim houve a possibilidade de que o passado fosse “(...) *compreendido seja em seus próprios termos, seja como anel de uma corrente que, em última análise, chega até nós*” (Ginzburg, 2001: 188).

A tensão entre objetividade e memória serve aqui para enriquecer a pesquisa. Os dados mnemônicos, ainda que afetados pelo tempo, não deixarão de estar presentes em um trabalho que envolva uma experiência pessoalmente intensa. Mas o distanciamento conseguido permite um olhar mais nítido sobre minha própria vivência. Assim espero ter possibilitado uma dupla construção do texto, que lança mão das técnicas desenvolvidas pela pesquisa etnográfica e pelo texto intenso, memorial, constituinte do sujeito que relata seu próprio olhar em um contexto que um dia foi individual, mas que sempre é coletivo.

## Capítulo 2 – Dinheiro pra que dinheiro?

“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<sup>25</sup>”.

*John Kenneth Galbraith*

Algo quase tão imaterial quanto um fantasma ronda bem mais que a Europa. Em tempos de globalização – ou de mundialização, como outros autores preferem –, e praticamente liberto de sua materialidade, o dinheiro trafega pelo mundo através das estradas virtuais da grande rede de comunicações. Desloca-se *soberano fantasma* pelas teias da *web*. Motor de todo o sistema – e ator central de muitas discussões – o *proxeneta universal* transita pelas vias douradas dos circuitos impressos sem enfrentar muitos constrangimentos ou bloqueios. Eclode da velha *crisálida áurea* e, na forma de capital financeiro, encontra nos *píxeis* e nos filetes de ouro das placas dos computadores o ambiente ideal para seu pleno desenvolvimento como representação de valor e desejo.

Fator determinante da conformação de várias formas atuais das relações sociais, o dinheiro em suas mais diferentes manifestações físicas permanece como a principal forma de pagamento na maior parcela das operações de trocas interpessoais que envolvem valores<sup>26</sup>, o que ainda faz com que esteja, atualmente, em posição privilegiada dentro do campo das ciências humanas como objeto de estudo.

As relações atuais dos indivíduos e da sociedade com esse objeto – em especial com suas representações físicas – multiplicam-se significativamente em relação à épocas anteriores, até mesmo pela onipresença do dinheiro na vida contemporânea.

---

<sup>25</sup> Galbraith, 1997. p. 1.

<sup>26</sup> Pesquisa encomendada pelo Banco Central e realizada pelo instituto DataFolha entre 2004 e 2005, revela que das transações com valores abaixo de R\$ 20,00 mais de 90% do total é realizada através de cédulas e moedas. Mesmo nos valores superiores a R\$ 50,00 um percentual superior a 70% ainda utiliza numerário. Ainda que restrita ao meio circulante brasileiro é muito provável que em outros meios circulantes os dados sejam relativamente próximos aos aqui apurados. Podemos crer que o uso de moeda corrente permaneça como o padrão nas pequenas transações interpessoais em todo o mundo. Dados disponíveis em: <[http://www.bcb.gov.br/htms/mecir/Apresentacao\\_BACEN\\_DataFolha\\_resumo.pdf](http://www.bcb.gov.br/htms/mecir/Apresentacao_BACEN_DataFolha_resumo.pdf)>

Apesar de continuamente pautadas pelo desejo da posse e acumulação, as relações do homem com o dinheiro transformam-se e, hodiernamente, formam um dos principais complexos de constituição das identidades. É provável que o dinheiro seja hoje o objeto mais significativo para os desejos humanos – ou da sublimação destes –, em lugar da sexualidade, por mais imateriais que aparentemente as suas manifestações atuais sejam.

Entre as mais diversas invenções concebidas para facilitar a manutenção da vida em sociedade é o dinheiro “*um dos mais indicativos documentos*” (Gomes, Kornis, in: Tostes, 2002: 114) que, através de sua historiografia, fornece indicadores exemplares para “*a criação de um sentimento de nação*” (idem: 114) e a compreensão do desenvolvimento da sociedade, em especial das sociedades capitalistas.

Ferramenta de dominação e organização do mundo como o percebemos, ele possibilita – por ter se tornado a forma fundamental da acumulação de riqueza – muitos dos desdobramentos da forma de produção capitalista que se espraia por todo o mundo. Se somos arrastados de costas pelo vendaval da história, tal qual o anjo de Benjamin (1994: 226), e olhamos retrospectivamente para os despojos deixados pelo dinheiro em sua longa passagem pelo mundo, podemos perceber melhor a importância desse elemento material que se imaterializa somente para poder prosseguir como um dos agentes principais da própria história, como a *ruína* que mais próxima do céu tempestuoso chega. Para se descobrir se é como “*tragédia ou farsa*” (Marx, 1974: 335), ou como agente modificador dos homens que esse elemento age, um pouco de história dessa *ruína*, desse passado que o olhar de nosso anjo contempla, serve de guia inicial.

Nas ciências sociais o dinheiro é tema de muitos dos textos *clássicos*. Ainda que se excluam as obras de caráter exclusivamente econômico, o volume de trabalhos que o definem ou que sobre ele discorrem é extenso<sup>27</sup>; mas é impossível falar de dinheiro como

---

<sup>27</sup> Uma bibliografia específica sobre dinheiro foi levantada ao longo da pesquisa; nas referências bibliográficas podem ser encontrados os principais trabalhos que apóiam esse texto, o estudo do tema leva a

objeto de análise social sem fazer referência a dois autores: Karl Marx e Georg Simmel. Ambos vêm nele – e nas relações dos homens com ele – o *nó Górdio*<sup>28</sup> de compreensão da sociedade. “*Contribuição à crítica da economia política*” (Marx, 2003) e “*Filosofia do dinheiro*” (Simmel, 2003) servem de base à compreensão do *dinheiro em si* aqui presente como objeto central dessa tese.

Verifica-se, nas obras de alguns outros cientistas sociais da atualidade, um redescobrimto do significado do dinheiro, um renovado interesse em suas manifestações – físicas ou virtuais – e em relação às suas influências na conformação e nos desdobramentos da organização e dos valores da sociedade contemporânea<sup>29</sup>.

Assim, por mais que as formas monetárias atualmente se virtualizem, e caminhem para a inexistência física, o que de fato elas não parecem ser é uma ilusão, coisas inexistentes. Por isso, o estudo do dinheiro é urgente, ainda que hoje ele se apresente como algo praticamente imaterial.

### **2.1 – Do ouro ao tesouro: um pouco de nomes e valores.**

Ainda que se considere o *escambo* ou o chamado *comércio mudo*<sup>30</sup> como manifestações da moeda elas são, na verdade, formas de trocas naturais mais complexas e que somente em grupos sociais muito restritos podem funcionar a contento. O surgimento efetivo de um objeto que se possa qualificar como dinheiro em si, das formas físicas que

---

inevitável constatação de que qualquer seleção seria parcial e arbitrária, especialmente em função da diversidade de enfoques possíveis ao estudo do dinheiro.

<sup>28</sup> Nó feito por Górdio – Rei da Frigia – complexamente entrelaçado e que ninguém conseguia desatar. A lenda dizia que quem o desatasse governaria toda a Ásia. Alexandre o corta com sua espada e torna-se governante de um imenso império.

<sup>29</sup> A respeito das relações entre o dinheiro (em suas diferentes formas, inclusive na de capital) e a organização da sociedade destaque os trabalhos de Jameson (2001 e 2002), Dodd (1997), Arrighi (1996), Weatherford (2000) e Capriles (2005).

<sup>30</sup> Designa-se como *escambo* a troca simples de mercadorias entre produtores ou pequenos grupamentos sociais, o *comércio mudo* ou *comércio em silêncio* é uma forma especial de escambo na qual há um local público no espaço físico ocupado por uma comunidade, onde as pessoas depositam os frutos excedentes das suas produções que desejam comerciar, ali mesmo pegam, dos itens lá deixados anteriormente pelos outros membros, aqueles do seu interesse necessários à sua sobrevivência, fazendo essa troca sem qualquer controle além dos impostos pela própria consciência ou do respeito às regras do grupo.

ele assume e que satisfazem as *“três funções básicas do dinheiro, a saber, servir de meio de troca, reserva de valor e unidade de conta”* (Dodd, 1997: 19), não foi algo abrupto, foi fruto de um processo histórico longo e complexo.

Simmel afirma que *“(...) o dinheiro não apareceu repentinamente na economia como um elemento já elaborado, que representasse seu conceito puro, senão que somente pode haver se desenvolvido a partir de valores que já existiam com anterioridade, de tal modo que a qualidade de dinheiro, que é própria a todo objeto na medida em que é intercambiável, foi se colocando mais manifesta em um objeto isolado, em união íntima com sua significação valorativa”* (2003: 99).

Assim, para o autor há um processo de evolução lenta, no qual *“A faculdade do dinheiro de representar em si a relatividade econômica dos objetos – que é no que se manifestam suas funções práticas – não aparece de antemão como uma realidade terminada, senão que, igualmente que as demais construções históricas, sua manifestação se vai cristalizando lentamente na pureza do conceito”* (idem: 110).

A evolução desse conceito é iniciada pelas dificuldades de estabelecer trocas diretas de mercadorias de forma rápida e considerada justa por ambas as partes nelas envolvidas. Para facilitar as relações econômicas, surgem os primeiros estalões de preço: as moedas-mercadorias, itens que servem de parâmetro em determinadas épocas, e são utilizados para avaliar todos os demais produtos. Apesar de serem mercadorias igualmente consumíveis, como as que avaliam, as moedas-mercadorias são as mais frequentes formas primitivas de equalização das trocas econômicas.

Há registros de uma grande diversidade de coisas utilizadas como moeda-mercadoria. *“Os astecas usavam chocolate como dinheiro, ou, mais precisamente, usavam sementes de cacau, geralmente chamadas grãos”* (Weatherford, 2000: 20). Na Europa o sal foi utilizado como meio de pagamento na Roma Antiga (a palavra salário é derivada do

latim *salariu*, que designava a remuneração, em sal, devida por um determinado tempo de trabalho<sup>31</sup>). Os gregos antigos utilizaram “*como moeda de cálculo a palavra bós, que significa boi, quer que com os bois avaliassem todas as coisas, quer (...) fosse esse um nome de moeda*” (Galliani, 2000: 60). Devido ao uso de bovinos como moeda-mercadoria muitos termos originários da atividade pecuária são utilizados para designar os elementos da economia: pecuniário – “relativo a, ou representado por dinheiro” – é originário do latim *pecuniariu* que significa “riqueza em gado”. Pecúnia significa o dinheiro em si. Pecúlio é dinheiro acumulado por trabalho ou economia. Um outro termo pelo qual se designa o dinheiro – capital – também tem sua origem no latim: é derivado de *capitale*, que designa cabeça (de gado).

No período em que o Brasil é colônia portuguesa, o açúcar e o algodão também servem de moeda, assim como outras coisas são adaptadas ao uso como instrumentos de troca. Os objetos mais utilizados no Brasil colonial com esta finalidade são os búzios: “*a concha de um molusco univalve, denominado zimbo, gimbo, ou gimbombo, que, existindo também na costa da Bahia*” (Trigueiros, 1987: 47) é utilizada como moeda tanto no Brasil quanto em partes do continente africano.



**Figura 04** – Búzios utilizados como moeda no Brasil e na África (<http://www.bcb.gov.br>).

Mas, por motivos práticos, o que se classifica como a primeira manifestação da moeda como hoje a entendemos é a sua forma metálica.

---

<sup>31</sup> Todas as referências aos significados das palavras contidas no texto, bem como as origens etimológicas, são de: Ferreira, Aurélio Buarque de Hollanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1978.

Para Weatherford “*Diferentemente de commodities do gênero alimentício, que desaparecem quando usadas, o metal pode ser convertido em algo útil em qualquer momento e ainda assim conservar seu valor. Pode ser uma jóia ou uma ponta de lança em um dia e servir como dinheiro em outro*” (2000: 27/28).

Em que pese a grande diversidade de metais empregados para fabricação dessas proto-moedas, são especialmente os metais considerados nobres que acabam por assumir essa função: o ouro, a prata e o cobre. O seu uso possibilita a criação de um estalão de preços quase universal, devido ao interesse que eles despertam em praticamente todos os grupos sociais.



**Figura 05** – Ilustração de peças de prata utilizadas como proto-moedas pelos egípcios  
(<http://www.ptma.org/money.htm>).

Quais características levam a escolha desses metais específicos? Porque são mais raros em sua ocorrência certamente, mas outras características físicas também importam na seleção desses metais.

O ouro se presta, do ponto de vista da metalurgia e dos seus empregos utilitários, basicamente à confecção de jóias. Seu uso em elementos efetivamente úteis à indústria é bem recente e está mais intimamente ligado à eletrônica. Por que então o ouro é escolhido em épocas remotas? Pela posse de jóias indicar a riqueza e o poder?

A primeira resposta é a mais óbvia: pela sua raridade. Metal de ocorrência pequena, se comparado com outros como o ferro ou mesmo a prata e o cobre. A extração e a acumulação de uma quantidade razoável de ouro algo apresenta um grau de dificuldade

considerável para os povos da Antiguidade<sup>32</sup>, daí torna-se fácil compreender sua valorização. Somem-se a isso suas características físicas: não escurecer ou azinabrar, ser extremamente maleável, ter um peso relativo alto, é resistente a ação de ácidos e auto-esterilizante, o que lhe confere um aspecto físico pouco comum entre os metais<sup>33</sup>.

Diversos povos antigos criam uma variedade de peças de metais forjadas para uso comercial em anéis, barras, lingotes, tabletes e outros formatos. Existem tabletes de argila da Mesopotâmia, com inscrições em caracteres cuneiformes, que registram o uso de pesos-padrão de metais preciosos (ouro e prata) como forma de pagamento. Chama-se a esses de *shekels* ou *talentos*. Diferentes registros sobre os possíveis surgimentos da moeda são apontados por vários autores: “(...) na China, já desde o final do terceiro milênio a.C., circulavam moedas fundidas em forma de enxada com inscrições em caracteres chineses antigos; seriam, portanto, as primeiras moedas metálicas” (Costilhes, 1985: 14).



**Figura 06** – Moedas chinesa de ferro em formatos de enxada e de chave (Gonçalves, 1989: 25).

Trigueiros relata que “*Os antigos hindus serviam-se do metal como moeda, segundo revelam descobertas arqueológicas, pois em Mohenjo-Daro foram achadas barras de cobre oblongas, usadas antes da era cristã, isto é, na época dos Vedas. (...) No Egito, o pagamento de salários foi, por muito tempo, em mercadorias, até que Tutmés II,*

<sup>32</sup> As reservas de ouro da Antiguidade européia são bem menores que as encontradas na América espanhola e, posteriormente, na América portuguesa e na África.

<sup>33</sup> Por suas características o ouro é considerado uma representação do sol e assume um valor religioso entre os Incas. A observação do uso do ouro em várias religiões antigas, e em igrejas católicas, permite concluir que as vinculações com a religiosidade não são recentes nem pertinentes a um grupo social em específico, mas uma característica de muitas civilizações.

(...) estabeleceu, como moeda, anéis e barras de ouro. Em Babilônia, onde existia um rudimentar sistema de empréstimos, penhores, depósitos e juros, circulavam barras de metal de formas regulares e peso fixo; cada vez, porém, que se processava uma transação, tinham de ser examinadas para verificação de qualidade e peso. A usura já se desenvolvera então, e era punida: os maus pagadores podiam sofrer penalidades, que iam até a escravidão por três anos. Na Assíria, Senaqueribe, em 700 a.C. cunhou a moeda de prata de meio Shekel, uma das mais antigas referências conhecidas à cunhagem oficial” (1987: 31).

É interessante observar que os registros de formas metálicas de pesos-padrões no Oriente podem ser apontados como uma das condições para a consolidação de civilizações como a chinesa<sup>34</sup> e a hindu, e sua aplicação foi o que permitiu a formação dos impérios egípcio, babilônio, persa, entre outros, no oriente próximo.

Originária de um período histórico com muitos problemas quanto ao registro documental, é possível afirmar que o uso de metais como moeda tem sua ocorrência em vários locais e em épocas diferentes, como é possível notar nas descrições acima. Contudo, é fato regularmente aceito pelos historiadores que a moeda metálica, tal como a conhecemos na cultura ocidental, com todas as suas principais características morfológicas e de utilização, surge a cerca de 2.600 anos, em meados do século VI a.C., na antiga Lídia. Foi nesse reino, com localização estratégica para o comércio de então, que se iniciou a cunhagem das primeiras moedas, entre 640 e 630 a.C. em uma liga natural de ouro e prata, muito abundante naquela região, denominada *electrum*.

Weatherford ressalta que “A genialidade dos reis lídios pode ser vista no reconhecimento da necessidade de lingotes bastante pequenos e de fácil transporte que valessem menos do que alguns dias de trabalho ou uma pequena parte da colheita de um

---

<sup>34</sup> Ao longo de boa parte da história antiga chinesa os governos imperiais emitiram fichas, geralmente feitas em cobre e bronze, e conhecidas como *cash*. Essas peças numismáticas têm uma perfuração no centro para que possam ser presas e unidas em lotes de até cem unidades.

*agricultor. Fabricando esses pequenos lingotes em tamanho e peso padronizados e estampando neles um emblema que determinava sua autenticidade e podia ser reconhecido até mesmo por analfabetos, os reis da Lídia expandiram exponencialmente as possibilidades de empreendimentos comerciais” (2000: 33/34).*



**Figura 07** – Moedas Lídias do século VI a.C. (<http://www.ptma.org/money.htm>).

Muitos historiadores consideram essas peças como moedas por congregarem determinadas características: pela primeira vez na história as peças contêm um valor em si – determinado pelo metal utilizado –, o peso e a qualidade da substância com a qual são cunhadas estão assegurados pela imposição de um selo real e as elas representam uma medida padrão pela qual se pode avaliar as outras coisas.

Assim ocorre o que Marcel Mauss aponta no *“Ensaio sobre a Dádiva”*: *“só houve moeda quando coisas preciosas, riquezas condensadas e signos de riqueza foram realmente amoedados, isto é, intitulados, impessoalizados, separados de toda relação com pessoas morais, coletivas ou individuais que não sejam a autoridade do Estado que se impõe”* (2003: 216).

As facilidades criadas pela fabricação de moedas-metálicas são tão significativas para as atividades comerciais que, em breve período de tempo, toda a região circunvizinha adota o mesmo padrão. Reis determinam a aposição de emblemas em pequenos lingotes de metal precioso, arredondados ou elípticos, e algumas vezes mais espessos que as atuais moedas metálicas. A principal padronização é o peso das moedas de então, com formas muitas vezes irregulares, mas sempre com o mesmo peso, ao menos após sair das oficinas de cunhagem. Os nomes utilizados então, na maioria das vezes, são referências a esses

pesos padrões. *“Os siclos de prata, lembrados desde o tempo de Abraão, e os talentos de ouro, a que Homero sempre alude, são com certeza nomes de pesos entre os gregos e hebreus; mas isso não prova que também naquela época fossem moedas, como se tornariam depois, uma vez que a libra e a onça, entre nós, são nomes de peso que se atribuem também às moedas. E caso se queira, como é justo, considerar o metal já pesado e universalmente aceito como verdadeira moeda, podemos afirmar com certeza que na guerra de Tróia se utilizava o ouro e o cobre como moeda”* (Galvani, 2000: 60).

Essas primeiras moedas são pesos padronizados de ouro, prata ou cobre, nos quais os reis da antiguidade cunham suas insígnias para garantir a qualidade do metal e a correção do peso das peças. Daí ser natural que seus nomes derivem muitas vezes dos nomes das próprias medidas que representam, pois o valor se estabelece equivalentemente ao peso da quantidade de metal que elas contêm.

A grande maioria das primeiras moedas metálicas segue essa norma. Os governantes percebem a utilidade do dinheiro, e a necessidade de um meio circulante com um volume de peças correntes bastantes para que as relações comerciais se desenvolvam em sua plenitude. Como nem sempre é disponível um volume suficiente de metal nobre para promover a cunhagem da quantidade de peças necessárias à formação desses meios circulantes, muitos reinos passam a produzir moedas com o valor facial aumentado em relação ao da quantidade de metal que essas contêm.

Em largos períodos da história a maioria das moedas é cunhada nesse segundo padrão e, muitas vezes, circulam juntamente com as moedas de valor intrínseco. Nesses casos de composição de meio circulante misto, as pessoas sempre tendem a entesourar as moedas de valor intrínseco, reduzindo em muito sua circulação, e negociar as moedas com peso mais baixo, as de valor extrínseco. Daí se origina a norma econômica que diz que a má moeda expulsa a boa moeda da circulação.

Nas moedas de valor extrínseco, para tentar dotá-las do “mesmo valor” das de valor intrínseco, os reis continuam a apor seus bustos, brasões e outros signos das casas reais ou imagens de divindades em uma das faces da peça, determinam seu curso forçado em seus domínios como a forma de fazê-las circular. Assim as peças cunhadas na Antiguidade variam entre os dois tipos de moedas em função das necessidades monetárias de cada reino, em cada época.

O processo de fabricação das moedas desenvolve-se ao longo do tempo, e se especializa pela necessidade de dotar o material produzido de características que dificultem a falsificação ou a adulteração de peso das peças. A cunhagem, pelo elevado grau de controle inerente à função, torna-se uma atividade muito restrita e com rígidos controles. A arte de gravar os cunhos – peças com as quais eram batidas as moedas – valoriza-se, e as imagens apostas nas faces das moedas começam a representar fatos, personagens e locais significativos para cada reino.

Galiani ensina que *“Cunho é palavra que deriva do grego **eikôn**, que significa ‘imagem’. Dela derivou, por extensão, ‘cunhar’, para denotar o ato de imprimir uma imagem sobre alguma coisa. Desse significado mais geral passou a ser aplicada mais especificamente ao ato de imprimir sobre as moedas aquelas efígies que lhes conferem autoridade. A respeito da antiguidade desse uso já discutiram bastante os eruditos, e viu-se que existia com a mesma finalidade entre todos os povos, uma vez que marcavam suas moedas, ou com a efígie de suas próprias divindades, ou com as cabeças de seus príncipes, ou, por fim, com os emblemas e, até, com os grandes feitos de suas cidades”* (2000: 178, grifo do autor).

Se a moeda é importante para a consolidação do modelo da cidade-estado grega e para a existência da Liga do Peloponeso, o Império Romano faz dela algo definitivo na construção de um poder político amplo.

Roma faz do dinheiro metálico a mola mestra de organização e expansão do seu império e cria todo um vocabulário que fica ligado eternamente ao mundo do dinheiro. A participação dos deuses romanos nesse universo ocorre por intermédio de Juno Moneta (do latim *monere* – advertir, epíteto ganho pela esposa de Júpiter após o clássico episódio dos gansos do Capitólio). No templo dessa deusa as cunhagens mais significativas de Roma se realizam, derivando daí o nome latino *moeda*. Também desse templo saem, em 269 a.C., moedas de prata com a imagem e o epíteto da deusa, chamadas *denários*, termo do qual, deriva dinheiro.



**Figura 08** – Denário romano de prata cunhado durante o governo de Augusto – cerca de 15 a.C. (<http://it.wikipedia.org/>).

Outro termo ligado ao mundo monetário originário do latim é o vocábulo *mint*, designativo específico das empresas de fabricação do dinheiro no idioma inglês, correlato da expressão “Casa da Moeda” em português. Por ter sua origem vinculada a Juno o vocábulo moeda associa-se ao divino e ao gênero feminino, não só em português, mas também em espanhol (*la moneda*), em francês (*la monnaie*), em alemão (*die währung*), em italiano (*la valuta*), etc.

Após a queda do Império Romano, Bizâncio cunha as moedas que comandam a vida medieval. “Reverenciado como santo na Igreja Ortodoxa, Constantino é saudado também por ter servido a outro senhor, o dinheiro, pois parte do seu legado é a moeda bizantina de ouro, cunhada a partir do século 4 em Constantinopla, foi sempre tão forte que, mais tarde, ficou conhecida como o dólar da Idade Média. Essa moeda, o besante, também chamada sólido, representou a base do sistema monetário bizantino e seu valor

*manteve-se inalterado durante praticamente o tempo que durou o império” (Pilagallo, 2000: 60).*



**Figura 09** – Besante bizantino de fins do século VII (<http://www.cngcoins.com>).

A *invasão* do besante bizantino à Europa medieval se facilita, pois, ainda no Império Romano, era uma prática comum o “cerceio oficial<sup>35</sup>” das moedas pelos próprios governantes. Quando as moedas passam a ser cunhadas por diferentes senhores feudais, eles as produzem, muitas vezes, em ligas metálicas de qualidade inferior à bizantina, ou com valores faciais superiores ao seu valor intrínseco. Além disso, não existe mais uma única autoridade governamental que possa garantir – ou impor no caso das moedas de valor extrínseco – a circulação de um único padrão monetário pela área do antigo Império Romano. Dessa forma, as moedas vindas do (e para o) comércio com Bizâncio são as únicas com *garantias confiáveis*.

O uso da moeda na forma metálica de valor intrínseco se consagra. Ela se torna a promotora do desenvolvimento da economia ocidental, da Lídia ao século XX. Por mais que, imediatamente após a queda de Roma, o comércio se reduza, com o passar dos séculos ele é lentamente re-estabelecido, e as moedas que circulam pela Europa se difundem pelo mundo inteiro. No entanto, há o problema constante do roubo, uma vez que, por sua portabilidade, as moedas metálicas são alvo da cobiça de marginais, pois, por essa característica, são fáceis de serem furtadas.

---

<sup>35</sup> Cerceio é a remoção de parte do metal de uma moeda de valor intrínseco para, com o material obtido, se cunhar mais moedas ou acumular riqueza. A alusão aqui feita a essa prática é motivada pelo fato de que as seguidas subtrações de material das moedas romanas ordenada pelos imperadores (a parte oficial do cerceio romano) são apontadas como uma das causas da queda de Roma. Era o crime mais cometido com as moedas metálicas, a prática é abandonada somente com o término da circulação de moedas em metais nobres. Sua “variação moderna” está no hábito dos falsários de “lavarem” cédulas de baixo valor para, com seu papel livre das marcas da impressão, produzir cédulas falsas de alto valor.

Para contornar tal problema se inventa as letras de câmbio. Originalmente emitidas por ourives de diferentes cidades, podem ser trocadas pela mesma quantidade do metal – com outros ourives de outras localidades da Europa e Oriente próximo. Fica dificultado, com esse procedimento, o roubo das moedas nas estradas medievais. Essa forma de pagamento constitui um meio de papel que começa a circular pelo velho continente, e é a célula *mater* do dinheiro em sua forma fiduciária.

O termo fiduciário, também latino, é originado de *fiduciarius* (derivado de *fiducia* – confiança, segurança, fiúza) que significa aquilo que depende de confiança, ou a revela. Esse termo é aplicado à todo instrumento monetário cujo valor intrínseco é muito baixo ou mesmo irrisório e que serve como meio circulante baseado exclusivamente na confiança que a instituição emissora inspira no meio social.

Mas até que o dinheiro assuma a forma do papel-moeda há um longo percurso. Vários fatores contribuem para a passagem para as formas monetárias de valor extrínseco, um meio circulante constituído por moedas representativas.

Nas incipientes casas bancárias medievais é dado um primeiro passo para a formação de um meio circulante com um padrão universal. No século XII, a fundação do primeiro banco de depósito particular em Veneza inicia o predomínio dos bancos privados italianos no mundo financeiro europeu e das formas de circulação monetária por eles aceitas – o que se estende pelos séculos XIV, XV e XVI. Em 1609 é fundado o banco de Amsterdã, e passa para as mãos do Estado a função de garantir o dinheiro depositado, ainda que com episódios desastrosos, como o de John Law na França<sup>36</sup>.

Tais instituições se mostram, ao longo do tempo, muito mais capazes de administrar a emissão de moeda que suas antecessoras privadas. A invenção de cheques, e outras formas de transferência de propriedade do dinheiro que não envolvem o manuseio direto

---

<sup>36</sup> O episódio que envolve John Law é apenas um dos momentos de instabilidade social que ocorrem por conta do mau uso de moedas de papel, mas é provavelmente o mais significativo de todos.

das moedas metálicas de valor intrínseco, dota o mundo de uma forma muito mais flexível de meio circulante: o papel-moeda.

Com o passar do tempo, o papel-moeda assume a função de representação dos maiores valores para facilitar o transporte das somas mais elevadas e evitar o transporte de um peso mais significativo em ouro. Por esse processo, boa parte dos homens passa a vincular o papel-moeda aos valores mais elevados e as moedas metálicas representativas às frações de troco, ainda que durante muitos anos moedas metálicas de valor intrínseco circulem concomitantemente com essas outras formas do dinheiro.

Representação abstrata do valor, o papel-moeda se incorpora ao imaginário humano como representação maior da riqueza e do poder. Mas como isso aconteceu?

### ***2.1.1 – O papel-moeda no mundo***

As experiências com o papel-moeda são muito mais antigas do que se possa imaginar. Trigueiros relata que *“Em várias ocasiões, apareceram moedas de papel na Antigüidade, mas sem nenhuma influência nos sistemas que se desenvolveram no mundo moderno. Essas modalidades de moeda surgiram em determinados momentos da vida de alguns povos, como recurso de circunstância, não chegando a tornar-se institucional.*

*Séculos depois seu surgimento em outras civilizações foi conseqüência de fenômenos econômico-financeiros semelhantes, que ditaram as mesmas soluções, mas sem nenhuma ligação histórica com o passado. Conta-se que, em Babilônia, seis séculos antes de Cristo, os bancos serviam-se de bilhetes representativos de moeda metálica corrente. Em tempos também distantes, a China utilizou cédulas denominadas ‘moedas volantes’. Diz-se que na dinastia Xá, por volta de 600 a.C. as notas consistiam em tiras de pano. Marco Pólo, ao contar a viagem que fez ao Celeste Império citou o fato de ter encontrado notas de papel com várias denominações. Entretanto, a cédula mais antiga que*

*conhecemos, das quais devem existir poucos exemplares, (...) foi emitida na Dinastia Hung Wu (1367 – 1398), na China. A matriz impressora era de madeira. Suas medidas são 335 mm x 220 mm. Foi portanto uma cédula impressa pelo processo xilográfico” (1987: 36).*

Como relatado por Marco Pólo (1271), ou por Muhammad ibn-Batuta (1345), efetivamente foi no extremo oriente que as experiências com dinheiro representativo de curso-forçado foram realizadas primeiramente, e por diferentes dinastias, no Império Chinês.

Weatherford relata que *“Entre todos os costumes estranhos que Marco Pólo encontrou durante suas viagens à Ásia no século XIII, nenhum deles foi tão surpreendente quanto o poder do estado de produzir papel-moeda e obrigar o uso pelo império. Os burocratas chineses faziam cédulas de papel usando o papel da casca da amoreira. Uma vez estampado o selo cinabrinho do imperador, essas notas levavam o valor total de ouro ou prata. (...) a nota pesava muito pouco e portanto representava uma grande melhoria sobre as moedas” (2000: 130).*

*“Uma [outra] observação bastante semelhante do poder governamental sobre o papel-moeda foi feita pelo viajante marroquino Muhmmad ibn-Batuta, que visitou a China em 1345. Ele contou que era impossível pagar com ouro e prata nos mercados chineses. Essas moedas tinham que ser substituídas por tiras de papel com o tamanho aproximado da palma da mão e levando o timbre do sultão” (idem: 131).*

O maior uso de papel-moeda no Império Chinês ocorre durante o período do domínio mongol. Necessitando administrar um império de proporções colossais, os imperadores mongóis confiscam todo o ouro e a prata dos cidadãos chineses e para composição de um meio circulante emitem cédulas, com as quais o governo realizava pagamentos e recolhe impostos.

Além desses recursos administrativos, severas penas recaem sobre os que se recusam a aceitar as cédulas. Somente a existência de um governo central tão poderoso possibilita a imposição da circulação de moeda sem valor intrínseco.

Entretanto, mesmo com os comerciantes locais sendo impelidos, por lei, a entregar suas reservas de ouro e prata e os estrangeiros necessitando fazer o câmbio das suas moedas pelas cédulas chinesas, os metais nobres circulam pelo território do império ilegalmente. Há relatos de que os comerciantes locais, não podendo preservar suas moedas de ouro e prata, fundem-nas em barras que ocultam nas vigas sobre as portas das casas.

Fora os relatos desses viajantes, resta muito pouco registro físico dessas emissões. *“Hoje, não há cópias conhecidas do dinheiro mongol, mas os museus exibem as poucas notas restantes de Kwan emitidas pelos sucessores dos mongóis, os imperadores Ming, entre 1368 e 1399. Os chineses então abandonaram seu sistema de papel-moeda e ele não ressurgiu até o despontar do século XX e a colonização econômica da China pelos vários impérios europeus”* (Weatherford, 2000: 132).

Os condutores iniciais da Revolução Francesa não dispunham de reservas de ouro e prata suficientes para cunhar moedas em quantidade, ou garantir a circulação de papel-moeda lastreado nesses metais, decidiram então emitir notas lastreadas no único bem disponível em quantidade suficiente e que fora, em última análise, o motivo central da revolução: a terra. Emitiram notas, denominadas *assignats*, que *“seriam resgatadas dentro de cinco anos, a contar da venda das terras da Igreja e da Coroa em valor equivalente”* (Galbraith, 2000: 59).

Os *assignats* cumpriam sua missão a perfeição: lastreados no único bem absolutamente impossível de ser roubado, o solo da França, financiaram a Revolução Francesa. No entanto, assim como outras experiências anteriores, os *assignats* foram se desvalorizando em função de suas seguidas emissões e seus valores ficam depreciados.

Perdem seu curso forçado para pagamentos de dívidas e sua conversibilidade em terras. Apesar da experiência frustrada, essa moeda de valor extrínseco e a Revolução Francesa disseminam a base decimal no meio financeiro.



**Figura 10** – Assignat emitido pelo governo francês após a Revolução, exemplar de 1792 (<http://fr.wikipedia.org/>).

As experiências anteriores com moeda de valor extrínseco utilizam sistemas arbitrários de fracionamento do numerário. Baseados em tradições locais, em nada facilitam o comércio ou o câmbio, dificultando as relações econômicas internacionais. É provável que a adoção forçada da base decimal seja uma das maiores contribuições à moeda, promovida pela Revolução Francesa e levada a termo pelas tropas de Napoleão.

Galiani, em seu texto datado de 1751, já aponta dados sobre as pré-condições que possibilitaram ao inventor e impressor ser bem sucedido em suas intenções: *“Contra o que disse a respeito dessas moedas, isto é, que elas só podem ser usadas por pouco tempo, poder-se-ia apontar o exemplo das colônias inglesas na América, onde há muitíssimos anos só circula moeda de papel (...). No Relato da viagem à América Meridional, livro III, capítulo IX, diz-se de Boston e da Pensilvânia que: [...] mesmo sendo estas colônias tão grandes, ricas e povoadas, no entanto, não usam moedas de metal, mas de papel, redondos, colados e selados com as armas da Inglaterra; e assim são todas as moedas, do mais baixo ao mais alto valor. (...) Nessa prática, é admirável a confiabilidade e a*

*honestidade dos funcionários, que não cometem fraudes, multiplicando para sua própria vantagem moedas feitas desse modo*<sup>37</sup>” (2000: 132).

E prossegue discorrendo sobre o que possibilita tal sucesso “*Uma convenção tão arriscada e difícil pôde ser mantida, então: 1. porque as colônias da Pensilvânia têm como vizinhos só povos selvagens, dos quais não temem a falsificação de seus papéis; 2. porque mantêm comércio unicamente com a Inglaterra, podendo, assim, manter muito bem o controle sobre ela; 3. e, finalmente, porque as ações extraordinárias que parecem superiores às forças humanas podem perfeitamente ser sugeridas pela virtude, mas para serem levadas a efeito por todos e com perseverança é preciso fanatismo (triste condição!) e um compromisso cego com algum partido*” (idem: 132/133).

Além desse registro há uma série de curiosas utilizações de impressos como dinheiro na América do Norte, pois o meio circulante das colônias é sempre muito restrito pelas metrópoles. A proibição da existência de casas bancárias aumenta, ainda mais, as dificuldades monetárias enfrentadas pelos colonos.

A mais bizarra experiência ocorre na colônia francesa do Canadá com cartas de baralho. Devido à falta crônica de moeda metálica, o governador local toma uma decisão inusitada: põe em circulação cartas de baralho assinadas. As cartas circulam inteiras, partidas ao meio ou em quatro partes, os “*naipes pretos, os de paus e de espada, podiam valer até 100 libras; os vermelhos, de ouros e copas, até 50 libras*” (Pilgallo, 2000: 88). Essa estranha moeda circula entre 1685 e 1759.

Diversos autores atribuem a paternidade do papel-moeda a Benjamin Franklin. Franklin inscreve-se em uma tradição norte-americana muito anterior a ele, tendo sido um defensor apaixonado e produtor de papel-moeda. O início da impressão de cédulas na

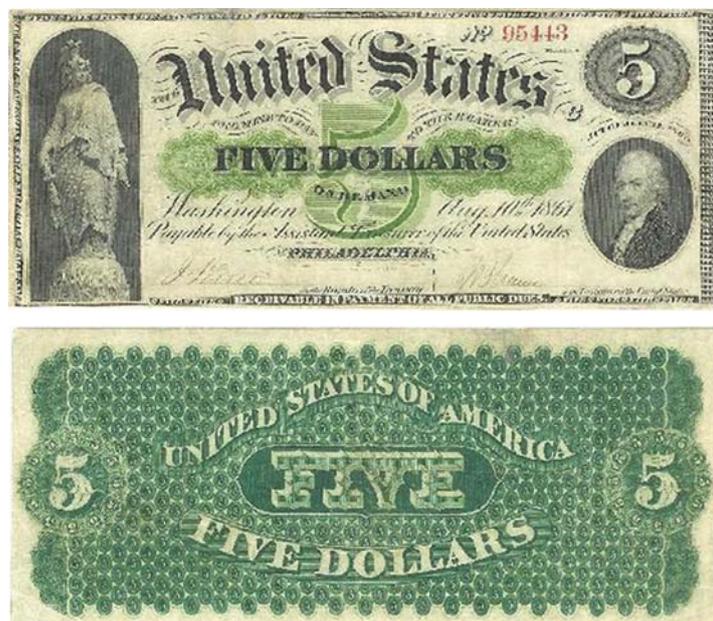
---

<sup>37</sup> Em nota de pé de página Galianni esclarece: “*Tal viagem, feitas pelos Acadêmicos das Ciências de Paris, acompanhados por dois grandes eruditos espanhóis, com a finalidade de medir o meridiano, foi descrita pelo senhor Antonio de Ulloa; e como ele, na volta, foi feito prisioneiro pelos ingleses e levado para Boston, nos deixou também a descrição desse lugar. [N.d.A.]*” – (2000: 312).

América do Norte ocorre em 1690, em Massachusetts. O papel-moeda parece ser considerado a melhor solução às restrições impostas pela metrópole para a formação de um meio circulante metálico, em especial para Franklin. Ainda com pouco mais de 20 anos ele publica um pequeno texto (*Uma modesta investigação da natureza e necessidade do papel-moeda*) que é a base do plano seguido pelas colônias, sendo o próprio contratado para imprimir as cédulas, uma vez que também é tipógrafo.



**Figura 11** – *Continental*, esse papel-moeda foi o principal meio de financiamento da independência estadunidense (<http://www.history.org>).



**Figura 12** – Exemplo de cédula estadunidense em circulação na década de 1860, denominadas popularmente de *Greenbacks*, por terem seus versos impressos na cor verde. Essas cédulas compõem o meio circulante dos Estados Unidos durante um longo período (<http://www.philipdrivercurrency.com/>).

Há outras experiências estadunidenses importantes com papel-moeda. Os chamados *continentals*, servem para propiciar meios para a independência. Os *greenbacks*, emitidos

pelo governo do norte para financiar suas tropas durante a Guerra Civil estadunidense e cuja conversibilidade baseia-se na prata.

A adoção da denominação *dólar* para a moeda da recém fundada república deve-se ao hábito popular de refutar as denominações originárias da metrópole, e é uma idéia dos líderes revolucionários (o termo vincula-se a rebeldia contra o domínio britânico desde sua adoção em língua inglesa pelos escoceses).

Apesar das desconfianças o papel-moeda passa a ser encarado como solução para as dificuldades de transporte e da guarda doméstica de grandes somas, além de facilitar os procedimentos contábeis e bancários. Contudo, as necessidades diárias ainda são supridas, em boa parte, por moedas de ouro, prata e cobre, que circulam por todas as nações, com teores diversos em suas ligas.

As moedas de ouro, prata e cobre, por seu valor intrínseco, produzem o mundo do comércio. Geram as condições para o financiamento das grandes navegações e se transformam no ponto de partida para a acumulação de capital que gera a revolução industrial – através do seu entesouramento por diferentes atores sociais. Até fins do século XIX o papel-moeda somente funciona efetivamente em duas condições: por imposição estatal ou por garantia de sua conversibilidade em ouro pelos emissores, o que assegura seu uso motivado principalmente por sua praticidade.

As moedas metálicas, em especial as cunhadas em ouro<sup>38</sup>, se mantêm como o padrão de circulação monetária geral durante séculos. Com a criação de mecanismos comuns de conversibilidade do papel-moeda emitido pelos Estados dá-se o estabelecimento do padrão-ouro e, através desse mecanismo, as nações constituem condições para emitir papel-moeda e moeda metálica representativa e garantir a aceitação de seu curso sem muitas restrições. “(...) *no século XIX, os banqueiros criaram um sistema*

---

<sup>38</sup> Na verdade as reservas de prata ainda são valorizadas em alguns países durante algum tempo, mas uma decisão de 1867, tomada pelos principais Estados europeus reunidos em Paris, determina que a base do sistema seja exclusivamente o ouro.

*monetário de papel-moeda com base no ouro. Esse sistema espalhou-se pelo mundo e tornou-se o primeiro sistema monetário totalmente global. Esse sistema levou as operações bancárias e a circulação de papel-moeda a um novo público. No sistema global, o papel-moeda – na forma da libra britânica e de seu descendente, o dólar norte-americano – junto com o dinheiro invisível das contas criadas por bancos levaram o sistema bancário ao seu apogeu histórico” (Weatherford, 2000: 160).*

Em verdade, até o início da Primeira Grande Guerra as moedas de ouro, prata e cobre de designações variadas circulam sem muito problema. Utilizam-se as cédulas apenas para transações maiores, por facilitar o transporte discreto de grandes quantias. As pessoas costumam manter, entesourados em casa, valores medianos, em moedas de ouro de maior designação. Assim circulavam dois sistemas, um apoiando o outro. Moedas de valor intrínseco circulam tal como as cédulas de papel-moeda, ambas emitidas pelos governos e com aceitação popular.

A maior praticidade das cédulas, mais leves e menos volumosas, as leva a ocupar o lugar das designações de maior valor, pois assim não há necessidade de transportar um grande peso para realizar a compra de algo com o valor vultoso. As moedas menores, com designações de baixo valor e em geral cunhadas em cobre, circulam também de forma ampla. Já as antigas moedas de ouro e prata passam a ser cada vez mais entesouradas por governos, instituições bancárias e cidadãos.

Mesmo que alguns governos tentem evitar que seus cidadãos adotem tal prática, com a proibição legal da posse de moedas de ouro e prata e a obrigação de entregá-las aos tesouros nacionais, na realidade muitas moedas são convertidas em lingotes, barras maiores ou mesmo jóias e ficam, assim, entesouradas com agentes particulares.

Com os combates em larga escala da Primeira Grande Guerra acontecendo no continente europeu, e a necessidade de lançar mão das reservas de ouro e prata para

aquisição de víveres e armamento, bem como com o aumento das emissões de papel-moeda para financiar as despesas internas dos governos, o padrão-ouro é desativado nas nações européias.

Movimentos comerciais impostos pela guerra dirigem aos Estados Unidos as principais reservas de ouro e prata do mundo, ainda que o governo americano receie a redução de suas próprias reservas. Durante a guerra, governo e população daquele país formam uma reserva de ouro antes impossível, e assim o dólar se torna o lastro monetário mundial.

Para Galbraith isso ocorre pois *“O Banco da Inglaterra (...) tinha aberto uma agência no Canadá para receber o ouro e assim eliminar o risco de transporte oceânico. Mas, agora, o ouro começava a entrar e não a sair. O fluxo de ouro era uma verdadeira enchente. Logo os Estados Unidos tinham mais ouro do que qualquer país jamais havia possuído (...). Era uma enchente de com duplo efeito. Destruiu o padrão-ouro nos países dos quais saía e também no país em que entrava”* (1997: 132).

Apesar dos efeitos da 1ª Grande Guerra para o padrão-ouro, em todo mundo considera-se o papel-moeda uma forma monetária confiável, em especial devido a sua teórica conversibilidade. Durante décadas as cédulas de quase todos os países ainda estampam em suas faces frases como: *“No Tesouro Nacional se pagará ao portador seu valor em ouro”*, mas o padrão que passa a vigorar é o dólar estadunidense, teoricamente a última moeda nacional lastreada em ouro no primeiro pós-guerra.

Com o passar dos anos o dólar dissocia-se do ouro como referência de seu valor, primeiramente através das medidas relativas a nacionalização do ouro (1933) e da prata (1934) de Franklin Roosevelt, que, na prática, tornam os dólares inconversíveis em moedas desses metais. Roosevelt mantém a conversibilidade do dólar apenas para governo de outros países e bancos estrangeiros.

Em 1944, uma reunião entre representantes de diversos países (o chamado encontro de *Bretton Woods*), nos Estados Unidos, pouco antes do dia D, delibera sobre as ações a serem tomadas após a guerra e estabelece uma última versão do padrão-ouro que vigora até ser extinta pelo governo dos Estados Unidos devido aos problemas econômicos causados pela Guerra do Vietnã, “*o padrão-ouro, de acordo com o cálculo geral, durou de 1879 até o cancelamento da última versão atenuada por Richard Nixon em 1971*” (Galbraith, 1997: 44).

Com a perda integral da relação com qualquer espécie de lastro em ouro, o dinheiro passa a um nível de abstração mais elevado. Nada além das garantias dadas por governos sustenta a forma fiduciária do papel-moeda desencarnado do seu lastro áureo. Após essa perda o dinheiro conhece novas formas – como os cartões de crédito –, a maior parte delas virtualizadas, existente apenas nos registros bancários de contas-correntes controladas, cada vez mais, pelos meios eletrônicos de comunicação e armazenamento de informações.

*A grande rede é hoje o mercado* pelo qual trafegam os valores monetários que comandam o mundo. Nesse espaço virtual sua total conversão em uma força abstrata se opera por completo. Duvidar do poder de tal instrumento é contrariar a lógica da realidade. O dinheiro muda porque muda o mundo no qual ele circula e isso modifica o mundo no qual vivemos.

Muito além dos créditos contábeis lançados a favor dos depositantes nos bancos comerciais em fins da Idade Média, que dependiam de um depósito concreto de moedas de ouro e prata, os lançamentos atuais nas contas virtuais dos clientes de bancos modernos são mera abstração, nada além de pulsos eletrônicos percorrendo um espaço no qual a matéria, propriamente dita, ao menos até aqui, ainda não circula.

Com a desmaterialização completa das formas de existência da moeda a humanidade passa a operar em outro campo de significação no plano monetário, sem que a

imensa maioria o perceba. A riqueza, outrora tão difícil de ser armazenada, hoje pode ser transportada por linhas telefônicas e satélites, rodando o mundo em uma velocidade que é inconcebível para a maioria. Como toda grande mudança essa também assusta. Afinal, se o dinheiro sempre moveu o mundo, e quem movimentava o dinheiro eram os seus senhores, agora ele se move pelo mundo quase como se fosse um ser independente. Junto com sua virtualização veio, mais do que nunca, o anonimato de sua propriedade. No entanto, ele continua sendo dinheiro e segue representando poder.

A pergunta que lastreia a imaginação agora é: por que mesmo não tendo mais a forma da *crisálida áurea* para ser cobiçada, o dinheiro continua fascinando tanto os homens? Mesmo tendo se desmaterializado e assumindo, no máximo, a forma dos *píxels* luminosos visualizados nas telas de computadores, os homens ainda agem como se aqueles pequenos números brilhantes fossem o mais reluzente dos metais preciosos?

### ***2.1.2 – A moeda no Brasil***

Somente começa a existir um meio circulante brasileiro muito tempo após a chegada das primeiras naus portuguesas, pois as populações nativas não conhecem qualquer forma de moeda. Os primeiros colonizadores, em suas negociações mercantis com os índios, usam o escambo; moedas de ouro ou prata de pouco ou nada servem aos brasileiros nativos, até porque não há o que comprar com elas, porém machados de metal e panelas de ferro são úteis e desejáveis.

Durante longos anos não existe meio circulante metálico significativo, e somente com a constituição das primeiras povoações fixas (1532) em solo brasileiro algumas peças começam a chegar ao Brasil, ainda assim em uma quantidade reduzida.

As expectativas de encontrar ouro na nova colônia frustram-se durante quase dois séculos. Em contrapartida há pau-brasil, açúcar e outros produtos de origem extrativista ou

agropecuária. Para o comércio de tais produtos, ainda mais que sua produção era fruto de trabalho escravo ou de permutas com as populações indígenas, não é necessário um meio circulante fortemente abastecido de numerário.

Com a união das Coroas de Portugal e Espanha (1580 – 1640) o numerário hispânico entra em circulação juntamente com as moedas portuguesas. Cunhadas em prata, na América espanhola, passam a circular no Brasil durante mais de dois séculos.

Em 1645, 1646 e 1654 as forças da Companhia Holandesa das Índias Orientais, cercadas por tropas portuguesas e brasileiras em Pernambuco, dão ao Brasil suas primeiras moedas metálicas. Moedas obsidionais<sup>39</sup> estampam valores de *florins* holandeses essas primeiras peças que levaram o nome do Brasil em seus cunhos.



**Figura 13** – Florins cunhados no Brasil durante a ocupação holandesa em Pernambuco (<http://www.angelinicoins.com>).

Isso ocorre pois “(...) o domínio holandês foi enfraquecendo, esgotando-se todos os recursos para pagamento das tropas de ocupação. Avolumando-se cada vez mais a crise monetária, o Conselho de Finanças, criado em 1642 para salvar o Brasil holandês da miséria econômica, determinou a abertura de um caixote contendo ouro, e que viera da Guiné, encontrando-se como mercadoria em trânsito. Com este ouro foram cunhadas, no Recife, em 1645 e 1646, pela primeira vez, moedas no Brasil” (Gonçalves, 1989: 89).

Em fins do século XVII as esperanças portuguesas se concretizam: minas de ouro são localizadas no Brasil. Após a descoberta dos primeiros veios, inicia-se a extração de ouro, acentuando a mudança da face do meio circulante mundial já iniciada pelos metais

---

<sup>39</sup> Segundo Galiani “moedas obsidionais, [são aquelas] emitidas pelos comandantes das fortalezas cercadas, quando, acabando o dinheiro e interrompida toda comunicação externa, era preciso distribuir aos soldados, ao invés da moeda, símbolos dela”. (2000: 311, grifo do autor).

preciosos da América espanhola. Com o início da lavra de ouro, a Coroa Portuguesa vê-se na necessidade de convertê-lo em peças que pudessem ser mais bem transportadas e utilizadas para o trânsito comercial com outras casas reais.

Para atender a tal necessidade uma lei real de 1694 determina a fundação da Casa da Moeda do Brasil, que inicialmente é localizada na Bahia e entra em operação em 1695.



**Figura 14** – Moeda cunhada pela Casa da Moeda na Bahia em 1695 (Gonçalves, 1989: 141).

Em 1698 suas instalações são transferidas para o Rio de Janeiro, em 1700 nova mudança, dessa vez para Pernambuco, voltando em 1703 ao Rio de Janeiro, onde permanece até hoje. Com a produção do ouro atingindo níveis elevados no início do século XVIII, foram criadas mais duas Casas da Moeda: uma na Bahia, em 1714 – extinta em 1832 –, e outra em Vila Rica, em 1720 e que funciona até 1734.

Gonçalves explica as razões para esse caráter itinerante das instalações de cunhagem nessa época. *“Conforme se verifica, ao longo da história do Brasil e da história de Portugal, existe certa similaridade quanto ao comportamento das Casas da Moeda desses dois países, no que respeita a localizações. Essas mudanças freqüentes deviam-se à necessidade de suprimento do meio circulante, nas várias regiões, concomitantemente com a maior incidência de atividades econômicas. Por outro lado, o permanente risco do ataque de corsários não recomendava o transporte do numerário, sendo, assim, mais seguro, que se deslocasse a Casa da Moeda”* (1989: 138). Essas Casas da Moeda ficam responsáveis por boa parte da cunhagem de moedas de ouro para todo o território sob domínio português, enquanto as moedas de cobre, com designações mais baixas são produzidas na metrópole portuguesa.

O meio circulante brasileiro tem garantido o abastecimento de moeda metálica desde fins do século XVII: com ao menos uma Casa da Moeda aparelhada com prensas do sistema *balancier*<sup>40</sup>. Há matéria-prima abundante, pois além de ouro são encontrados outros metais preciosos em terras brasileiras.

Já a produção de cédulas enfrenta problemas por motivos opostos. Enquanto a cunhagem do meio circulante do reino era feita no Brasil, a imprensa aqui permanece proibida até a chegada da corte em 1808 e a fundação da Imprensa Régia, o que impede a produção de qualquer tipo de papel-moeda nos séculos anteriores.

Mais uma vez cabe aos holandeses a inovação; confinados em terras do nordeste brasileiro, e com dificuldades para receber dinheiro em espécie da Holanda, expedem “ordens de pagamento” para prover o soldo das tropas. Tais papéis circulam no território ocupado e servem de meio circulante. *“Esses bilhetes marcaram a primeira manifestação de papel a circular como moeda. Por terem sido, entretanto, postos em giro por tropa de ocupação e em território muito limitado, não têm qualquer relação com os papéis mais tarde emitidos em nosso país”* (Trigueiros, 1987: 66).

Em fins do século XVIII a administração das Minas Gerais fica sem recursos em espécie e emite letras ou bilhetes que passam a circular no lugar das moedas metálicas.

A Coroa Portuguesa emite cédulas impressas pouco após sua chegada ao Rio de Janeiro. Essas emissões se estendem até 1829. Sua impressão é feita numa das salas do Erário, na Rua do Sacramento, sendo utilizadas matrizes vindas de Londres. Um meio circulante sem controle de emissões provoca uma situação pouco usual: as cédulas de menor valor eram negociadas com ágio, por uma demanda superior ao volume disponibilizado de baixa denominação.

---

<sup>40</sup> *Balancier* é o nome dado ao sistema de cunhagem por pressão, acionado pela rotação de uma haste presa a um parafuso sem fim, que substituiu a antiga forma de cunhar moedas com batidas de martelos.

Na década seguinte a independência brasileira há intensa falsificação das moedas de cobre face à baixa qualidade das cunhadas oficialmente. Ocorre a aceitação das moedas falsas até mesmo para o recolhimento de tributos, o que cria grande dificuldade para a administração das províncias, principalmente na Bahia. Troca-se então o meio circulante metálico pelo impresso. As cédulas feitas para o “troco do cobre”, como ficam conhecidas, são produzidas em litografia e circularam primeiro na Bahia e depois nas principais cidades do país.



**Figura 15** – Exemplar de cédula impressa para o “troco do cobre” (Trigueiros, 1987: 70).

Ao longo do período imperial a fabricação das cédulas brasileiras se alterna entre as encomendas as casas impressoras estrangeiras e brasileiras, com a participação na Casa da Moeda, mas com predominância das emissões produzidas no exterior. A emissão de cédulas não é inteiramente controlada pelo governo imperial. Diversos bancos nas províncias são autorizados a fazê-lo, e o meio circulante brasileiro se torna tão confuso como o dos outros países recentemente independentes da época.

Com relação aos aspectos visuais dessas cédulas não há uniformidade, em muito pela diversidade de entidades emissoras, e seu padrão gráfico é similar ao existente em outros países, sem qualquer inovação significativa.

Cunham-se moedas de ouro, prata e cobre que circulam juntamente com cédulas e outras formas de moedas de papel. O sistema monetário trabalhava com o padrão Réis e sua divisão confusa, não subordinada ao fracionamento decimal. A quantidade e a

diversidade das emissões originam um meio circulante caótico, o que perdura ainda no início do período republicano.

Segundo Trigueiros “*Embora o Tesouro Nacional fosse o único emissor em vários períodos, não se supunha que o meio circulante nessas fases consistisse apenas de suas notas. Ao contrário, uma parte do referido meio circulante, desde 1840, continuou a ser de bilhetes de bancos, embora muitos desses bilhetes fossem de organizações cuja faculdade emissora já havia sido extinta. Em 1900, a quantidade de tipos de notas de bancos em circulação elevava-se a 69 contra 33 do Tesouro Nacional, o que demonstra como era variado o numerário em giro*” (1987: 118).

Durante esse tempo às tentativas de nacionalizar a produção se alternam as solicitações feitas às firmas estrangeiras. “*Os planos para fabricação de papel-moeda no Brasil são muito antigos. Por várias vezes, a Casa da Moeda do Rio de Janeiro chegou a tentar resolver o problema, sem, no entanto, consegui-lo. Encomendas esparsas foram executadas, mais para atender a circunstâncias do momento ou para impressionar a opinião pública, sem servir de base a uma produção industrial no sentido de capacitar a Casa da Moeda a atender as necessidades do País*” (idem: 151).

A existência de uma entidade de controle sobre a emissão também passa por alternâncias com a liberdade de emissão dada aos agentes privados. Entre as instituições públicas que controlam o meio circulante brasileiro, ou o tentaram, podemos listar: o Tesouro Nacional, o Banco do Brasil (em suas versões privada e estatal), a Caixa de Conversão, a Caixa de Estabilização, a Caixa de Amortização e o Banco Central do Brasil. Tendo ou não o monopólio da emissão, esses organismos lutam, com mais ou menos sucesso, durante o Império e a República, para dotar o meio circulante brasileiro de condições melhores de funcionamento.

Há registros confiáveis sobre os fornecedores das emissões de papel-moeda brasileiro. Seria possível enumerar todos os que atendem aos governos brasileiros para abastecimento do meio circulante. No entanto, dois são os que atuam de forma mais importante: a estadunidense *American Bank Note Company* e a inglesa *Thomas de La Rue*.

Em especial a partir de meados do século XX essas duas empresas competem como as principais fornecedoras de impressos para o abastecimento do meio circulante brasileiro, inclusive como responsáveis pela elaboração de muitos projetos gráficos. Por isso as cédulas brasileiras apresentam um *layout* que segue o padrão utilizado por essas empresas estrangeiras para atender às demandas de vários países. As diferenças ficam restritas as efígies e as cenas dos reversos das cédulas.

Após 1942, com a mudança do padrão monetário dos “mil réis” para o cruzeiro, finalmente se adota o sistema decimal na moeda brasileira. Entre 1942 e 1967 esse padrão monetário se desvaloriza. Muitos *layouts* diferentes de moedas metálicas e cerca de trinta estampas de cédulas circulam. Dessas emissões só uma cédula é concebida por brasileiros. As empresas *American Bank Note Company* e *Thomas de La Rue* são as casas impressoras que abastecem o meio circulante brasileiro.

No grupo de cédulas emitidas para o primeiro padrão monetário Cruzeiro o imaginário é constituído por personagens clássicos da história brasileira e, nos reversos, diversas ilustrações dessa família são de autoria de Cadmo Fausto de Souza. Ex-aluno de Rodolfo Chamberland e de Rodolpho Amoedo na Escola de Belas Artes, ganhador de prêmio de viagem na década de 1930, vence concurso em 1943 (Leite, 1998: p. 96) para realização dos desenhos que servem de modelo aos gravados de parte das vinhetas (exemplos na figura 16). Cada temática é tratada com imagens de estilo clássico, inspiradas na tradição realista da então Escola Nacional de Belas Artes, e paisagens típicas do Rio de Janeiro aparecem ao fundo nas composições.



**Figura 16** – Cédulas de 50 Cruzeiros – impressa pela *American Bank Note Company* – e de 100 Cruzeiros – impressa pela *Thomas de La Rue*. Comparando os layouts das cédulas acima fica patente a semelhança entre as composições. Nos aversos a Princesa Isabel e Dom Pedro II, nos reversos ocupam posição central as estampas de Cadmo Fausto de Souza denominadas “Lei Áurea” e “Cultura Nacional” respectivamente (<http://www.bcb.gov.br><sup>41</sup>).

Outras vinhetas das cédulas emitidas entre 1943 e 1966 são prédios militares históricos, como a “*Escola Naval*”, e telas clássicas das artes plásticas brasileiras, como “*O grito do Ipiranga*” de Pedro Américo (figura 17). A participação de brasileiros na

<sup>41</sup> Todas as imagens das cédulas emitidas após 1943 são originárias do site do Banco Central, no Anexo I – Iconografia do meio circulante brasileiro entre 1960 e 2002, estão organizadas todas as emissões impressas pela Casa da Moeda do Brasil com suas imagens, características visuais e dados de circulação.

constituição desse imaginário fica restrita aos trabalhos dos reversos e a escolha dos homenageados.



**Figura 17** – Reversos das cédulas de um e de 200 Cruzeiros, o prédio da Escola Naval e uma reprodução de “O grito do Ipiranga” de Pedro Américo servem de vinhetas (<http://www.bcb.gov.br>).

A partir do ano de 1967, uma longa seqüência de *corte de zeros* gera uma série de padrões monetários, Cruzeiro, Cruzeiro Novo, Cruzado, Cruzado Novo, Cruzeiro Real e, por fim, Real são denominações da moeda brasileira. Já contando com o controle integral da impressão de papel-moeda o país pode, ao longo de todo esse período, organizar a visualidade de seu meio circulante de forma autônoma, seja através de profissionais formados pela Casa da Moeda ou de profissionais independentes.

Nos últimos 40 anos o meio circulante brasileiro varia muito. Diversos padrões monetários e o processo de inflação hiper acelerado causam efeitos inusitados. Muitos brasileiros nascidos no decorrer das décadas de 1970 e 1980, crescem sem ter o hábito de utilizar moedas metálicas; sendo que os nascidos na década de 1980 chegam a adolescência praticamente sem as manusear. Nessa época é comum se observar várias moedas metálicas abandonadas no chão das ruas. A prática de fazer pequenas poupanças domésticas com “cofrinhos” também não fez parte da vivência de quem nasceu após 1975

e antes de 1995. Mesmo as cédulas, em geral designativas de valores maiores nos diferentes padrões monetários são olhadas com desdém, e somente as aplicações e os saldos bancários observados com mais cuidado.

## 2.2 – *Como eu vi o que você vê.*

Que os aspectos monetários têm hoje presença cada vez mais ostensiva na vida das pessoas é fato relativamente fácil de ser constatado. Mas, e os estudos sobre seu principal agente: o dinheiro? Quais são as influências da moeda na construção dos imaginários? Como a representação da riqueza e esse objeto são percebidos?

Para Keynes *“O dinheiro, como determinados outros elementos da civilização, é uma instituição distante, mais antiga do que nós fomos ensinados a acreditar há alguns poucos anos. Suas origens ficaram perdidas nas névoas de quando o gelo estava derretendo, e talvez possam retroceder aos intervalos paradisíacos na história humana dos períodos interglaciais, quando o tempo era delicioso e a mente livre para ser fértil de novas idéias”* (1958: 13).

O estudo da riqueza é algo antigo. Ainda na Grécia Clássica Xenofonte lança os alicerces da ciência econômica quando, através de um texto didático sobre a administração dos principais aspectos da vida doméstica ensina, a seu discípulo Critobulo, os fundamentos da arte pela qual *“os homens são capazes de fazer crescer seu patrimônio”* (1999: 30). Ao longo de todo o texto, poucas são as referências ao dinheiro em si, que ainda é visto com alguma indiferença, sem ser considerado digno de um estudo um pouco mais denso. O patrimônio é mais vinculado à propriedade, e essa encarada como aquilo que *“é o que para cada um é proveitoso para a vida e dá-se como proveitoso, tudo o quanto se saiba usar”* (idem: 30/31).

Aristóteles diz que a moeda “*é o meio e o fim da permuta*” (2005: 26). A convencionada como aquilo que se pode “*dar e receber nas trocas matéria que, por si mesma útil, fosse de fácil condução nas diversas circunstâncias da existência, como o ferro, a prata, inúmeras outras substâncias das quais foram determinadas inicialmente, somente as dimensões e o peso, e finalmente foram marcadas com um sinal impresso para obviar o inconveniente das medições freqüentes; a marca passou à figura como uma identificação da qualidade*” (idem: 26).

Já em seu nascimento a moeda é definida como uma convenção social concebida exclusivamente para facilitar as trocas entre os membros da sociedade que a cria.

Para Mauss “*a moeda não é de modo algum um fato material e físico, é essencialmente um fato social, seu valor é o da sua força de compra, e a medida da confiança que se tem nela*” (1969: 14) e por isso sua substância pode ser determinada pela sua utilidade e as imagens que carrega são as fiadoras da sua autenticidade ou, como preferia Keynes, vistas simplesmente como o ato “*da vaidade local, do patriotismo ou de propaganda local com nenhuma importância de longo alcance*” (1958: 12).

Seja como fruto da vaidade ou como agente facilitador das trocas, o dinheiro é forma de valor instituída na antiguidade e, através dos tempos, carrega as imagens de cada povo que o produz, através de “*diversas roupas nacionais vestidas pelo ouro e pela prata no exercício da função de moeda*” (Marx, 2002: 151). Cria vínculos intranacionais e, apoiado nas garantias dos diferentes governos, é aceito como representação do valor.

Se o valor intrínseco da moeda primeiramente existe em função do próprio material no qual é cunhada, são a raridade, as qualidades e o peso do material no qual é produzida que determinam seu valor. Com o passar do tempo a moeda vai deixando de ter valor em si mesma, torna-se cada vez mais exclusivamente símbolo desse valor, chegando ao ponto em

que a representação de valor somente não é mais abstrata que no dinheiro escriturário ou contábil.

Para Marx *“O papel-moeda é um símbolo que representa ouro ou dinheiro. O papel-moeda representa simbolicamente as mesmas quantidades de ouro em que se expressam idealmente os valores das mercadorias, e essa é a única relação existente entre ele e esses valores. O papel-moeda só é símbolo de valor por representar quantidade de ouro, a qual é quantidade de valor como todas as quantidades das outras mercadorias”* (2002: 155).

Aos poucos ao longo da história o dinheiro de papel deixa de ser visto com suspeitas e cria-se a percepção de que *“não se trata de uma tentativa deliberada de fraude: [pois] a moeda de papel não pretende ser mais que um signo representativo de um valor. (...) Todo o problema, para ela, é fazer-se aceitar no lugar e em vez da mercadoria, à qual ela supostamente substitui”* (Sédillot, 1989: 127).

Quando essa aceitação se torna algo usual, quando o dinheiro de papel-moeda torna-se a norma, inicia-se uma nova fase na história do dinheiro. *“E a Idade do Escrituralismo ou do Dinheiro de Estado [é] alcançada quando o Estado reivindic[a] para si o direito de declarar que coisa deve responder como dinheiro na moeda de troca corrente – quando reivindic[a] o direito não somente de reforçar o dicionário, mas também de escrever o dicionário. Hoje todo o dinheiro civilizado é, para além da possibilidade de disputa, escritural”* (Keynes, 1958: 12).

Mas como o dinheiro chegou a transformar-se em um símbolo de valor universal?

### **2.2.1 – O proxeneta universal.**

Nos Manuscritos econômico-filosóficos de Marx, o autor aponta para o fato de que o dinheiro possui a *“propriedade de comprar tudo”* e, por essa capacidade, o qualifica

como sendo “o objeto *por excelência*”, característica através da qual o dinheiro torna-se o mediador universal mundano das relações humanas: “*O dinheiro é o proxeneta entre a necessidade e o objeto, entre a vida e os meios do homem*” (1974: 35, grifos do autor). Ele verifica – ainda jovem – a importância central do dinheiro na sociedade capitalista. “*Se o dinheiro é o laço que me liga à vida humana, que liga a sociedade a mim, que me liga com a natureza e com o homem, não é o dinheiro o laço de todos os laços? Não pode ele atar e desatar todos os laços? Não é por isso também o meio geral da separação? É a verdadeira marca divisória, assim como o verdadeiro meio de união, a força (...) química da sociedade*” (idem: 36, grifos do autor).

Marx desenvolve, ao longo das análises dos Manuscritos, a argumentação de que o dinheiro converte as características e potencialidades humanas em seus contrários, por ter a capacidade de comprar toda e qualquer coisa, exercendo nos homens um poder sobre-humano que transforma “*as forças efetivas, essenciais, humanas e naturais em puras representações abstratas e, por isto, em imperfeições, em dolorosas quimeras, assim como, por outro lado, transforma as imperfeições e quimeras efetivas, as forças essenciais realmente impotentes, que só existem na imaginação do indivíduo, em forças essenciais efetivas e poder efetivo*” (idem: 37, grifos do autor).

Por essa via, considera que o dinheiro inverte os aspectos fundamentais da vida humana e promove “*a irmanação das impossibilidades; obriga aquilo que se contradiz a beijar-se*” (idem: 38), atuando sobre a sociedade de forma abstrata e contraditória. Ainda no início do desenvolvimento desse seu pensamento, aponta para dados sobre a influência da economia sobre a vida social que o farão ser considerado o mais arguto analista da sociedade capitalista.

E é o Marx maduro que assinala, em outros trabalhos, as vias pelas quais o dinheiro sofre o processo de desmaterialização – que leva o dinheiro ao campo das entidades

abstratas e fortalece imensamente sua influência sobre os homens. Perdendo sua capacidade de ser concretamente um objeto com valor-de-uso, assume o papel de forma representativa genérica dos valores-de-troca, sejam eles comerciais ou sociais.

O caminho percorrido pelo dinheiro, desde as peças metálicas de ouro e prata até a sua perda efetiva de materialidade e que promove a transmutação dele em *mero signo de valor* é longo, mas assinala, desde a porta inicial do processo, para a contínua desmaterialização do dinheiro, o que desmascara sua essência de abstração econômica.

Inicialmente assumindo o efetivo valor do material que as compõem, as peças de ouro sofrem, na própria circulação do numerário, um desgaste físico que já as faz caminhar no sentido de se tornarem uma representação do valor que expressam, e que, no momento inicial de suas vidas, realmente possuíam. *“Ao passar por tantas mãos, sacos, algibeiras, bolsas, bolsos, cofres, caixas e caixinhas, o numerário desgasta-se; deixa um átomo de ouro aqui, outro acolá e, desgastando-se na sua circulação por esse mundo afora, perde cada vez mais o seu toque intrínseco. Gastando-o, desgasta-se”* (Marx, 2003: 108).

Assim, a própria circulação do dinheiro é o agente de seu desgaste, e esse provoca, em contrapartida, sua conversão em simples representação. *“Quanto mais tempo circula o numerário, mantendo-se constante a velocidade de circulação, ou ainda, quanto mais ativa se torna a sua circulação no mesmo lapso de tempo, mais a sua existência funcional como numerário se desliga da sua existência metálica como ouro ou prata. O que resta é magni nominis umbra [a sombra de um grande nome]. O corpo da moeda não é mais que uma sombra. Enquanto o processo a torna mais pesada no início, torna-se agora mais leve, mas em cada compra ou venda isoladas ela continua a valer a quantidade de ouro primitiva. Soberano<sup>42</sup> fantasma, ouro fantasma, o soberano continua a cumprir mesmo assim a função de peça de ouro legítima. Enquanto os choques com o mundo exterior*

---

<sup>42</sup> Soberano é uma das denominações existente no meio circulante inglês da segunda metade do século XIX. É a ela que Marx se refere constantemente como *“Soberano fantasma”* em seus principais textos sobre o dinheiro.

*fazem perder a outro o seu idealismo, a moeda idealiza-se pela prática, o seu corpo de ouro ou prata torna-se pura aparência” (idem: 109, grifos do autor).*



**Figura 18** – Soberano inglês de ouro cunhado em meados do século XIX (<http://www.sil.si.edu>).

Tal conversão em signo de valor dá prosseguimento ao movimento natural do dinheiro no sentido da exposição de sua condição de objeto abstrato distante do mundo concreto, ficção que apenas serve de representação, sem efetivamente possuir qualquer valor intrínseco, ainda que se apresente como moeda com essa característica.

Para Marx é a circulação concreta do dinheiro, e o desgaste físico que ela causa nas peças de ouro, que acarreta o conflito entre a função do dinheiro e sua existência real. Com a perda de substância as moedas de ouro mais desgastadas valem efetivamente menos que as novas, porém na função de dinheiro seguem com o mesmo valor. *“A contradição entre o ouro numerário e o ouro padrão de preços conduz igualmente à contradição entre o ouro numerário e o ouro equivalente geral, forma sob a qual circula não só no interior das fronteiras nacionais, mas também no mercado mundial. Como medida de valores, o ouro conservava sempre o seu peso, pois apenas servia como ouro ideal. (...) como numerário, sua substância natural entra em perpétuo conflito com sua função”* (2003: 111). E prossegue afirmando que *“todo o numerário de ouro é assim mais ou menos transformado, pelo próprio processo de circulação, num mero signo ou símbolo da sua substância. Mas nenhuma coisa pode ser o seu próprio símbolo”* (idem: 112).

Ainda que ressalte a impossibilidade de uma coisa representar a si mesma, Marx sintetiza o processo contínuo de conversão do dinheiro em signo de si mesmo. Com relação ao numerário produzido com auxílio de metais, cujo valor é bem mais reduzido que

o do ouro, considera que eles, além de igualmente perderem substância, agravam mais intensamente o fato de que as peças neles cunhadas expressem um valor facial mais distante de seu valor efetivo, pois *“introduzidas na circulação, desgastam-se tal como a moeda de ouro e, em virtude da rapidez e continuidade do seu curso, idealizam-se muito mais depressa, até se tornarem simples sombras. Se fosse fixado novamente à perda de metal um limite para além do qual as peças de prata e cobre perderiam o seu caráter de moeda, deveriam, no interior de círculos determinados da sua esfera de circulação própria, ser por sua vez substituídos por uma outra moeda simbólica, ferro ou chumbo, por exemplo, e esta nova representação de moeda simbólica por uma outra moeda simbólica, dando origem a um processo sem fim”* (idem: 114).

Uma vez que tornou o valor representado pelas moedas cada vez mais distante dos valores efetivos das moedas em si mesmas, esse processo infinito de perda da substância gerou também um claro processo de transferência do real para o simbólico.

*“Mas a moeda de ouro deu origem aos seus representantes metálicos, em primeiro lugar, e depois ao papel, na medida em que continuou a funcionar como moeda apesar da sua perda de metal. Não circulava porque se desgastava, mas desgastava-se até se tornar um puro símbolo de porque continuava a circular. É nesta medida em que a própria moeda de ouro se transformou, no interior do processo, num simples signo do seu valor, que pôde ser substituída por simples signos de valor.”* (idem: 115/116).

Convertido em *signo de valor*, nessa nova etapa de seu percurso o dinheiro carece de um *fiador*. Alguma instituição socialmente forte o suficiente deve garantir a sua conversibilidade na matéria que outrora o lastreava para que, através da confiança nessa instituição, ele siga tendo representatividade e seja aceito como substituto dos valores concretos que representa e que lhe possibilitam converter tudo pela equivalência da sua substância, agora não mais visível nas novas formas sem valor concreto.

Para Marx “*Antes de tudo é pela força do hábito que um certo objeto, relativamente sem valor, um pedaço de cabedal, uma nota de papel, etc., se torna signo da matéria monetária, mas mantém-se como tal garantido pelo consentimento geral (...), por adquirir legalmente uma existência convencional e, por conseguinte, um curso forçado. O papel-moeda do Estado de circulação forçada é a forma acabada do signo de valor e a única forma de papel-moeda que nasce diretamente da circulação simples das próprias mercadorias. (...) De fato, o papel-moeda simbólico em nada difere da moeda metálica subsidiária, atuando apenas numa esfera de circulação mais extensa*” (idem: 117/118).

O processo se fecha sobre si mesmo. É no papel-moeda que cristaliza-se o *signo de valor* na sua forma mais bem acabada. Como representação abre-se à circulação universal, antes possibilitada pela forma da *crisálida áurea* que, apesar dos diferentes *uniformes nacionais* que veste, através de sua substância garante a aceitação do dinheiro em todos os cantos do mundo, ainda que sob a forma de barra e não mais de moeda cunhada. “*O caráter puramente simbólico está de algum modo dissimulado nas peças de dinheiro metálicas. Revela-se plenamente no dinheiro de papel*” (Marx, 2002: 153).

Uma vez convertido, pelo processo de circulação que lhe é inevitável, em signo de si mesmo, em representação absoluta do valor, e após ter transformado-se no intermediário entre todas as relações humanas, por qual via pode o dinheiro tornar-se efetivamente o *laço universal* da sociedade capitalista?

### **2.2.2 – Além e aquém da ciência econômica do dinheiro.**

Em Filosofia do dinheiro Simmel (2003) alerta para o fato de que o dinheiro se converte no mediador universal do valor das coisas e que, pela sua característica de ser o objeto que permite que todas as qualidades dos demais objetos sejam mensuradas através de sua igualação, passa a ser o objeto por excelência.

Apesar de guardar muitas semelhanças com as análises feitas por Marx sobre o dinheiro e seu processo de desmaterialização, o trabalho de Simmel aprofunda os aspectos mais subjetivos<sup>43</sup>. Assim como Marx, ele trabalha fatos objetivos relativos às manifestações monetárias, e aponta possibilidades de como esses se relacionam com os aspectos formais do dinheiro. “*A redondez das moedas, em função da qual estas ‘tem que rodar’, simboliza o ritmo do movimento que o dinheiro imprime à circulação: inclusive onde as moedas eram originalmente anguladas, o uso tem que ter ido arredondando os vértices e ter conferido àquelas uma forma mais ou menos circular, as necessidades físicas teriam dado lugar a forma instrumental da intensidade da circulação*” (Simmel, 2003: 665).

Ainda que não absolutamente explícita, a análise do dinheiro elaborada por Simmel – enquanto elemento fundamental de conformação das relações na *sociedade moderna* – caminha como um aprofundamento da direção para qual caminha o trabalho de Marx. Muitas características constitutivas do dinheiro como objeto social de Marx são exploradas e retrabalhadas por ele – ainda que haja alguma divergência entre as duas visões – e são utilizadas como ferramentas para pensar as formas de vida da sociedade europeia da virada do século XIX para o século XX, e das suas divergências com a *sociabilidade* anterior – para utilizar um termo tipicamente simmeliano.

Simmel estabelece uma compreensão mais apurada da abrangência do sentido e das conseqüências do processo de desmaterialização do dinheiro, e de sua caracterização como signo de valor, e as percebe como características da própria matéria monetária. O dinheiro é analisado por sua capacidade de tudo equiparar, através da quantificação das qualidades e valores individuais e específicos, e esses dados perpassam boa parte dos seus trabalhos sobre o tema.

---

<sup>43</sup> Sobre aspectos do dinheiro em Simmel e outros comentários sobre a sua obra remeto o leitor a Waizbort (2000).

É a importância dada à abrangência que possui a desmaterialização do dinheiro a principal convergência com os conceitos que estão presentes na obra de Marx. Contudo, Simmel radicaliza esse dado e dá a ele um papel muito mais destacado que Marx o fez. Mas é essa ligação que permite aproximá-los, e considerar que: “*Simmel oferece uma base para uma abordagem interpretativa mais precisa do que a de Marx das percepções dos próprios agentes quanto à natureza e funções do dinheiro. (...) [Mas,] em termos mais gerais, talvez seja essa a razão pela qual as teorias monetárias de Marx e Simmel poderiam ser consideradas complementares ao invés de diametralmente opostas*” (Dodd, 1997: 105).

A grande diferença entre as análises provavelmente está no enfoque que cada autor explora mais profundamente. Enquanto Marx aprofunda os aspectos objetivos que levam o dinheiro a se desmaterializar e entende como negativas as consequências desse processo para a base material da economia e da sociedade, Simmel caminha na direção dos fatores subjetivos que promovem tal desmaterialização e considera influências *espirituais* e *psicológicas* que ela pode causar.

Simmel propõe toda uma série de relações para compreender o processo de conformação do dinheiro e do aumento de sua importância nas relações humanas, além de descrever as razões pelas quais ele inevitavelmente é levado a assumir as formas atuais das manifestações monetárias.

O caminho que ele traça inicia-se pela percepção do valor como uma manifestação do desejo humano, uma compreensão de que o que nos movimenta no mundo moderno nada mais é do que a capacidade de aspirar a posse e o consumo das coisas, é desejá-las especialmente de forma teleológica, é a capacidade sublimadora do dinheiro de nos permitir imaginar vários usos seus ainda que somente possamos concretizar um deles – o que se aproxima com os processos de sublimação do desejo em Freud.

Ele estabelece para o dinheiro um status de manifestação metafísica, uma representação similar às idéias platônicas: “*O mundo dos valores que flutua sobre o mundo real, ao que parece sem conexões, e sem dúvida o dominando incondicionalmente, haveria encontrado ‘a forma pura’ de sua representação no dinheiro. Do mesmo modo que Platão interpreta a realidade – de cuja observação e sublimação surgiram as idéias – como um mero reflexo destas, assim também as relações, ordens e flutuações econômicas das coisas concretas parecem um derivado de seu próprio derivado, isto é, representações e sombras da importância que cabe ao seu equivalente pecuniário*” (Simmel, 2003: 157).

Simmel crê que o dinheiro, enquanto objeto, pertence muito mais ao campo das abstrações que ao da materialidade, entende que “*o dinheiro é a materialidade do abstrato*” (idem: 114), por conta das relações que ele estabelece com tudo mais. O dinheiro assume a imensa importância que possui em nossa sociedade somente em função de poder concentrar características que favorecem esse tipo de comportamento: é o objeto que permite a mais ampla manifestação do processo teleológico do desejo humano, por simplesmente possibilitar à imaginação humana que os valores possuídos projetem a posse de quaisquer outros objetos que sejam desejados em seu lugar, substituindo o próprio consumo concreto pela simples expectativa de que ele possa ocorrer.

Assim, o dinheiro assume uma posição de intermediário absoluto entre o desejo dos homens e a realidade. Por essa presença absoluta na *vida moderna* o dinheiro assume funções quase sacras, assumindo o lugar de Deus, de um poder onipotente e onipresente que cataliza todos os significados e desejos.

Para Simmel “*A idéia de Deus encontra sua essência mais profunda no fato de que toda diversidade e as contradições do mundo alcançam a unidade Nele, posto que é, de acordo com a bela expressão de Nicolau de Cusa, a coincidência oppositorum. Desta idéia de que todas as estranhezas e tudo o que é irreconciliável no ser encontram sua unidade e*

*sua igualação Nele surge a paz, a segurança e a riqueza universal do sentimento que se dá com a idéia de Deus e com a nossa certeza de que ele existe. Não cabe duvidar de que os sentimentos que o dinheiro desperta, em sua própria esfera, tem uma certa proximidade psicológica com estes. Na medida em que cada vez alcança mais a expressão absoluta e o equivalente de todos os valores, se remonta a uma altura abstrata sobre toda a multiplicidade dos objetos e se converte no centro, no qual as coisas mais opostas, mais estranhas e mais afastadas, encontram suas características comuns e se relacionam mutuamente; deste modo, também o dinheiro confirma, de fato, aquela elevação por cima do individual, aquela confiança em sua onipotência como na de um princípio superior que pode conservar para nós o individual, e mais abaixo e, ao mesmo tempo, converter-se nele mesmo” (idem: 276/277).*

Dessa forma a onipotência do dinheiro é em parte gerada, para Simmel, pela sua onipresença nas relações estabelecidas na sociedade moderna, que dele depende cada vez mais e que através dele media todos os intercâmbios compreendidos como contatos entre seus indivíduos.

Para o autor, o processo que leva a supressão do valor intrínseco das formas monetárias ocorre naturalmente diante de tais fatos, como necessidade do próprio mecanismo de expansão da ação e da importância do dinheiro para a *sociabilidade moderna*, onde a divisão social do trabalho e a especialização das atividades reforçam a necessidade de um meio de troca universal, que permita a equiparação de toda e qualquer diferença pela quantificação das qualidades. Do valor diferenciado de cada qualidade humana ou do valor de uso de cada mercadoria. “(...) *não se pode comparar diversas quantidades de objetos se essas não são da mesma qualidade; por assim dizer, quando a medição só pode dar-se através de uma igualação imediata entre duas quantidades, [assim] é preciso uma igualdade qualitativa prévia*” (idem: 119).

Exatamente essa operação de equiparação entre todo e qualquer tipo de valor ou de qualidade é que faz do dinheiro “*a expressão adequada da relação do homem com o mundo*” (idem: 114). Essa relação está fundada na quantificação e nos processos de nivelamento de valores e qualidades, “*pois o dinheiro só pergunta por aquilo que é comum a todos, pelo valor de troca que nivela toda qualidade e toda peculiaridade a base da pergunta do mero quanto*” (Simmel, 2002b: 390). O que passa a ser necessário então é o entendimento do dinheiro como o padrão de medição que permita a equiparação pela quantificação objetiva de qualquer qualidade subjetiva das coisas ou dos homens.

Ao se estabelecer como instância abstrata e padrão de medição, como signo de valor e não mais como valor em si, o dinheiro pode ser aceito por todos como um objeto tão desprezado da realidade concreta quanto o metro ou o quilograma, aos quais não importa a substância da qual são feitos, mas apenas a medida exata do que representam. Essa é a alteração de estado que permite a utilização de qualquer substância como moeda, mesmo papéis.

Na medida em que “*a função de mensurabilidade do dinheiro, que, em princípio pouco tem a ver com a materialidade de seu substrato*” (Simmel, 2003: 139) elimina a necessidade do valor intrínseco desse substrato, ou seja, o movimento de uso social do dinheiro o transforma em unidade de medida do valor, paradoxalmente é como signo de valor absoluto que as formas modernas do dinheiro são aceitas nas sociedades atuais.

Assim, para Simmel, o dinheiro relativiza sua necessidade de possuir valor intrinsecamente. O que permite que assumam formas mais compatíveis com vida na sociedade moderna, pois seja feita de que matéria for “*o dinheiro não mud[a] em sua significação ideal como unidade de medida e expressão do valor das mercadorias, no entanto, em sua qualidade de mercadoria mediadora, garantia e meio portador de valores, (...) e passa da forma da imediatez e da substancialidade na qual cumpria aquelas funções*

*a forma ideal, isto é, a forma em que exerce sua influência como mera idéia que adere a qualquer tipo de símbolo” (idem: 142).*

A observação atenta de como ocorre a utilização de diferentes matérias para fabricar dinheiro e de como elas foram empregadas para representar valor e, assim, mediar o intercâmbio das outras mercadorias (folhas de fumo nas da América do Norte, cartas de baralho no Canadá, peles de marta na Rússia, sementes de cacau na América Central, conchas na América do Sul e na Oceania, etc.) demonstra o fato de que o homem regularmente se serve de símbolos para representação do valor. Esses usos de moedas extrínsecas, ou de moedas cujos valores existem apenas por convenção, dão sinais de que o processo econômico demonstra na práxis, em diferentes momentos histórico e sociedades, a correção das teses de Simmel sobre o dinheiro.

A percepção dos indivíduos de que as formas simbólicas do dinheiro possuem valor está mais manifesta na confiança depositada nos agentes emissores do que no valor intrínseco da moeda. A dimensão simbólica do dinheiro é evidente, mesmo nas moedas de valor intrínseco, e desde sua invenção. Elas sempre trazem em suas faces símbolos que garantem a autenticidade, e a atividade de cunhagem sempre sofreu restrições e controles por partes dos governos de forma a garantir a sua qualidade.

O autor assinala que, desde o tempo em que circulavam somente moedas metálicas cunhadas em metais nobres, os elementos simbólicos que seriam os verdadeiros representantes do valor do dinheiro já estariam nas imagens dos reis estampadas nas moedas, que afiançam o seu valor e a pureza dos metais: *“ao menos de vez enquanto, as moedas dos senhores locais tratam de dar a impressão de pertencer a um sistema de circulação monetária mais amplo. Séculos após as mortes de Felipe e Alexandre seguiram cunhando, nos países mais diversos, moedas com seus nomes e selos, isto é, moedas que formalmente eram real e materialmente das cidades” (idem: 196).*

O ouro e a prata somente reforçam essa dimensão simbólica, pois a sua aplicação prática como jóia os converte em símbolo de riqueza e poder. A sua utilização como dinheiro, assim como a de qualquer outra matéria, não permite seu emprego com outra finalidade que não a de promover o intercâmbio das coisas, o que representa o estado puro do dinheiro e o leva a condição inevitável de puro símbolo do valor fechando o círculo da teoria.

Ainda segundo Simmel “*A utilidade possível do ouro e da prata para fins técnicos e estéticos não é realizável enquanto eles circulem como dinheiro; e é assim para todas as classes de dinheiro. Os efeitos múltiplos que as bases materiais do dinheiro exercem em relação com nossos objetivos, estão condenados a desaparecimento quando o que há de prevalecer é o efeito como dinheiro. No momento em que manifestam seu valor prático, estético ou de qualquer outro tipo, retiram-se da circulação e deixam de ser dinheiro. Todos os outros valores são comparáveis reciprocamente e intercambiáveis, segundo a medida da quantidade de utilidade que representam para a possível apropriação. Sem dúvidas, o dinheiro não pertence a essa ordem, posto que, quando se emprega no mesmo sentido que seu valor recíproco, deixa de ser dinheiro*” (idem: 149/150).

Dessa forma, a própria utilidade de algo como dinheiro exclui sua matéria do campo concreto, impõe uma abstração à substância que a transforma em símbolo, em unidade de medida. Uma vez instituído como *símbolo de valor* para se tornar medida de todo o resto o dinheiro prescinde, em definitivo, de qualquer base material valiosa; passa a *ser o valor em si* ao invés de *ter valor em si*.

### **2.2.3 – O profano e o sagrado.**

A caminhada para a imaterialidade e a conversão em padrão de medida universal apontadas por Marx e Simmel, fazem do dinheiro algo que o próprio uso social torna um

objeto abstrato e onipresente; ele adquire, na sociedade capitalista, características que o aproximam do sagrado.

Pelo seu deslocamento de mero instrumento à posição de mediador universal dos desejos humanos, o dinheiro reforça sua função mágica como ocorre em muitas civilizações antigas, onde o “*caráter religioso e mágico da moeda*” (Mauss, 1969: 17) é o que determina seu real valor. Caráter esse reforçado pelas suas características modernas de desmaterialização e onipresença, assim “*o fato econômico nas sociedades contemporâneas é um evento religioso, uma experiência estética, um postulado ético, um acontecimento político, um pronunciamento judicial, um posicionamento hierárquico, uma complexidade social da qual só observamos manifestações parciais e concretas*” (Capriles, 2005: 62).

No lugar do sagrado, na sociedade contemporânea é o dinheiro o agente que promove a transcendência, ele se transforma no intercessor que aproxima da realidade os desejos humanos, mesmo os mais espirituais. “*O dinheiro é a abstração mais concreta, é um dos melhores símbolos da tensão existente entre a fé e a realização, entre a promessa e a entrega, entre o virtual e o real. É aquilo que tem capacidade de converter as possibilidades do desejo em presença real*” (idem: 163).

Como abstração, o dinheiro torna-se o condutor central do imaginário humano. Como signo genérico do valor, pela imaginação, ele passa a ter o poder de converter-se em qualquer coisa, representando infinitas possibilidades de trocas que, na maior parte do tempo, não se concretizam. O homem sonha com a posse do dinheiro, antevê o seu uso, imagina a realização de desejos materiais e afetivos, mesmo para recursos que não existem, e assim, esse exercício se torna quimérico e prescinde da própria presença do dinheiro. Se em outras épocas a fé é o agente fundamental de concretização das aspirações e dos sonhos, agora o dinheiro ganha alguns aspectos transcendentais do sagrado e o substitui. Ele forja crenças e cria um universo mágico de devaneios ao seu redor, constituindo-se em

uma das “*forças invisíveis que controlam a ordem da marcha do universo*” (Godelier, 2001: 46). Por meio dele o homem acredita poder atuar sobre a realidade e adequá-la aos seus desejos, às suas vontades.

Essa força está presente justamente no processo de transmutação do dinheiro de fato físico para social, de objeto concreto para ente abstrato, de peça de valor para unidade de medida. Quando o ouro passa a existir somente na imaginação – o ouro imaginário como afirma Marx – é no campo do imaginário que o dinheiro se constitui como valor, como força motriz do desejo, e pode promover a circulação das qualidades e dos valores produzidos, como seu substituto.

Da sua crisálida áurea eclode como fantasmagoria, convertido de objeto precioso que circula por seu valor em objeto de valor que é precioso porque circula. Portador de todos os dons e substituto das qualidades materiais e imateriais.

Mas, para chegar a esse estatuto, primeiro é necessário que o dinheiro vista suas roupas de gala, que seja cunhado na própria materialidade do valor intrínseco, no ouro, para assim se transmutar alquimicamente no intermediário ideal de todas as matérias. Com o passar do tempo o conceito que o dinheiro representa ultrapassa as características da preciosidade do ouro, no papel de padrão de medida de todas as outras matérias absorve suas qualidades se transformando na mercadoria universal, portador das virtudes e qualidades materiais e afetivas, humanas e divinas. O dinheiro substitui sua matéria por um espírito.

Para que o dinheiro se dispa de sua materialidade – de seu *bellus pretiosus corpus* [belo corpo precioso] – necessita revestir suas formas imateriais de uma autoridade absoluta, de uma fiança que transcenda o individual, o real; em um amplo sentido o dinheiro precisa estar garantido por algo que supere o Rei e a realidade.

Para Godelier é essa fiança que *“nos permite compreender por que esses objetos funcionam como moeda sem sê-lo plenamente e perceber que já o fizeram muitas vezes despojando-se de uma grande parte de suas funções e transformando-se em instrumento impessoal do desenvolvimento de relações comerciais impessoais, instrumento que só circula estampilhado, marcado pelo selo da instituição que representa a comunidade como um todo, que é fonte de poder e da lei, o Estado”* (2001: 112/113).

As marcas do emissor – as efígies de Alexandre ou dos Césares, os selos reais, as armas imperiais – aos poucos se somam aos outros símbolos do Estado; às imagens dos Reis e Imperadores se uniram os personagens históricos, os governantes, os artistas ou os cientistas, por vezes também símbolos do sagrado. O dinheiro ganha um imaginário próprio que valida sua emissão e ancora sua polissemia na tradição nacional, construindo uma narrativa pautada na nacionalidade, que valida sua função de meio de troca, de reserva de riqueza e de unidade básica de equiparação das coisas.

### ***2.3 – Valor ou imagem?***

No decorrer da história, além de elemento econômico fundamental, as cédulas e moedas metálicas assumem claramente um papel de representação da identidade das cidades, impérios, países e povos que as emitem.

Nelas são percebidas construções visuais que interferem nas formações de individualidades e nos sentimentos de pertencimento. Suas imagens são painéis polissêmicos do sentimento coletivo e representações do que é ser grego na acrópole clássica ou estadunidense no século XXI, o que é pertencer ao povo brasileiro ou ser parte da população da União Européia.

As cédulas, mais que as moedas metálicas, se tornam objetos da cultura material que podem ser tratados como signos plenos dessa representação. Quer pelos valores

financeiros mais elevados que designam ou pela própria visualidade mais complexa que possuem. Todo o imaginário assim constituído estabelece formas de narrativa que, pela especificidade de *“sua linguagem formam uma base bastante rica, cujo conteúdo informativo é tão importante para a construção do objeto de estudo quanto as histórias de vida, os dados estatísticos ou os registros bibliográficos. De natureza diversa, esses suportes devem ser tratados como unidades de informação”* (Peixoto, apud Feldman-Bianco, Moreira Leite, 1998: 216).

Assim, torna-se fundamental o lugar central que as diferentes formas do dinheiro ocupam, contemporaneamente, para uma compreensão mais global dos homens e das sociedades. Elas são um *“exemplo de uma escritura cuja função não é mais comunicar ou exprimir apenas, mas impor um além da linguagem que é, ao mesmo tempo, a História e o partido que nela se toma”* (Barthes, 1971: 11).

As configurações visuais que carregam são mutáveis em cada país ou cultura, em cada época e em todas as épocas, mas sempre são legíveis na medida em que as imagens que as compõem podem ser compreendidas, tal e qual os textos.

Quando analisadas com olhos mais generosos, quando vistas com olhos de artista – e aqui, igualmente a Barthes (1980: 40), não vai nem uma referência gloriosa nem desdenhosa a tipologia profissional – podemos lidar com elas como um conjunto no qual tratamos *“com os signos como um logro consciente, cuja fascinação [se] saboreia, quer [se] fazer saborear e compreender. O signo – pelo menos o signo que ele vê – é sempre imediato, regado por uma espécie de evidência que lhe salta aos olhos, como estalo do Imaginário”* (idem: 40). Através desses *estalos do imaginário* onde *“o signo é uma fratura que não se abre nunca sobre o rosto de um outro signo”* (Barthes, 2005a: 76) podemos desvendar as formas como seus autores, aqueles que as desenham e gravam, interpretam em imagens os diferentes discursos sobre o pertencimento à nação, e suas representações

visuais. Através do imaginário que envolve as cédulas podemos olhar as diferentes nacionalidades e cidadanias estampadas nestas peças monetárias. Elas são séries de fragmentos de história que mudam ao longo dos anos, ainda que mantenham o mesmo significado; fragmentos de papel e metal que se metamorfoseiam em valor, e aos quais observamos, em geral, de forma desatenta.

*“A metamorfose – como uma variação violenta e convulsiva e, ainda assim, estática – certamente nos oferece uma forma de manter o fio do tempo narrativo ao mesmo tempo que nos permite desconsiderá-lo e consumir a plenitude visual no instante presente, e no entanto também representa o conteúdo monetário abstrato, o universal vazio incessantemente preenchido com novos conteúdos mutantes. E no entanto esse conteúdo é um pouco mais do que uma plenitude de imagens e estereótipos: a transformação criativa não de riquezas em folhas mortas, mas antes de banalidades em formas visuais elegantes que se oferecem conscientemente ao consumo visual”* (Jameson, 2001: 167).

No final das contas, o consumo visual dessas banalidades, presentes em todas as formas de dinheiro – mesmo as eletrônicas – é a chave através da qual cremos que conquistaremos nossos desejos, pela qual acreditamos poder alcançar cada sonho, cada quimera de nossas imaginações. Seja transmutada em moedas de ouro seja sob a forma de *píxels* luminosos acesos pelos filamentos das placas de computação, o que eclode da *crisálida áurea* é simplesmente isso: a abstração que nos dá a sensação de que podemos conquistar cada um dos nossos desejos mais profundos.

Valor e desejo.

### ***Capítulo 3 – Me dá um dinheiro aí!***

“A natureza e a história condicionam ao homem que é objeto do conhecimento, porém o homem, que é sujeito do conhecimento, engendra a natureza e a história. A forma científica de toda realidade espiritual, que como história todo eu faz nascer de si mesmo, brotou por sua vez do eu formador na corrente do devir, na qual o espírito se reconhece a si mesmo; e essa corrente trabalhou seu leito e imprimiu ritmo a suas ondas, e com isso se converteu em história<sup>44</sup>”.

*Georg Simmel*

Muitos governos ao redor do mundo acabam na mesma situação da personagem dos versos de Lamartine Babo, por diversas razões, e nas mais variadas situações: procuram pelo mercado alguma casa produtora de numerário que possa atender suas necessidades emergenciais da reposição do meio circulante, e em volumes que supram, minimamente, as suas demandas – principalmente nas emergências causadas pelos processos hiperinflacionários ou nos descontroles dos operadores do meio circulante. Os efeitos da falta de numerário novo puderam ser observados nos acontecimentos da República de Weimar.

No século XX as formas físicas do dinheiro de valor extrínseco se impõem como as mais utilizadas<sup>45</sup>; as moedas metálicas cunhadas em materiais comuns (como o níquel, por exemplo) e as cédulas de papel-moeda passam a ser usadas em larga escala, e na quase totalidade dos países, substituindo o numerário de valor intrínseco. Moedas de valores imaginários, mais do que qualquer outra coisa. As moedas de ouro e prata cada vez mais

---

<sup>44</sup> Simmel, 2000a: 74/75.

<sup>45</sup> Desde seu surgimento, no século VI a. C., e até quase a segunda metade do século XX as moedas em circulação pelo mundo são, em sua maioria, ou de metais nobres (e por isso possuem valor) ou conversíveis nesses metais mediante sua troca nos Tesouros Nacionais. Os desequilíbrios nas reservas de ouro das nações mais poderosas, econômica e politicamente, provocados pelo movimento de suas reservas durante a Primeira Guerra Mundial, determina o final prático do padrão-ouro (a conversibilidade das moedas nacionais de valor extrínseco), devido a concentração de boa parte do ouro mundial com o governo dos Estados Unidos da América. Em 1944 a Conferência Internacional Monetária de *Bretton Woods* procura criar uma nova forma de revigorar o padrão-ouro, lastreando parte das demais moedas no Dólar estadunidense que, a partir de então, torna-se a única moeda lastreada exclusivamente em ouro. Mas em 1971, o então Presidente dos EUA, Richard Nixon, entre as medidas econômicas tomadas, acabou definitivamente com a conversibilidade do Dólar em ouro, o que acarretou o final prático do padrão-ouro. Ver: Galbraith (1997: 139, 252/253 e 286/287)

são entesouradas, convertidas em barras pelos Tesouros Nacionais, ou têm sua matéria utilizada em jóias e outros artefatos de luxo.

No entanto, devido aos requisitos técnicos, em todo o mundo, são bem poucas as empresas capazes de produzir moedas nessas formas extrínsecas, pois precisam ser resistentes às ações dos falsários, em especial o papel-moeda. As moedas de ouro ou prata possuem seus principais limitadores a contrafação nos próprios metais em que são cunhadas; já as novas formas da moeda, sem essa característica, são mais suscetíveis a falsificação. Somente com a aplicação de conhecimentos específicos, do ramo gráfico e metalúrgico, é que as moedas metálicas e as cédulas de papel-moeda podem ser minimamente resistentes às cópias e falsificações. Tal grau de especialização determina a existência de um número muito reduzido de empresas capazes de desenvolver estes trabalhos. Em geral, as casas impressoras atendem somente às solicitações do próprio país onde estão instaladas, produzindo raramente para países estrangeiros – em especial as que funcionam sob controle estatal. Dessa forma, o atendimento às necessidades de fabricação de numerário na maioria dos países (em especial dos que não dispõem de empresas desse tipo sob controle de seus governos) depende de acordos comerciais através dos quais umas poucas casas impressoras abastecem várias nações<sup>46</sup>.

Assim, para se evitar graves problemas de falsificação e suas conseqüências para o meio-circulante de um país a criação e a impressão de cédulas devem ser feitas por empresas e profissionais que possuam o domínio do conjunto de técnicas de gravação de matrizes, de desenvolvimento de padrões de fundos de segurança e de recursos de impressão com processos específicos para produtos do meio numismático. Além disso, é necessário treinar os profissionais em atividades com elevado grau de especialização, de

---

<sup>46</sup> Fundamentalmente, o mercado de produtos numismáticos é atendido por pouco mais de uma dezena de empresas. Algumas casas tradicionais de cunhagem não conseguiram se adaptar às especificidades da produção de papel-moeda, outras, mais bem sucedidas nessa adaptação, se desvinculam da produção de moedas metálicas por considerá-la pouco lucrativa. No caso brasileiro, a Casa da Moeda do Brasil conseguiu sucesso em ambas as atividades.

forma a possibilitar o desenvolvimento de novos elementos gráficos que permitam uma maior dificuldade na contrafação do numerário. Dessa maneira, formar um profissional habilitado ao desempenho dessas atribuições sempre foi um processo lento e fechado, circunscrito aos trabalhadores destas empresas de impressão.

Por razões como essas o abastecimento do meio circulante impresso no Brasil foi, durante mais de um século, realizado principalmente com emissões produzidas no exterior e, muitas vezes, o país se viu na contingência de aceitar condições inadequadas aos seus interesses, para evitar crises provocadas pela restrição ou falta de numerário no meio circulante.

Até a década de 60 o papel-moeda que circulava no território brasileiro raramente é impresso aqui. As emissões realizadas com os recursos gráficos nacionais sempre ocorrem em momentos de emergência, e sem um planejamento para que haja continuidade no processo de nacionalização de sua produção, seja através do incentivo à iniciativa privada, seja pelo aparelhamento da Casa da Moeda do Brasil.

A cada nova necessidade de emissão de um maior volume de papel-moeda a opção inicial dos responsáveis pelo meio circulante brasileiro é o recurso às concorrências públicas atendidas por firmas estrangeiras, e os projetos gráficos são “oferecidos” como parte dos contratos para impressão das 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, uma vez que as empresas brasileiras não dispõem de equipamentos específicos para esses fins, nem de mão de obra especializada em produzir tais matrizes.

As casas impressoras que participam dessas concorrências, em geral, abastecem vários países, em especial da América Latina, África e Ásia. Seus profissionais de criação desenvolvem estampas muito semelhantes para todas as nações; em geral são trocados

apenas os *portraits*<sup>47</sup> e as vinhetas, e basicamente a mesma estrutura visual era aplicada aos projetos de papel-moeda desenvolvidos para diferentes nações. A utilização dos mesmos fundos, rosáceas e guilhoches<sup>48</sup> em várias cédulas é constante. Com isso, a distinção entre as emissões é dificultada, inclusive pela eventual repetição de certas imagens principais usadas para países diferentes – especialmente quando as figuras de destaque nas cédulas são ilustrações de atividades como o comércio, a indústria ou a agricultura, ou *portraits* de heróis supranacionais como Simon Bolívar ou José de San Martín.

Muito pouco das culturas visuais desses países consta nesta importante forma de representação oficial. Uma infinidade de elementos geométricos, sem qualquer significado particular, ocupa a maior parte da composição. Mesmo o esquema de cores das tintas de impressão fica freqüentemente subordinado aos estoques existentes nessas empresas, e aos aproveitamentos de “pontas” de tintas que sobram das emissões anteriores. Ainda hoje essa prática é bastante agravada pela cartelização do setor, motivada pelo exíguo número de fabricantes de papel-moeda com condições de atender aos pedidos dentro dos volumes e prazos necessários ao abastecimento dos meios circulantes.

Diante desse quadro é possível entender a distância existente entre o imaginário veiculado pela moeda nacional e o dos brasileiros. Ao contrário de bandeiras, hinos e brasões, quase sempre concebidos por artistas e letrados nacionais e fortemente vinculados aos movimentos políticos que determinam o surgimento do Brasil (D. Pedro I, Benjamin Constant, etc.), até a nacionalização dos projetos de cédulas os profissionais que trabalhavam na concepção do papel-moeda brasileiro pouco ou nada conhecem da realidade do país, das manifestações culturais e das figurações da nacionalidade concebidas pelas diferentes camadas sociais brasileiras. Apenas as escolhas dos modelos para os

---

<sup>47</sup> Termos numismáticos ver Anexo II – Glossário.

<sup>48</sup> A maior parte dos fundos impressos nessas cédulas é composta por trabalhos geométricos, fundos numismáticos com motivos abstratos, rosáceas e outros trabalhos de guilhocheria.

*portraits* e as vinhetas são, eventualmente, efetuadas por brasileiros. Muitas vezes elas são orientadas por limitações técnicas desconhecidas apresentadas por profissionais das áreas comerciais das casas impressoras estrangeiras, que ampliam (e até mesmo inventam) dificuldades para promover a troca das imagens por outras que facilitem a execução do trabalho segundo seus interesses.

Dessa forma, distancia-se a representação de brasilidade contida nas cédulas das existentes no imaginário brasileiro<sup>49</sup>. Aqui não se trata de um processo de dominação ou submissão do imaginário local, simplesmente as escolhas das imagens muitas vezes são pautadas exclusivamente por fatores de facilitação da produção. As firmas forçam o descarte das imagens de personagens e cenas históricas com detalhes mais trabalhosos, priorizam a execução técnica e solicitam trocas de elementos visuais em proveito de outros com formas mais fáceis para a gravação.

O que é veiculado nas cédulas impressas nessas condições é um conjunto de elementos visuais nos quais há muitos signos vazios de significações, simples elementos geométricos, ou sem identificação com uma representação efetiva de brasilidade. O uso de imagens mais representativas da cultura brasileira é descartado para o atendimento de meras conveniências de impressão dos fabricantes.

Como dito no capítulo anterior, basicamente são duas as casas que se alternam na fabricação das cédulas brasileiras, bem como para grande parte da América Latina: a *American Bank Note Company* e a *Thomas de La Rue & Company Limited*. Diversas vezes os governos dos países atendidos por essas empresas ficam reféns dos seus interesses, e várias populações latino-americanas passam por dificuldades com seus meios circulantes, promovidas por desabastecimentos, causados pelas negativas de atendimento de prazos e volumes de produção, contrários aos interesses desses fabricantes.

---

<sup>49</sup> Sobre o processo de substituição de imaginário e dominação cultural remeto o leitor a Gruzinski (2003 e 2006).

Por esses motivos fica claro, em meados do século passado, que é urgente desenvolver tais recursos e melhores condições para o atendimento do meio circulante no Brasil. Dessa forma, um fator econômico abre as portas para a substituição dos produtores de cédulas, possibilitando uma mudança na autoria dos projetos gráficos.

### ***3.1 – Notas da história do meio circulante brasileiro.***

Inicialmente a formação de um meio circulante demanda apenas a existência de metal nobre e de uma casa de cunhagem apta à produção das peças metálicas necessárias para seu abastecimento. A cunhagem é praticada no Brasil há muito tempo, pois em 1694 é fundada a Casa da Moeda do Brasil e ela passa a suprir o nosso meio circulante de moedas metálicas.

Na passagem de um meio circulante composto por peças de valor intrínseco para um outro meio de valor extrínseco, a cunhagem de moedas continua sendo realizada pela Casa da Moeda. Já a produção de papel-moeda é mais tardia. Somente no século XIX surgem as primeiras formas de dinheiro impresso pelas gráficas nacionais. A produção é esporádica e em quantidade insuficiente para atender as necessidades de todo o território brasileiro. São exemplos dessas primeiras impressões as Ordens de Pagamento Holandesas em Pernambuco, os Certificados da Administração Geral dos Diamantes em Minas Gerais e as emissões do chamado “*troco do cobre*”.

As cédulas, tal como as conhecemos hoje, somente aparecem no nosso meio circulante em meados do século XIX. A impressão de papel-moeda no Brasil em escala industrial pela Casa da Moeda começa na segunda metade do século XX, ou seja, mais de 250 anos após a sua criação.

Os valores anuais referentes ao comércio realizado para abastecer o meio circulante de um território extenso como o brasileiro são elevados. Segundo os entrevistados esse é o

principal motivo para a não nacionalização da produção nacional de papel-moeda, pois os interesses financeiros estrangeiros contrários a impressão de papel-moeda no Brasil por uma empresa nacional criam barreiras para que ocorra essa mudança.

### ***3.2 – Um lado da moeda: o que é ser moedeiro.***

As funções e atribuições da Casa da Moeda do Brasil, bem como sua posição na estrutura dos governos brasileiros, variam ao longo do tempo. Casa de fundição, de cunhagem, de impressão, empresa pública, autarquia federal, empresa de economia mista. Todo um elenco de atribuições e de diferentes necessidades de profissionalização e de domínio de tecnologia fez parte da história da instituição. No entanto, uma coisa muda pouco: a figura do moedeiro.



**Figura 19** – Estátua representando um moedeiro no trabalho manual de cunhagem.  
(<http://www.casamotoeda.gov.br/>).

Profissão milenar, que surge junto com a moeda metálica, no século VI a. C., ela é cercada de atenções pelos reis, e de restrições ao direito de exercê-la. O termo moedeiro designa inicialmente os profissionais responsáveis por todo o processo de produção das moedas metálicas, como a concepção do desenho, abertura dos cunhos e a cunhagem das

próprias moedas, realizada através de potentes marteladas desferidas nas matrizes que, assim pressionam o disco metálico e conformam a moeda.

Com o passar do tempo as funções da fabricação de moedas vão se especializando e ocorre a criação de Corporações de Moedeiros que, fortalecidas, são tratadas com deferência em toda Europa. Os direitos estabelecidos pelas corporações européias são transferidos aos moedeiros brasileiros, ainda no tempo do Brasil Colônia. Durante séculos estes profissionais tiveram direitos mais amplos que seus contemporâneos devido às responsabilidades que o ofício impõe, principalmente pelo manuseio de ouro e prata.

Discorrendo sobre o tratamento diferenciado dado aos moedeiros em Portugal e no Brasil Gonçalves relata: *“Os componentes da Corporação dos Moedeiros eram sagrados Cavaleiros, prestando juramento. Entre os privilégios destacam-se a isenção de ir à guerra, a do pagamento dos impostos municipais, o direito a tribunal próprio e a prisão especial. Eram sujeitos a Alcaides e julgados pelos mestres da moeda. (...) O moedeiro era admitido na corporação por meio de cerimônia especial, denominada Sagração do Moedeiro. Portando um capacete prestava, de joelhos, juramento solene, sobre os Santos Evangelhos, recebendo, do Provedor da Instituição, o grau que lhe era conferido, através de duas leves pancadas sobre o capacete, com uma espada reta, finamente lavrada. Essas pancadas significavam ‘fé e lealdade’ e ‘dedicação ao trabalho’* (1989: 43, grifo do autor).



**Figura 20** – Capacete e espada utilizados na sagração dos moedeiros brasileiros. (Gonçalves, 1998: 44)

Ritos de sacração, legislação diferenciada, isenção de impostos, áreas de trabalho isoladas, restrições da transmissão dos conhecimentos técnicos da profissão. Todo um conjunto de prerrogativas e hábitos que moldam as atitudes e criam uma sociabilidade inerente aos ofícios numismáticos e aos seus ambientes de trabalho.

Na sua fundação a Casa da Moeda do Brasil ganha um regimento próprio, idêntico ao da Casa Portuguesa. Nele estão estabelecidas as obrigações e os direitos de seus profissionais, assim como as características morais que eles devem possuir. No regimento lusitano – datado de 1687 e assinado pelo próprio Rei – encontramos as indicações do comportamento e das virtudes esperados. Termos como *confiança* e *boa consciência* se repetem algumas vezes, e as qualificações *pessoa de cabedal* e *homem de tanta verdade*<sup>50</sup>, entre outras, especificam como deve ser o caráter dos moedeiros.

Embora seja regida pela legislação trabalhista da CLT e não pelas regras do funcionalismo público há décadas – muito menos por um regimento do século XVII – a equipe da empresa ainda é composta por muitos profissionais que nunca trabalharam em outra instituição ou que lá trabalham há muitos anos. Numa época com as características do que Sennett (2004) chama de sentimento de estar a “*deriva*”, onde as experiências profissionais são marcadas pelas constantes trocas de vínculos e não mais se apresentam como constitutivas das narrativas de vida da maioria, esse grupo de profissionais consegue, através das experiências de “*tempo, lugar e trabalho*”, atingir a capacidade de “*transformar seus caracteres em narrativas sustentadas*” (idem: 32), característica preservada e acentuada pelo forte pertencimento, pela familiaridade.

*“A Casa da Moeda do nosso tempo, eu diria do nosso tempo, saudoso tempo, era uma grande família... Uma grande família... Era uma família composta, hoje parece curioso o fato, mas era composta por moedeiros. Nós tínhamos dentro de cada coração da gente uma sensação de preservação da empresa que estava acima de qualquer coisa; se trabalhava hora extra de graça, ninguém cobrava*

---

<sup>50</sup> Em Gonçalves (1989: 114 a 137) há a reprodução integral do regimento de 1687 onde a grafia da época é mantida, bem como reprodução da folha de rosto do documento.

*hora extra. A Casa era uma entidade, um ente pelo qual nós todos lutávamos muito.*” (C. A. Costa Lima).

É certo que o perfil dos moedeiros da Casa da Moeda do Brasil se modifica ao longo do século XX. Até a obrigatoriedade do ingresso por concurso público a Casa mantém a tradição de formar sua mão-de-obra e muitos de seus profissionais ingressam ainda adolescentes nos quadros da empresa, geralmente são filhos de moedeiros ou conhecidos destes. O espírito de corpo é forte e o envolvimento com a Casa é tanto emocional quanto profissional. Um pertencimento moldado em uma época anterior, pela tradição e pelas prerrogativas das funções que não existem mais desde o final do século XIX, mas cujos efeitos na sociabilidade interna ainda são reforçados pelos discursos dos funcionários – em especial os mais antigos<sup>51</sup> –, pela diferenciação evidente das atividades profissionais e pela consciência do sigilo que necessariamente elas envolvem.

Essa peculiaridade determina comportamentos específicos dentro e fora da Casa. Quando juntos falam da empresa quase sempre em tom afetivo, e os aposentados mantêm um contato estreito através de visitas e participações nas festividades, e do contato com os amigos que permanecem trabalhando lá. Inúmeras vezes os filhos também se empregam na Casa e, por vezes, seguem o mesmo ofício dos pais, o que gera um vínculo que em alguns casos atravessa gerações de uma mesma família. Quando fora do convívio entre moedeiros dificilmente comentam o que fazem profissionalmente, poucos são os que sabem mais do que o fato de que aquela pessoa trabalha para a Casa da Moeda.

Comparativamente com outros tipos de identidades sociais as que os moedeiros aqui estudados desenvolvem na sua relação com a Casa “*acentua a importância do trabalho como narrativa*” (Sennett, 2004: 144) e permite que ali ocorra a existência de

---

<sup>51</sup> Nas entrevistas de Vicente de Paulo, Jorge Manrique, C. A. Costa Lima, Marisa Vales e Dalila Cerqueira – todos aposentados ou desligados da Casa da Moeda há anos – é recorrente a observação de que “aquela Casa” já não existe mais. Nas entrevistas de Carlos Roberto de Oliveira, Nelson Carneiro, Glória Dias, Marise Ferreira, Julio Guimarães e Marcelo Myssen foi impressionante como todos repetiram, com pequenas variações, a frase: “*a Casa que você conheceu não existe mais*”. Também é uma constante na maioria das entrevistas a referência a empresa um tom familiar ou afetivo.

uma comunidade do tipo que Giddens (2005: 44) descreve como inibidora da formação da auto-identidade e formadora de marcadores de uma identidade social relativamente homogênea e estreitamente ligada às tradições e comportamentos determinados no passado da profissão, com comportamentos e conhecimentos transmitidos de modo fixo de geração a geração.

Tais características acabam por determinar um apego ao trabalho (entendido como o ofício que se exerce) e pela Casa que influencia na permanência de grande parte dos indivíduos no grupo por décadas. Ao longo dos anos analisados o número de funcionários da Seção Artística é relativamente pequeno. Através do conteúdo das entrevistas é possível afirmar que os afastamentos do grupo se dão principalmente em função de aposentadoria ou morte, e que o grupo de profissionais demitidos, ou que se demitem da seção, é inferior a uma dezena<sup>52</sup>. Esses fatos acabam acentuando o sentido de grupo e a noção de pertencimento.

Um dos principais fatores que contribuem para essa estabilidade é que para atingirem o grau de especialização necessário desenhistas e gravadores passam por longos períodos de treinamento. Por vezes permanecem meses no exterior sob orientação de profissionais que não falam o português (essas oportunidades de aprendizagem profissional são consideradas como muito importantes por todos os entrevistados). A mesma relação com a empresa é notada também entre os dirigentes antigos, que dedicaram sua vida profissional à Casa da Moeda.

Um dos principais problemas enfrentados pela empresa na atualidade, segundo a visão de dois diretores entrevistados, se deve justamente à reposição da mão-de-obra

---

<sup>52</sup> Por considerar sigilosos, a Casa da Moeda não franqueou os arquivos funcionais da Seção Artística. Os dados originários das entrevistas permitem listar os funcionários que se afastaram voluntariamente além de mim: Marta Sasian (que regressa ao México), Marisa Vales, Dalila Cerqueira, Eduardo Maia e Claudia Tolentino, no mesmo período houve somente uma demissão (Luiz Fernando da Silva). Ao longo das últimas décadas, em média, a seção conta com um corpo de trinta profissionais entre projetistas, gravadores e guilhochistas.

especializada. Nos últimos anos, após a exigência de concursos públicos para ingresso nos seus quadros funcionais, já não se observa mais, nos novos profissionais, esse vínculo com a empresa. Muitos permanecem somente até a aprovação em novo concurso ou ingresso em outro trabalho com salários mais atraentes, o que impossibilita os investimentos vultosos na formação e conseqüentemente afeta a qualificação técnica dos quadros.

As entrevistas revelam que quando a entrada de mão-de-obra era submetida a formação internamente – tanto pelo sistema de menores aprendizes, quanto pelo programa de estágios desenvolvido nas décadas de 80 e 90 – sua fixação era maior, principalmente entre os profissionais especializados. Hoje, os funcionários formados nesse modelo estão próximos da aposentadoria, e a Casa já se ressentida da lacuna existente entre os funcionários mais antigos e os mais novos, pois a geração intermediária, aquela dos primeiros concursos (1990), não permaneceu na Casa em número significativo. Há, assim, um intervalo entre gerações de cerca de quinze anos; atualmente é mais comum encontrarmos funcionários acima dos 45 anos e outros abaixo de 30 anos, o que acarreta uma ruptura e o receio da perda do vínculo que historicamente se estabeleceu entre a Casa e os moedeiros.

Esse círculo de relações e pertencimentos expressa o tipo de sociabilidade e identidade descritas por Simmel (2002b: 319/325) como as desenvolvidas em grupos sociais primários, nos quais um grau de indiferenciação das individualidades persiste, ainda que haja especialização das funções internas ao grupo. Para o autor “*o pequeno grupo primário se basta a si mesmo. E ainda que haja nele certa divisão técnica do trabalho, conserva-se a igualdade completa, pois cada um trabalha para o grupo e toda a prestação é sociologicamente centrípeta*” (idem: 322). Esse movimento centrípeta de identificação com o grupo e de pertencimento pode ser constatado na série de relações pessoais entre moedeiros, como os casamentos e compadrios freqüentes.

As relações com o restante da sociedade brasileira são articuladas em função dessa identidade. Situação que pode ser bem exemplificada por duas histórias relatadas nas entrevistas. Uma primeira, que se passa nos anos 1950, e outra já em fins dos anos 1970.

Um dos gravadores precisa trabalhar até tarde e, por volta de meia-noite o vigilante do turno ao ver o seu horário próximo de acabar, simplesmente leva o molho de chaves até ele, solicita que seja repassado ao vigia da madrugada (que ainda não havia chegado) e avisa que as demais portas já estavam fechadas. O vigilante do horário seguinte falta ao serviço (um dos dados pitorescos relatado é o fato de que um único vigia guardava o prédio da empresa, localizado na Praça da República na década de 50). Ao concluir suas tarefas o técnico fecha as portas da seção e leva as chaves para sua casa, em um bairro do subúrbio do Rio de Janeiro. Inclusive chaves que abriam a porta do cofre do ouro pertencente ao Tesouro Nacional. No dia seguinte traz as chaves de volta, após circular com elas pelos ônibus e trens públicos do Rio de Janeiro.

Um outro entrevistado relata que, quando chefe do Departamento de Cédulas, é acordado de madrugada por um telefonema da segurança da Casa. Solicitam que se dirija urgentemente à empresa, pois escorre água por baixo das portas das salas de impressão de cédulas e nenhum dos guardas ousa abri-las para verificar a razão.

Exemplos de relações que ilustram um envolvimento pouco convencional, que deveria ser exclusivamente profissional, mais que ultrapassa esse aspecto, e se torna difícil de ser compreendido por quem “*não come e nem dorme dinheiro*”<sup>53</sup>. Uma empresa diferenciada por estar em uma posição de participar da história, como responsável pela elaboração de parte da representação oficial da identidade nacional.

---

<sup>53</sup> Extraído do depoimento de Carlos Eduardo Tavares de Andrade, atual Diretor de Produção da Casa da Moeda e ex-Diretor de Administração do Banco Central. A expressão foi utilizada como uma das explicações sobre as dificuldades enfrentadas pelos profissionais externos à Casa da Moeda para compreenderem as especificidades da empresa e dos projetos de cédulas e moedas.

Além desse aspecto, as relações profissionais da Casa levam ao desenvolvimento de carreiras de longo prazo, como as da maioria dos entrevistados, e impregnadas do pertencimento ao mesmo lugar. Elas permitem a constituição de vínculos estáveis e duradouros, e propiciam narrativas de vidas estruturadas em torno de um único ofício ou emprego.

Os projetos de cédulas desenvolvidos por brasileiros têm em comum o fato de que os projetistas passam por esse tipo de experiência. Constroem suas histórias de vida imbricadas com a vivência de uma profissão que os torna parte da história. Uma história como Ferrarotti descreve e que *“não é mais concebida restritivamente como a nobre seqüência dos grandes eventos, batalhas, tratados, casamentos dinásticos, e coisas assim, mas bem mais como o resultado cumulativo das tramas e das redes de relações em que entram necessariamente, dia após o dia, os grupos humanos, as pessoas destinadas a permanecer desconhecidas, mas que constituem em si mesmas a substância viva, a ‘polpa’ sociológica real do processo histórico”* (1997: 14).

### **3.3 – O outro lado da moeda: como é que se faz dinheiro.**

Para Benedict Anderson *“a nacionalidade, (..) bem como o nacionalismo, são artefatos culturais de um tipo bem peculiar”*, e sua investigação busca revelar como estas instâncias tornaram-se *“entidades históricas”*; por quais vias as identificações nacionais *“inspiram uma legitimidade tão profunda”* e como *“esses artefatos culturais peculiares têm suscitado afetos tão profundos”* (1989: 12/13). Segundo Anderson cada nação se conforma nas mentes e nos espíritos de seus cidadãos, como uma comunidade imaginada, com limites físicos determinados e discursos próprios que constituem aquilo que os homens que a compõem entendem ser representativo de sua comunhão. Esses dados estão baseados para além do idioma oficial ou das posições ideológicas de seus governantes.

Tais conceitos são de extrema utilidade para a compreensão do processo desenvolvido pelos trabalhadores da Casa da Moeda na busca da nacionalização dos projetos de papel-moeda<sup>54</sup>.

Contrapondo-se ao momento anterior, principalmente através do argumento da falta de representatividade histórico-cultural dos projetos vindos do exterior, para o grupo de funcionários – e isso é bem evidente nos depoimentos – é fato que há uma melhor representação da identidade nacional através das cédulas após o processo de nacionalização dos projetos, explicitada nas opções de elementos visuais por eles elaboradas<sup>55</sup>.

Com brasileiros determinando integralmente os elementos visuais das cédulas, a cultura e o *espírito nacionais* podem ser mais bem representados e seus resultados se constituem em um melhor objeto de análise, pois como Burke aponta em relação às moedas romanas do terceiro século d. C. *“tanto a escolha de acontecimentos a serem comemorados quanto a maneira como são apresentados testemunham a natureza do regime no qual foram produzidos, ao passo que as análises de toda uma série de moedas antigas a longo prazo revela mudanças inconscientes ou no mínimo semiconscientes na percepção de acontecimentos.”* (2004: 181). Esses mesmos conceitos podem ser apropriados para a análise da visualidade criada após a nacionalização dos projetos.

Todos os entrevistados são reticentes quanto às interferências externas nas escolhas dos elementos visuais para as cédulas – há algumas reclamações veladas sobre elas, sempre seguidas de solicitações de sigilo, especialmente das que saio mencionadas como partindo

---

<sup>54</sup> A nacionalização da produção de papel-moeda no Brasil é fruto do empenho de gerações de moedeiros. Além dos funcionários destacam-se dois dirigentes: Felinto Epitácio Maia e Nelson de Almeida Brum. O esforço em tornar possível a produção de cédulas e moedas contou com o apoio de Presidentes da e Ministros, mas os entrevistados são unânimes em apontar a ação dos funcionários da Casa e desses dois dirigentes como decisivas para que houvesse sucesso, e a bibliografia existente confirma os depoimentos.

<sup>55</sup> Questionados todos os projetistas (Julio Guimarães, Thereza Regina Fidalgo, Marcelo Mysen e Marise Ferreira) forma unânimes em suas opiniões acerca desse ponto, os projetos realizados pelos brasileiros são melhores representações da cultura brasileira. Todos também se reportam a elogios recebidos de técnicos estrangeiros que apontam essa representação como marcante e como responsável por uma plasticidade considerada de alto padrão estético, além de muito representativas da cultura brasileira.

dos funcionários do Banco Central<sup>56</sup>. O discurso do grupo de moedeiros é homogêneo e de freqüente re-afirmação da representatividade das imagens por eles selecionadas com relação ao que se imagina, coletivamente, seja o país.

Interessante notar que não há uma recusa da apropriação da tecnologia estrangeira no desenvolvimento dos projetos. Muito pelo contrário. Desde o início do processo a busca de recursos externos é constante, e a oitiva de opiniões de profissionais de outras casas também. Um contato estreito é mantido com corpos funcionais destas empresas. No entanto, cada equipe procura preservar as características de suas culturas nas suas produções, talvez por, intuitivamente, compreenderem que seus trabalhos podem ser considerados como “(..) *uma forma de elaboração cultural (no sentido gramsciano), (...) uma agência de narração ambivalente que sustenta a cultura em sua posição mais produtiva*” (Bhabha, apud Bravo, 2000: 214/215, grifo do autor).

Mas antes da nacionalização da produção de papel-moeda, durante parte do século XX, os moedeiros presenciam a importação das cédulas, apesar de serem conhecedores das técnicas necessárias à produção, pois os selos são produzidos por equipamentos do mesmo processo que dá segurança ao papel-moeda. O grupo de profissionais da seção de gravura decide provar que a empresa pode abastecer o meio circulante nacional satisfatoriamente.

As discussões entre os gravadores e desenhistas são pautadas pelo desejo de demonstrar que possuem habilidades suficientes para atender as exigências de qualidade, precisão e segurança da produção de papel-moeda. Desde o século XIX que os selos brasileiros, seus gravados e suas composições são de qualidade semelhante aos estrangeiros, e as técnicas e os equipamentos utilizados para produzi-los podem ser utilizados na produção das cédulas.

---

<sup>56</sup> Os depoimentos demonstram que há certa compreensão do papel de cada instituição no processo por parte dos envolvidos, bem como da importância e do poder de decisão de cada uma na estrutura do Estado. Por outro lado é nítida a preocupação sincera com a representatividade das imagens selecionadas em ambos os grupos. Igualmente é perceptível certa sobreposição de papéis e que muitas vezes ocorrem disputas entre os grupos, nem sempre resolvidas pelo consenso.

Em meados do século XX a Casa da Moeda não é nem uma autarquia federal subordinada ao Ministério da Fazenda, é apenas um órgão vinculado a ele. Não possui orçamento próprio que permita investimento em equipamentos e treinamento. Contudo, parte de seu corpo funcional é preparada para a elaboração de selos postais e fiscais, impressos que necessitam de segurança contra a falsificação, ainda que menos que uma cédula. O treinamento dos funcionários para a confecção de selos possibilita o aperfeiçoamento nas técnicas utilizadas para a produção de papel-moeda. Viajando e conhecendo técnicas de gravação de matrizes nas principais casas impressoras européias, aprendendo com os técnicos dessas empresas, esses funcionários desenvolvem seus conhecimentos e habilidades, criando as condições de, ainda que com recursos não integralmente apropriados, gerar um projeto de cédula e sua impressão, sob a coordenação de Felinto Epitácio Maia.

*“A cédula do Índio foi o ponto de partida pra atual condição da Casa da Moeda; na época o diretor era o senhor Felinto Epitácio Maia – pai do César Maia. O nosso grupo na época – eu era garoto, o pioneiro nessa coisa era o chefe da gravura, o Orlando Maia – naquelas conversas com o diretor sempre objetivava imprimir o papel-moeda aqui. Nós provamos a ele que tínhamos condições de imprimir, e ele comprou a idéia. Então ele disse: ‘Vocês vão fazer o seguinte: desenvolvem a idéia’ – como quem diz botem a idéia no papel – ‘Que eu vou sair em campo e pleitear’, e nós fizemos isso; todas as noites ele estava conosco e acompanhava tudo<sup>57</sup>.”* (Vicente de Paulo).

Apoiados pelo diretor, o grupo de funcionários projeta uma cédula, grava seus leitões e matrizes de impressão dentro das condições técnicas e fabris da Casa da Moeda de então. Assim é possibilitado o início da produção de cédulas e comprovado que o trabalho pode ser realizado sem perda de qualidade e atendendo as demandas de segurança gráfica mesmo com as limitações de equipamentos.

---

<sup>57</sup> Vicente de Paulo Ferreira da Silva é o único profissional ainda vivo do grupo de profissionais que participa do projeto, da gravação de matrizes e do desenvolvimento da cédula de cinco Cruzeiros com estampa do Índio (1961). Na Casa ocupa cargos técnicos e administrativos, é o Superintendente do Departamento de Matrizes durante muitos anos, um dos responsáveis pelo seu aparelhamento e pelo treinamento do pessoal quando da preparação da Casa da Moeda do Brasil para impressão de papel-moeda.

### ***3.4 – A construção de uma identidade: a cédula de cinco Cruzeiros, criação com total liberdade.***

Reunidos entorno de Orlando Maia, os desenhistas e gravadores procuram configurar a cédula com elementos visuais que representem um traço de identificação entre os brasileiros, segundo suas leituras da identidade nacional. Criam, assim, um contraponto para as cédulas em circulação semelhantes aquelas emitidas em outros países. Uma narrativa que representa o que todos pensam do país, aquilo que acreditam ser a narrativa comum, por todos compreendida, por mais que existam diferenças e divergências entre as regiões do Brasil e seus habitantes.

Montaigne, em seus Ensaaios, ao descrever os índios Tupinambás escreve que: “*As leis da natureza, não ainda pervertidas pela imissão dos nossos, regem-nos até agora e mantiveram-se tão puras que lamento por vezes não as tenha o nosso mundo conhecido antes, quando havia homens capazes de apreciá-las*” (1972: 106). A anarquia e a ociosidade em que supostamente vivem esses indígenas não são percebidas como negativas, mas como características que os tornam nobres e desprovidos da má sina dos homens civilizados.

No Brasil, essa visão idílica da população indígena permanece valorizada por longos períodos, não só românticos como José de Alencar e Gonçalves Dias que consideram o índio como a personagem singular mais representativa da brasilidade, mas sertanistas como Cândido Rondon, igualmente contribuem para a solidificação desse tipo de representação no imaginário da nossa população.

Por mais que essa visão esteja ancorada numa produção das artes, e reforçada pelas imagens de uma cultura de massa ainda incipiente, a literatura sociológica brasileira anterior sobre as questões da identidade nacional também suporta essa interpretação.

Como ressalta Pécaut (1990: 36/37) no período “*a exaltação da origem tupi da nação esteve em voga entre autores de todos os matizes*” e “*a moda tupi foi bem além dos setores de direita*”. A elaboração popular dessas teorias de formação da nação brasileira, e do orgulho por uma origem histórica que possa ser glorificada como pura e nobre (como quer Montaigne), é o que alimenta a visualidade da cédula de cinco Cruzeiros. Além disso, há aspectos presentes nela influenciados por autores que trabalham com o conceito de democracia racial e vêm na miscigenação a construção do “*caráter brasileiro*”, como Gilberto Freyre<sup>58</sup>, e mesmo como um componente aportado aqui pelos portugueses, formados pelo mesmo caminho da miscigenação que aqui implantam, como quer Sérgio Buarque de Holanda<sup>59</sup>.

Por isso, nessa cédula, além das populações nativas, incorpora-se a valorização das figuras criadas pela mestiçagem racial que surge com as primeiras ocupações coloniais. Personagens como o sertanejo, o vaqueiro e o jangadeiro – originárias da mescla entre o português recém chegado e as nativas – assumem em narrativas sociológicas, literárias, plásticas, etc. um papel distintivo de uma brasilidade genuína. E são mais marcadamente incorporadas a esse imaginário popular a partir de obras como em *Os sertões* de Euclides da Cunha ou *Vidas secas* de Graciliano Ramos<sup>60</sup>.

Brasilidade assim construída pela exaltação da formação de uma raça original, estratégia comum nas formas como são contadas as narrativas das culturas nacionais segundo Hall: “*A identidade nacional é também muitas vezes simbolicamente baseada na idéia de um povo ou folk puro, original. Mas, nas realidades do desenvolvimento nacional, é raramente esse povo (folk) primordial que persiste ou que exercita o poder.*” (2005: 55/56, grifos do autor).

---

<sup>58</sup> Refiro-me a Freyre (2002 e 2003).

<sup>59</sup> Refiro-me em especial ao trecho no qual Holanda faz referência a miscigenação portuguesa (1995: 53)

<sup>60</sup> A primeira edição de *Os sertões* é de 1902 e a de *Vidas secas* é de 1936, quando o projeto do Índio é concebido essas obras da literatura já influenciam a imaginação dos brasileiros de forma intensa, mesmo dos que não as haviam lido.

Elaborado com base nesse tipo de construção narrativa, o primeiro projeto de cédula feito integralmente pela Casa da Moeda fica impregnado visualmente desses elementos nos quais a compreensão do que é qualificado como “*legitimamente nacionais*” (Vicente de Paulo) passa pela sedimentação, na imaginação dos artistas que o concebem, de dados de uma literatura e de trabalhos da ciência social que abordam a brasilidade pela construção heróica de uma raça, marcada pela origem indígena e pela miscigenação dessa com o colonizador português. A cédula expressa e reforça essa visão romântica do indígena, dos chamados biotipos regionais, além da referência a natureza rica.

O único participante dessa equipe de trabalho<sup>61</sup> ainda vivo é Vicente de Paulo Ferreira da Silva. Com um relato bem humorado e empolgado, ele reconstrói nitidamente o desenrolar dos fatos que resultam no desenvolvimento do primeiro projeto de cédula na Casa da Moeda, uma vez que os acompanha bem de perto.

*“Todo ele, do zero até o final, do momento em que o Orlando Maia desenhou o projeto da cédula. Ele fez o desenho todo a bico-de-pena. Ele era gravador numismata, mas excelente desenhista, então ele desenhou tudo a traço, fez o esboço, a criatividade é toda do Orlando Maia, tudo, tudo, tudo... O índio, a idéia toda.”* (Vicente de Paulo).

Cansados das restrições ao desenvolvimento da empresa, impostas pelas compras de papel-moeda de firmas estrangeiras, os funcionários da Casa se reúnem nas oficinas e buscam fórmulas para imprimir internamente o dinheiro brasileiro. Poucos anos antes, durante o governo Dutra, a empresa adquire máquinas de impressão calcográfica, com as quais produz as Apólices da Dívida Pública e as Obrigações do Tesouro Nacional, outros papéis públicos que necessitavam de recursos gráficos de segurança também são impressos

---

<sup>61</sup> Os dados bibliográficos sobre o assunto são poucos, apenas Trigueiros (1987: 196 e 200/202) e Gonçalves (1989: 417/418) tratam do tema, e ainda assim de forma superficial. Vicente de Paulo participa da gravação química dos leitos e das matrizes de impressão da cédula. Outros entrevistados na pesquisa conviveram com Orlando Maia e Rubens Alves, respectivamente autor do projeto e gravador das matrizes de talho-doce. Os dados descritos por Vicente de Paulo não são contraditados nos outros relatos, na verdade a memória privilegiada do informante primário corrige e complementa informações inseguras dos demais (Jorge Manrique, Nelson Carneiro e C. A. Costa Lima).

nesses equipamentos. Mas mesmo assim as impressoras permanecem ociosas durante boa parte dos turnos de produção da Casa.

Para conceber projetos e preparar matrizes alguns membros do corpo técnico da Casa da Moeda viajam ao exterior, para treinamento em empresas similares, principalmente em Portugal e na Itália. Quando retornaram ao Brasil, gravadores e impressores começam a demonstrar suas habilidades desenvolvendo projetos gráficos produtos de menor complexidade, como selos fiscais e postais.

Contudo, os interesses financeiros envolvidos nas emissões de papel-moeda para o meio circulante brasileiro ainda conseguem manter as autoridades brasileiras temerosas de confiar a uma autarquia a tarefa de abastecer o país.

As alegações sobre a falta de segurança nas instalações da empresa (então localizadas no prédio da Praça da República no Centro do Rio de Janeiro), sobre a incapacidade técnica do corpo funcional e sobre a defasagem tecnológica dos equipamentos, além dos entraves à importação de insumos como o papel de segurança e as tintas contribuem de forma consistente para o aumento da insegurança de ministros e presidentes em autorizar a Casa a produzir tais trabalhos.

Por ser um órgão sem autonomia financeira e gerencial a Casa da Moeda não consegue se aparelhar, adquirindo novos equipamentos para ter condições de produzir em escala industrial o papel-moeda.

Dessa forma dois problemas se somam: a dependência financeira do Ministério da Fazenda e a desconfiança sobre a capacitação do seu corpo técnico e da qualidade de seus equipamentos. Nem mesmo as passeatas promovidas pelos funcionários, reivindicando a produção do papel-moeda nacional pela Casa da Moeda sensibilizam as autoridades governamentais.

Entre fins do século XIX e início do século XX a ligação entre a Casa da Moeda e a Escola Nacional de Belas Artes promove a absorção, no corpo artístico da Casa, de professores da Escola, dando credibilidade às atividades industriais de cunhagem. Além disso, já há uma tradição brasileira na impressão de selos postais, pois é a Casa quem imprime o segundo selo postal da história. Chamados de “Olho de Boi”, devido ao seu desenho, esses selos – impressos nos valores de 30, 60 e 90 réis – foram os primeiros a serem produzidos em sistema calcográfico em todo o mundo, o que lhes conferia uma excepcional condição de segurança contra a falsificação, em 1843.



**Figura 21** – Selos “Olhos de Bois” impressos pela Casa da Moeda em 1843 (<http://www.pt.wikipedia.org>).

Aparentemente, somente os aspectos negativos são lembrados pelos dirigentes do país. Nem mesmo a longevidade, a excelência e o pioneirismo históricos da Casa da Moeda bastam para criar a confiança e promover o reaparelhamento da empresa a fim de produzir, no país, as cédulas brasileiras.

Diante dessa situação Felinto Epitácio Maia, então diretor da Casa da Moeda, investe na solução apresentada pelos gravadores e desenhistas. Procura ao Ministro da Fazenda e ao Presidente da República e recebe apoio do grupo, como relata Vicente de Paulo:

*“Esse alguém foi o Felinto Maia. Com o grupo todo de apoio com o pessoal da época. Nós fizemos uma manifestação, dessas políticas, no Palácio do Catete, pedindo apoio financeiro pra Casa da Moeda trabalhar. Pedindo trabalho que nós queríamos produzir... Teve isso... A Casa da Moeda desfilou com faixas dizendo que queria trabalhar. Por aí você vê!”.* (Vicente de Paulo).

Entusiasmado com o apoio do diretor, o grupo realiza o projeto de Orlando Maia, adequando ele aos equipamentos existentes. A sua estrutura visual e os grafismos utilizados se contrapõem esteticamente aos projetos estrangeiros (figuras 22 e 23).



**Figura 22** – Cédula de cinco Cruzeiros produzida pela empresa *Thomas de La Rue & Company Limited*, que circula entre 1950 e 1967. Homenageia o Barão do Rio Branco e no reverso a vinheta é uma reprodução da tela "A Conquista do Amazonas", de Antônio Parreiras (<http://www.bcb.gov.br>).



**Figura 23** – Cédula de cinco Cruzeiros produzida pela Casa da Moeda do Brasil (<http://www.bcb.gov.br>).

O desenho é realizado “*exclusivamente com coisas da imaginação*” (Vicente de Paulo), e as imagens podem até mesmo estar baseadas, inconscientemente, em fotografias impressas em revistas de grande circulação da época ou em imagens de outros meios de

comunicação, que exibiam cenas das expedições de Cândido Rondon. Vicente de Paulo é categórico quanto à origem das referências visuais: todas saem exclusivamente do processo criativo de Orlando Maia, sendo que sua única preocupação era evidenciar, na composição, elementos que retratassem melhor a brasilidade. Não houve recurso a arquivos ou museus, apenas o dado mnemônico foi utilizado para a elaboração das imagens.

A cédula apresenta, do lado direito do anverso, em primeiro plano, o rosto perfilado de um homem indígena, com as características físicas das populações nativas, mas suavizadas – como linha reta do nariz, diferente da maioria das nações indígenas aqui existentes –, o corte do cabelo que o *portrait* apresenta é aproximado das imagens de indígenas, muito divulgadas após as expedições do Marechal Rondon: o olhar firme e sereno aponta para a esquerda e parece observar o centro da composição. Compõe a vinheta, do lado esquerdo, um jangadeiro navegando de pé em sua embarcação: em uma mão a vela, em outra a trave de controle do leme e, como o *portrait*, seu olhar se dirige para a esquerda. O valor da denominação tem destaque no centro da composição geométrica similar a uma peça de renda de bilro ao fundo, e o algarismo cinco sobreposto pela denominação monetária Cruzeiros. Uma moldura externa, ornada por desenhos geométricos inspirados na arte marajoara, contorna a composição e algumas aplicações de guilhoches e rosáceas a complementam nos cantos, onde novos algarismos cinco são sobrepostos a elas. Na parte superior, a legenda “*Republica dos Estados Unidos do Brasil*” está inserida na moldura e abaixo lê-se “*No Tesouro Nacional se pagará ao portador dessa a quantia de*”. Na parte inferior da composição, embutida em área delimitada por contorno da moldura vê-se a legenda “*Cinco Cruzeiros / Valor Recebido*”. Os fundos são complementados por jogos de linhas que ocupam áreas diferentes, criando matizes de claro e escuro que ajudam a melhor compor a ocupação do espaço. Sobrepostas à composição

encontram-se as assinaturas das autoridades emissoras, a notação de estampa e série assim como a numeração (na cor vermelha).

O reverso apresenta na vinheta uma cena de vitórias-régias, encaixada em uma moldura quadrangular, imagem que ocupa cerca de metade da área impressa. Ao lado, compostas com a moldura, duas conchas servem de fundo para dois algarismos cinco de grande tamanho; mais uma vez o complemento da composição também apresenta estrutura geométrica com inspiração nos desenhos de peças marajoaras. Nos cantos, quatro pequenas áreas circulares recebem trabalho de guilhocheria com algarismos do valor da cédula.

Esse tipo de elaboração reflete as “*formas de apreensão e significação do mundo próprias de uma dada (...) sociedade ou grupo social e, simultaneamente, aos processos em que tais formas são produzidas e transmitidas ao longo do tempo*” (Sento-Sé, 1999: 112). O grupo de moedeiros traduz na visualidade da cédula “*as imagens comuns que determinada sociedade [no caso a brasileira] constrói do mundo e de si mesma, imagens que são também uma idealização*” (idem: 112). Aqui uma idealização plasmada da popularização de um conjunto de textos científicos e literários, e reforçada pelas primeiras imagens documentais de um Brasil nativo, então exibidas em escala já massiva através do cinema.

Tanto o anverso quanto o reverso da cédula foram impressos com tintas em tons de castanho-terroso e castanho-avermelhado, mais um elemento visual escolhido com o intuito de reforçar o imaginário entendido pelo grupo como sendo eminentemente nacional. O uso de tais cores denota claramente a intenção de tornar presente a ligação profunda com a *Terra Brasilis*, com um imaginário comprometido de saída com as representações de pureza e nacionalidade voltadas ao povo mais simples, configuradas pelas crenças dos direitos dos nativos e dos pobres de herança da terra, com os quais o autor do projeto, e seus interlocutores privilegiados (os outros colegas de seção) se identificavam.

É interessante notar que, em ensaio sobre as especificidades do imaginário brasileiro Gilbert Durand o chama de “*imaginário da terra*” (1998: 200), no sentido de que ele é eminentemente vinculado ao telúrico e com forte presença do feminino, reforçada na cédula pela vitória-régia (planta designativa do feminino em diversas culturas indígenas).

A expectativa de todos é diferenciar visualmente a cédula das anteriormente emitidas de tal maneira que expresse melhor representatividade do trabalho da Casa da Moeda. Intencionalmente, Orlando Maia e os demais procuram estabelecer um novo padrão de visualidade, absolutamente calcado em dados que emergem da memória coletiva, da narrativa visual coletiva sobre a nação, de forma a que a equipe da Casa não só atenda a mera demanda interna do meio circulante por numerário, mas principalmente para demonstrar que dentro da empresa há um grupo de profissionais capacitados a melhor representar o país nas cédulas emitidas, ainda que dispondo apenas de parte da tecnologia e da formação necessárias.

Hábil como desenhista, apesar de gravador numismata<sup>62</sup>, Orlando Maia elabora o projeto em desenho a meio-tom (com tonalidades intermediárias), Waldomiro Puntar usa da técnica de bico-de-pena para realizar o desenho a traço (somente com linhas) para a gravação química dos leitos de cobre da cédula, e Rubens Alves da Silva realiza retoques com buril nesses leitos. Esse trabalho substitui a gravura manual tradicionalmente utilizada e está a meio caminho do trabalho de gravação totalmente apropriado para impressão calcográfica, simplificando a execução e possibilitando a feitura dos leitos em um sistema que se adapta à técnica de impressão predominante nos meios de produção da Casa.

---

<sup>62</sup> Nas empresas que produzem dinheiro, as atividades artísticas são tradicionalmente divididas em três funções: projetistas, gravadores de talho-doce e gravadores numismatas, ou de talho-forte. Os projetistas são aqueles que trabalham concebendo os produtos através de desenhos, os gravadores de talho-doce são os que gravam nos leitos metálicos as imagens que serão impressas nas cédulas, e os gravadores numismatas são os artistas que gravam as matrizes de cunhagem; tradicionalmente essa divisão determina que os desenhistas mais hábeis acabem se tornando exclusivamente projetistas, mas é comum que os artistas especializados nas outras funções também realizem projetos.

A escolha das imagens é discutida apenas entre a equipe de artistas da Casa e desenvolvida sem qualquer interferência externa. A expressão do imaginário da cédula é pautada pela percepção de um pequeno grupo de pessoas do que seja a melhor representação da nacionalidade brasileira. Esta percepção expressa a diversidade de origens sociais e das formações profissionais dos envolvidos, para além do caráter artístico puro. Nesse sentido *“a configuração de realidades perceptíveis e imperceptíveis segundo formas especiais e fechadas, ritmo e som, significado e organização, surgiu, sem dúvida, originariamente da exigências de nossa prática. Porém, quando estas formas se convertem em fins em si mesmos e exercem seu efeito por sua própria força e sua própria lei, seletivas e criativas desde elas mesmas e não em função de seu entrelaçamento com a vida, então terá surgido a arte, por completo, separada da vida e extraindo desta só o que serve e que por meio dele se gera em certo modo pela segunda vez, ainda que as formas em que o faça e em que consista, por assim dizê-lo, se tenham gerado dentro das exigências e da dinâmica da vida”* (Simmel, 2002a: 80).

Pode se estabelecer um paralelo e dizer que as formas de diferentes manifestações artísticas brasileiras, bastante visíveis e populares para todos os componentes da equipe, acabaram engendrando, na imaginação criativa dos profissionais da Casa, formas que cumprem a função da arte e da representação nacional exatamente por se tratarem das *“formas fechadas”* geradas pela *“segunda vez”* e *“dentro das exigências e da dinâmica da vida”*, como aponta Simmel.

A equipe artística, coordenada por Orlando Maia, goza de autonomia para a escolha dos elementos visuais, sem interferência da direção da Casa, ou de pessoas do Tesouro Nacional, como relata Vicente de Paulo.

*“Na parte da criação, tudinho, ninguém deu palpite. (...) A coisa de palpiteiro era ali com os artistas! Trocando idéias... ‘Está bonito, não é?’, ‘Acho que se fizesse assim...’... (...) só esse grupo pequeno que era o falecido Mário*

*Dóglio, o Orlando, o Rubens (gravador responsável pela gravura manual do leito)... O resto, a parte química fomos eu e Lobato que cuidamos; o Lobato que era fotógrafo e eu que era gravador. O serviço fotográfico de redução todo foi o Lobato que fez e a gravura química fui eu. A gravura química foi feita em leito de cobre a partir do desenho a traço do Puntar, e a parte da valorização em talho-doce a buril foi feita pelo Rubens Alves”.* (Vicente de Paulo).

Ele aponta, ainda, para uma preocupação em se representar somente “*assuntos nacionais*” e que há no grupo a preocupação de que ninguém possa acusá-los de plagiar outro trabalho, o objetivo era dar à cédula um aspecto “*100% nacional*”. De fato, as imagens e a escolha das cores seguem uma lógica de representação da brasilidade marcada pela idealização de uma população indígena e mestiça “*ideais*”. Sua escolha é guiada por uma imagem do país construída, como dito acima, ainda no período romântico, que valoriza os tipos étnicos nativos e a miscigenação entre portugueses e índios, além dos tipos regionais com marcada presença popular, como o jangadeiro, que Orlando considera marcadamente nacionalista.

Acreditando que a Casa da Moeda detém condições para conceber e imprimir o papel-moeda brasileiro, Felinto Epitácio Maia incentiva o grupo, participa das discussões no setor de gravura artística com os profissionais, até tarde da noite.

*“Sete, oito horas da noite nós estávamos com o projeto em cima da mesa na sala da gravura mecânica. (...) Ele (Felinto) tirava o paletó e ficava lá trocando idéia com a gente.”* (Vicente de Paulo).

Concluído o projeto, gravam-se os leitos e imprimem-se provas, que são levadas por Felinto ao Ministro da Fazenda. Questionados sobre a viabilidade da impressão com segurança, os técnicos argumentaram que se os equipamentos da Casa são bons o suficiente para imprimir as Obrigações do Tesouro Nacional por que motivo não seriam bons também para imprimir as cédulas? Vicente de Paulo em seu relato assegura que a Caixa de Amortização (órgão público gestor do meio circulante na época) “segura” o lançamento da cédula. Felinto Epitácio Maia, por intermediação do Ministro da Fazenda ao

qual é subordinado, vai ao Presidente Jânio da Silva Quadros e apresenta o trabalho efetuado pelos funcionários da Casa da Moeda.

*“O Felinto levou o trabalho pra mostrar ao Jânio, naturalmente com o Ministro, chegou lá politicamente. Então o Jânio quando viu escreveu, numa daquelas cédulas de prova, ‘Desejo receber os primeiros exemplares’. Está escrito lá, de próprio punho. Depois do Presidente escrever isso quem vai ter coragem de bloquear?”* (Vicente de Paulo).

A Casa da Moeda passa então a produzir a primeira cédula integralmente concebida e realizada por brasileiros.

### **3.5 – Uma parada obrigatória: os interesses contrariados.**

Quando a cédula é impressa e começa a circular, há uma intensa mobilização dos interesses financeiros contrários à produção nacional para derrubar o projeto de fabricação de cédulas pela Casa da Moeda, ainda que o valor da denominação fosse dos mais baixos entre os que estavam em circulação na época. Ao atender essa demanda, a Casa demonstra que, com mais um pouco de investimento, outras cédulas podem ser produzidas. Como cédula de baixa denominação ela não é alvo de grandes tentativas de falsificação, o que pode ser interpretado não como mera coincidência, mas sim como mérito do corpo técnico da Casa da Moeda que teria feito um trabalho consistente também sob esse aspecto, aumentando ainda mais o receio dos fabricantes estrangeiros e, especialmente, de seus representantes comerciais aqui.

As ações desenvolvidas por esses agentes no campo político interno para barrar a produção da cédula de cinco Cruzeiros, não logram sucesso. Ela é impressa, sua emissão ordenada pelo Presidente da República em apoio ao Ministro da Fazenda que, juntamente com a direção da Casa da Moeda, assumem a responsabilidade sobre as condições de produção existentes. A cédula compõe o meio circulante e é amplamente aceita pela

população. Prova-se que, em sendo oferecidas condições mínimas, o país pode produzir seu próprio papel-moeda.

*“Nós devemos isso ao Doutor Felinto, ele esteve direto na liderança da atualização da Casa da Moeda. A partida pra tudo isso que aconteceu a gente deve ao Doutor Felinto, e depois apoiado pelo Comandante<sup>63</sup>, porque esse impulso que ele conseguiu – através dessa história que eu estou te contando – colocando em produção o Índio, contrapondo a todos, porque ninguém queria, eles também conseguiram derrubar...”* (Vicente de Paulo).

Falta, no entanto, acesso garantido aos insumos básicos; papéis e tintas são importados e essa é a porta encontrada para paralisar a produção da Casa da Moeda.

*“Pois quando o Comandante chegou, o Índio já estava derrubado. Fora de circulação, com uma mágica muito simples. Sabe como? A Casa da Moeda deixou de ter acesso ao papel, não teve mais condição de comprar papel pra imprimir o Índio. Por aí você vê como a coisa era”.* (Vicente de Paulo).

Mais de um relato aponta que foi exatamente a ação política de Felinto Epitácio Maia e de Nelson de Almeida Brum que permite o aparelhamento da Casa da Moeda e a nacionalização dos projetos e da impressão de cédulas no Brasil. Mas, após um início marcado pelo romantismo, o final não pode fugir a lógica romântica. A *morte* do projeto do índio é o *leitmotif* para que a equipe de profissionais se muna de maior disposição para levar a cabo o processo como um todo.

---

<sup>63</sup> Vicente de Paulo refere-se a Nelson de Almeida Brum, Almirante da Marinha Brasileira, chamado de *Comandante* pelos funcionários da Casa quando seu Diretor.

## *Capítulo 4 – Dinheiro na mão é vendaval*

“A forma do valor, a qual tem no dinheiro sua figura acabada, é muito vazia e simples. Apesar disso, tem o espírito humano, há mais de dois mil anos, tentado em vão devassá-la, embora conseguisse analisar, pelo menos com aproximação, formas muito mais complexas e ricas de conteúdo<sup>64</sup>”.

*Karl Marx*

O projeto do Índio estava encerrado, mas a Casa prossegue com o de imprimir dinheiro no Brasil e, se por um lado se visa nacionalizar a produção de papel-moeda, é preciso também pensar no controle da emissão e do meio circulante, os Estados modernos necessitam de instituições que exerçam essas atribuições para administrar sua vida econômica. No Brasil, na segunda metade da década de 60, duas ações de governo alteram o quadro desse campo: o reaparelhamento e a expansão da área produtiva da Casa da Moeda e a criação do Banco Central do Brasil formalizam os meios institucionais através dos quais o abastecimento e o controle do meio circulante passam a ser efetuados.

Ao longo dos séculos XIX e XX os valores gastos pelos governos brasileiros com compra de numerário novo aumentam progressivamente. Com o passar do tempo a importação é cada vez menos viável economicamente para o país.

Segundo o relato de Carlos Alberto da Costa Lima, que trabalha na Casa em 1967, os valores gastos com a compra anual são significativos.

*“O que eu ouvi é que o que se gastou na última compra de numerário para o Brasil teria sido suficiente para bancar todo o investimento no parque gráfico, que não atingiu só a fábrica de cédulas, mas também a gráfica geral, a cunhagem, preliminares, o treinamento... Isso na Praça da República. Em Santa Cruz esse projeto representou um investimento de cerca de 120 milhões de dólares, e todo o projeto foi pago com recursos da Casa da Moeda.”* (C. A. Costa Lima).

A firma inglesa *Thomas de La Rue* investe em uma planta fabril no Rio de Janeiro, no bairro do Caju, visando reduzir custos e garantir sua atuação não só no mercado brasileiro, mas também no restante da América do Sul. No entanto, as dificuldades

---

<sup>64</sup> Marx, 2002: 15/16.

financeiras causadas pela importação são dados concretos, assim como os riscos do não atendimento das necessidades crescentes de abastecimento do meio circulante. Fatores que, ao longo da década de 60, atuam para que o governo brasileiro promova a autonomia nacional da produção de numerário.

Para os funcionários da Casa da Moeda o contato com os diretores faz parte da tradição da empresa. A cena de um diretor conversando descontraidamente com o corpo técnico após o expediente é comum. Como dito anteriormente, é desse tipo de relação, da proximidade com Felinto Epitácio Maia, que se valem os profissionais para convencê-lo de que é viável produzir papel-moeda e imprimir a cédula de cinco Cruzeiros, e essa relação se reproduz com Nelson de Almeida Brum.

A junção determinada pela necessidade de facilidade de abastecimento do meio circulante, com a lógica econômica e com a liberdade de acesso aos diretores – tradicional da cultura interna da empresa – encontra nele o catalisador ideal. A figura que direciona os esforços e coordena as ações para a formação de um corpo técnico especializado na Casa da Moeda e da implantação de um parque industrial capaz de suprir as necessidades do país é a do *Comandante*.

Um único homem não pode, por mais força de vontade e relacionamento social que tenha, conceber e concluir um projeto desse porte, mas os depoimentos dão conta de que a atuação de Nelson de Almeida Brum é decisiva para que ocorra a nacionalização da produção de dinheiro.

*“O Comandante era atirado, quando chegou já chamou a equipe da época, o departamento técnico, todo o estafe pra trabalhar nessa idéia. Nós demos pra ele as informações que ele precisava levar para o presidente da época. Ele levou tudo isso pro Castelo Branco pessoalmente e historiou tudo que nós passamos, então o Castelo Branco com o ministro da época deu a condição de formar uma comissão. Produzir cédulas era tabu na época, ‘Bom, a gente vai se meter, mas como é que a gente vai fazer? Onde é que tem máquina?’. Então nós fomos a Europa, Japão e Estados Unidos; demos a volta ao mundo. Fomos em todos os lugares onde imprimia papel-moeda: na American Bank Note, Thomas de La Rue, na Alemanha,*

*e fizemos um relatório de tudo o que vimos e apresentamos ao Ministro” (Vicente de Paulo).*

*“A nacionalização tem algumas fases. Tinha um homem, chamava-se Nelson de Almeida Brum, que era um louco, louco no bom sentido. Tinham vários outros pequenos loucos que já estavam dentro da Casa da Moeda ou que chegaram depois e que acreditaram nele; ele tinha uma capacidade concentradora, de motivar, e nos levou. Éramos muito jovens e acreditávamos muito, e queríamos levar a Casa da Moeda pra cima, criar qualquer coisa. O que preocupou ao Comandante Brum foi que ele via que tudo que nós podíamos agregar, tudo que nós podíamos fazer.” (C. A. Costa Lima).*

#### **4.1 – A Casa da Moeda do Brasil equipada e o surgimento do Banco Central do Brasil.**

##### **4.1.1 – A Casa**

Apenas em alguns períodos nas duas décadas final do século XIX e nas duas iniciais do século XX a Casa da Moeda produz cédulas para abastecer o meio circulante nacional (Trigueiros, 1987: 86, 97 e 109 e Gonçalves, 1989: 355). As outras emissões bancárias dessas épocas apresentam imagens por vezes produzidas fora do Brasil, através de matrizes importadas. Quando são produzidas aqui as imagens também não diferem muito das estampadas nas cédulas que as casas bancárias importam para suas emissões.

Para produzir as peças que abastecem os meios circulantes de Brasil e Portugal a Casa da Moeda é aparelhada na parte industrial de cunhagem desde seus primeiros tempos com bons equipamentos. Os recursos para produção de numerário metálico são atualizados ao longo dos séculos XVIII e XIX, uma vez que essa atividade é vital para a economia da metrópole portuguesa. O desenho de cunhos e a projeção de numerário metálico são habituais, e a posterior vinculação dos artistas moedeiros com a Academia Imperial de Belas Artes faz com que a qualidade estética das moedas e medalhas seja muito próxima ao melhor da produção artística nacional. Ao longo desse período esses *profissionais professores* instituem um padrão de qualidade para a numismática brasileira.

Na parte de impressão a tradição da empresa é sensivelmente menor. Somente após a liberação da atividade gráfica no Brasil, com a chegada da família Real Portuguesa em 1808, o país pode ter empresas e equipamentos gráficos. Na bagagem que vem de Portugal

existem duas máquinas de impressão tipográficas que são utilizadas pela Coroa para fundação da Imprensa Régia, primeiro estabelecimento gráfico brasileiro.

Com a independência a atividade gráfica no Brasil se desenvolve e a Casa da Moeda é equipada. Durante o reinado de Dom Pedro II e a República Velha a empresa emite selos e apólices da dívida pública com qualidade de impressão de ponta – a exemplo dos citados primeiros selos com segurança gráfica do mundo, os “olhos-de-boi”. Além desses produtos algumas emissões do Banco do Brasil são realizadas com material impresso pela Casa.

Como dito, entre 1920 e 1965 o parque industrial recebe poucos investimentos e as condições de trabalho na Casa da Moeda se deterioram. “*A precariedade do trabalho na Casa da Moeda era de tal ordem que, entre 1930 e 1936, os servidores eram pagos com verbas do Arsenal de Marinha ou do Arsenal de Guerra*” (Gonçalves, 1989: 417). Já em 1946, quando “*Eurico Gaspar Dutra visitou a Casa da Moeda, ocasião em que ficou vivamente impressionado com a versatilidade dos funcionários e com a precariedade do equipamento*” (idem: 406) o próprio presidente determina o re-equipamento da empresa. Com o investimento a Casa da Moeda recebe uma série de novas máquinas, entre elas destacam-se duas impressoras calcográficas, uma guilhocheira e uma impressora tipográfica para numeração de cédulas.

De início são produzidos selos postais e fiscais e títulos da dívida pública brasileira. A equipe técnica e o pessoal artístico são treinados no exterior, mas o início da impressão de papel-moeda não ocorre de imediato, em que pese a empresa ficar aparelhada para produzi-lo. Como dito anteriormente, somente no início da década de 1960 serão impressas as primeiras cédulas, quando o equipamento já se encontra defasado tecnologicamente em relação aos das outras casas impressoras.

Em 1965 é determinado não só um aparelhamento da Casa da Moeda muito mais vultoso, como sua expansão e a construção de novas instalações fabris. Utilizando a parte posterior do terreno na Praça da República, no Rio de Janeiro, é feito um novo prédio, que é todo preparado para receber os equipamentos modernos adquiridos diretamente dos fabricantes europeus. Equipes são enviadas para treinamento na Europa e em outras empresas similares na América Latina, assim como alguns técnicos estrangeiros são contratados. Isso permite não somente imprimir papel-moeda e cunhar moedas com qualidade, mas também desenvolver todo o conjunto de matrizes gráficas e os cunhos de forma independente. Em 1970 é feita nova expansão da fábrica com a aquisição de mais uma linha completa de impressoras.

Tudo é obtido devido ao empenho do corpo técnico, e ao apoio que esse recebe do então presidente da Casa da Moeda, Nelson de Almeida Brum, que, assim como Felinto Epitácio Maia, concorda com as posições que os funcionários assumem e luta pela nacionalização da produção de dinheiro. Ele dirigirá a empresa durante os anos de expansão e consolidação da atividade fabril: entre 1964 e 1972, e 1975 e 1985.

Em 1979 é completado o ciclo de nacionalização da fabricação de papel-moeda, através de *join-venture* entre uma empresa papeleira francesa e uma de capital brasileiro. Como a produção de tintas já fora nacionalizada na década de 60, o Brasil torna-se independente na produção de seu numerário.

A expansão da empresa prossegue e em 1983 as instalações são transferidas para o Distrito Industrial de Santa Cruz, no Rio de Janeiro, onde um novo parque industrial é construído, o maior do mundo em área total e em capacidade instalada. Mesmo com todos os equipamentos funcionando e com os funcionários já trabalhando diariamente na nova sede, somente em 1º de novembro de 1984 realiza-se a cerimônia de inauguração.

#### **4.1.2 – O Banco**

Até 1964 diferentes instituições foram responsáveis pelo controle da emissão de numerário. Após 1942 e a reforma do padrão monetário Cruzeiro o Banco do Brasil, o Tesouro Nacional, a Caixa de Amortização e a SUMOC – Superintendência da Moeda e do Crédito – são os órgãos governamentais responsáveis pela emissão de numerário e pelo controle do meio circulante brasileiro.

Somente no último dia de 1964 é criado o órgão público que desempenha o papel de autoridade monetária atualmente: O Banco Central do Brasil. Dentro da estrutura funcional da instituição é o Gabinete do Meio Circulante que tem por função controlar a emissão de moeda e o meio circulante no Brasil.

A formação do corpo técnico do setor ocorre inicialmente com o aproveitamento de quadros do Banco do Brasil, do Tesouro Nacional, da Caixa de Amortização, da SUMOC e de outros órgãos do Ministério da Fazenda, posteriormente novos funcionários ingressam através da seleção em concurso público. A equipe conta com profissionais da área das ciências econômicas e jurídicas, sem que nenhum dos pertencentes ao setor seja graduado na área de artes ou em outras próximas, até mesmo por falta de necessidade da instituição. A solução que se encontra para os trabalhos de comunicação visual, mesmo a concepção de cédulas, é a contratação temporária de profissionais especializados.

Quando a criação dos projetos de cédula passa a ser feita pelos projetistas da Casa da Moeda, a equipe do Gabinete do Meio Circulante se ressentia da falta de um integrante com conhecimentos no campo artístico. Rosana de Oliveira, funcionária que trabalha no Museu de Valores do Banco Central, e que atua na implantação da identidade visual da instituição (criada por Aloisio Magalhães em 1975), é convocada para participar de reuniões e opinar. Aparentada com José Luiz Fernandes – que ocupa a função de consultor do Gabinete do Meio Circulante e é um dos mais influentes membros da equipe – ela o

assessora no desenvolvimento das pesquisas, na organização dos dados iconográficos e biográficos levantados e pelas considerações que envolvam questões estéticas, uma vez que possui formação na área artística e, por isso, passa a ser a consultora após sua aposentadoria.

Após as primeiras experiências as empresas constituem um grupo misto, encarregado de mediar as negociações que envolvem a produção de cédulas e moedas. Desde 1998 uma arquiteta (Márcia Barbosa Silveira) coordena o grupo e lidera a equipe do Banco Central nas pesquisas e decisões ligadas a visualidade dos projetos.

#### ***4.2 – Um concurso para o dinheiro brasileiro.***

Em 1966 ocorre a segunda grande alteração de moeda na república brasileira. O padrão monetário Cruzeiro é convertido em Cruzeiro Novo, com a substituição de 1.000 unidades do padrão anterior por uma da nova unidade (o corte de zeros que se tornaria comum nas décadas de 80 e 90). É prevista a troca das cédulas em circulação desde a década de 40 por uma nova família, que dessa vez é integralmente concebida por brasileiros e impressa pela Casa da Moeda.

Mas é preciso manter o funcionamento do meio circulante durante o intervalo necessário para a produção do novo numerário. Para esse fim são reaproveitadas algumas das estampas do padrão anterior. É efetuada apenas uma alteração nas cédulas que estão em circulação: a aplicação de uma impressão tipográfica sobre os aversos para alteração e adaptação ao novo padrão. Os novos pedidos de cédulas para reposição apresentam essa característica.

A mesma lógica do corte de zeros não é aplicada para a determinação dos novos valores faciais das notas. Não é feita uma correlação direta entre os valores anteriormente estampados nas cédulas e a redução aos valores do novo padrão. Assim, a cédula de 500

Cruzeiros é reaproveitada com valor de 50 Cruzeiros Novos e a de 10.000 Cruzeiros passa a estampar o valor de 10 Cruzeiros Novos.



**Figura 24** – Anversos das cédulas do padrão Cruzeiro reaproveitadas para o padrão Cruzeiro Novo. A antiga denominação de 500 Cruzeiros é reaproveitada como 50 Cruzeiros Novos, já a denominação de 10.000 Cruzeiros estampa impressão corretiva para 10 Cruzeiros Novos, não há uma relação fixa de redução dos valores faciais entre as denominações do padrão anterior e a do novo (<http://www.bcb.gov.br>).

Visando a criação de cédulas diferentes para o novo meio circulante, o recém criado Banco Central promove um concurso para escolher o profissional que vai estabelecer o novo padrão gráfico do dinheiro brasileiro. Esse concurso segue uma metodologia que é prática comum na época. Não só aos organismos públicos, mas também às empresas privadas, que promoverem concursos com participação somente através de convite, é um padrão de regras definido que, em geral, se repete. Muitas vezes são os próprios *designers* que formatam o conjunto de regras e redigem os editais.

*“Naquele tempo já tínhamos tido alguns concursos, e ele até ajudou a pautar alguns, era uma prática comum. Bial de São Paulo, Light e mais alguns outros... Era uma prática que estava começando a ser feita. Concursos nos quais chamava-se alguns profissionais de mercado, pagava-se um pró-labore – por que tinha investimento, e essa coisa toda – e o sujeito que levasse pelo projeto levava o contrato, e entrava numa segunda fase. Aí é que ia se apresentar a proposta, não se apresentava a proposta antes, a avaliação era visual. Na verdade isso já tinha uma prática, Aloísio ajudou a conformar.*”

*Quando, anos mais tarde, o Banco do Brasil fez um concurso em aberto o Aloisio se recusou a participar, foi contra e fez uma carta explicando as razões pelas quais ele era contrário”. (João Leite).*

*“Nós fizemos o concurso das cédulas de uma forma fechada, com convite, pra escolher basicamente qual dos projetos seria desenvolvido. Por que nós não podíamos ampliar, não era uma coisa que você pudesse botar no jornal. Não era um concurso assim... Era uma coisa muito técnica”. (Vicente de Paulo).*

Diferentemente do concurso de 1943, não são somente os desenhos que inspirarão as imagens para as vinhetas que entra em disputa, mas sim toda a visualidade do dinheiro nacional. As duas instituições selecionam profissionais para participação no concurso e uma comissão é composta por pessoas indicadas em comum acordo entre elas.

A prática dos concursos fechados confirma o fechamento do grupo social formado pelos *designers*<sup>65</sup>. Seus componentes entendem que o conhecimento específico que possuem sobre a questão projetual é um fator de diferenciação com relação aos demais profissionais que poderiam se aventurar nesses concursos. Os dirigentes da Casa da Moeda interferem na defesa do que acreditam ser espaço de atuação social da empresa e incluem os profissionais da Seção Artística nesse grupo por razões similares.

Da comissão que julga os projetos que são apresentados participam: Florisvaldo dos Santos Trigueiros – pelo Banco Central –, Vicente de Paulo Ferreira da Silva – pela Casa da Moeda –, Wladimir do Amaral Murtinho – embaixador e defensor da fabricação de papel-moeda pelo Brasil –, Flávio de Aquino – crítico de arte e Diretor da Escola Superior de Desenho Industrial, do Rio de Janeiro – e Leopoldo de Souza Campos – gravador da Casa da Moeda e professor da Escola Nacional de Belas Artes.

O Banco Central convida a Aloísio Magalhães, Alexandre Wollner, Gustavo Goebel e Ludovico Martino<sup>66</sup>. A Casa da Moeda indica de seus quadros Benedito de

---

<sup>65</sup> Remeto o leitor interessado nos aspectos da história do *design* no Brasil a Denis (2000), Cardoso (2005) e Homem de Melo (2006), sobre história geral do *design* a Pevsner (2001).

<sup>66</sup> A bibliografia sobre os primeiros profissionais do *design* brasileiro é muito pequena, só recentemente ocorreram algumas publicações sobre os fundadores da profissão. Dos participantes do concurso apenas Alexandre Wollner e Aloisio Magalhães possuem trabalhos que sistematizam suas obras. Publicações que

Araújo Ribeiro (gravador de talho-forte), Petrarca Amenta (desenhista), Waldir Granado (desenhista) e Zélio Bruno da Trindade (gravador de talho-doce<sup>67</sup>).

A metodologia do concurso é bem simples: “*A cada participante foi entregue um álbum, em caráter confidencial, com as características básicas, o tamanho de cada cédulas (sic) e as áreas livres; uma série de fotos de cédulas do Brasil e de outros países, ilustravam o álbum*” (Trigueiros, 1987: 238). Cada desenhista entrega seu projeto em envelope lacrado e identificado por pseudônimo (APIS – Waldir Granado, DANIEL – Aloísio Magalhães, DELTA – Zélio Bruno, DESIGNO – Alexandre Wollner, GEMINI – Gustavo Goebel, GUARÁ – Benedito Araújo, IMPRESSO – Ludovico Martino e TACO – Petrarca Amenta).

Enquanto a Casa procura marcar sua presença, não só como unidade fabril, mas também como instituição capaz de gerar pensamento, o Banco Central, recém fundado, procura demarcar sua atuação como um vetor de modernização. Por esse motivo a equipe do Banco Central é a responsável pelo convite feito aos principais expoentes do então nascente *design* brasileiro. Optam por convidar um grupo igualmente recente no universo artístico e intelectual brasileiro, tido como fator de modernização das artes nacionais. É do Banco Central que partem as escolhas dos membros com um posicionamento mais vanguardista do júri, e para que alguns daqueles que haviam fundado a primeira escola de *design* – a ESDI – participem do concurso.

A Casa da Moeda, uma empresa que conta com mais de 250 anos de existência, procura que o seu grupo de artistas não seja alijado desse espaço. Herdeiros de toda uma

---

abordam suas vidas, carreiras e obras incluem o próprio Wollner (2003) e Stolarski (2005) – sobre o trabalho do primeiro – e Braga (2004) e Leite (2003 e 2006) sobre Aloísio – o trabalho de Leite (2006) tem como tema os primórdios do *design* no Brasil e como fio condutor a atuação de Aloísio.

<sup>67</sup> A participação de profissionais da Casa é uma solicitação da empresa. Contudo, mesmo internamente, não se crê que um dos projetos dos moedeiros possa vencer. Em seu depoimento Vicente de Paulo assegura que não havia essa expectativa nem mesmo entre os artistas da Casa, até porque alguns desempenham funções mais ligadas a gravação de leitos de talho-doce ou de cunhos. Jorge Manrique também confirma esse fato. Pelos depoimentos colhidos a participação dos profissionais da Casa serve de “*demarcação de território*” e preparação para ações futuras.

tradição na fabricação do numerário nacional e, em especial, do esforço da geração anterior em abrir o caminho para que a concepção de papel-moeda pudesse ser realizada por brasileiros através da cédula de cinco Cruzeiros com efígie do índio.

Há dois grupos em disputa pela construção do discurso plástico oficial que a moeda comporta. Um investido da tradição, o outro da ruptura. Duas visões do nacional que podem ser observadas nos *layouts* apresentados (ver figuras 25 e 26 mais a frente). Grupos que apresentam como característica sua estabilidade de funções e permanência em suas atuações sociais<sup>68</sup>.

A posição social específica desses grupos lhes faculta participar da determinação de elementos constitutivos da narrativa oficial da brasilidade. O fato de sua composição sofrer poucas alterações lhes permite uma maior coerência na forma como interferem nesse aspecto da vida nacional. Não só no referente às cédulas e moedas, mas também em outros aspectos visuais da representação oficial do país. Os moedeiros produzem selos e outros documentos de identificação, e o grupo de *designers* citados é dos mais ativos na criação de identidades visuais e peças gráficas para empresas estatais e organismos públicos.

Já os funcionários do Banco Central estão em uma posição que lhes permite agir como forças históricas que acabam por determinar aspectos das cédulas, e de outros elementos gráficos, como a própria identidade visual do Banco – também criada por Aloisio Magalhães. Esse grupo pode ser considerado o que seleciona e traduz parte dos discursos articulados na época sobre a brasilidade para as cédulas que, assim, acabam por refleti-los. Nessa visualidade são incorporados dados estéticos das vanguardas artísticas, ainda que tal incorporação seja, em alguns pontos, contraditória.

---

<sup>68</sup> É necessário notar que esses três grupos aqui referidos (moedeiros, funcionários do Banco Central e *designers*) possuem como característica comum a baixa mobilidade de componentes. São grupos nos quais a inclusão de novos indivíduos é contingenciada por situações específicas, mesmo entre os *designers* – cujo mercado de trabalho acaba por agir nesse sentido, especialmente nos anos iniciais da profissão. Neles os indivíduos desempenham os mesmos papéis sociais por períodos longos, por vezes por toda a vida.

Para os profissionais da Casa da Moeda seu conhecimento artesanal da produção numismática lhes garante um saber, um conhecimento que, apesar de industrial, ainda preserva a aura da obra de arte como Benjamin (1975) a descreve em seu célebre ensaio<sup>69</sup>. Persistem em uma forma de conceber as cédulas que está vinculada aos processos criativos tradicionais, em um processo de concepção artística desvinculado da fabricação em série, sem dar a devida importância aos fatores de produção e uso.

Para os *designers* convidados pelo Banco Central é o momento de romper com toda a tradição iconográfica clássica da numismática, momento para a apropriação de um espaço público que, até aquela data, permanece fechado à atuação moderna e projetiva do *design*. Entendem que se “o projeto (...) deve compreender em si, no seu traçado, a consciência de todas as condições técnicas inerentes à sua realização” (Argan, 2000: 121), deve ser uma representação das exigências médias da coletividade a que é destinado e “colocar-se como um standard” (idem: 121) para a reprodução industrial, prevendo e resolvendo igualmente todas as condições de produção e de representação social, e isso deve ser aplicado às cédulas também.

*Standardização* essa característica das peças da comunicação de massa, e que constitui um discurso plástico socialmente mais abrangente e de maior alcance. Um objeto que difunde uma narrativa específica da identidade nacional, que valoriza aspectos de interesse do governo militar, em especial o panteão de *fundadores do Brasil* que é escolhido como temática da família<sup>70</sup>. As cédulas se tornam “um meio de comunicação *standardizado e partilhado efetivamente por todos*” (Gellner, 1993: 167).

---

<sup>69</sup> Existem duas versões de Benjamin para o ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, além daquela a qual me refiro aqui – publicada na Coleção *Os pensadores* (1975) – há uma outra, traduzida para o português no volume I das *Obras Escolhidas* de Walter Benjamin (1994).

<sup>70</sup> Como dito anteriormente, os depoimentos confirmam que a escolha desses personagens parte do alto escalão do governo, não há interferência de Aloisio Magalhães ou dos profissionais da Casa, nem mesmo da equipe do Banco. “O Aloísio só fez, a bem dizer, o projeto da estrutura da cédula. Quem ia entrar, o que ia participar já foi decidido lá pelo Banco Central, lógico que com interferência de todo o pessoal que estava envolvido, pra você não ter coisas inviáveis, então tinha uma parte técnica de apoio.” (Vicente de Paulo). A referência ao Banco Central de forma genérica indica em realidade o primeiro escalão de governo.

Entregues os projetos, a comissão julgadora aprova o trabalho concebido por Aloísio Magalhães por quatro votos contra um para o de Benedito Araújo.

Essa escolha, e a família de cédulas gerada por esse processo, certamente se incluem no quadro social da época, e fazem parte de um processo histórico com reflexos maiores que seus atores podem imaginar para a narrativa de brasilidade que se constrói naquele momento, assim como para as que a sucedem.

*“O concurso foi o primeiro passo de um processo progressivo, que não se concluiria naquela ocasião, mas que visava, em horizonte razoavelmente próximo, à nacionalização completa do ciclo de desenho, confecção de matrizes de impressão e produção propriamente dita. Em 1966, um desenho original para a moeda brasileira foi conquistado.”* (Leite, 2003: 192).

Esse ciclo, que se inicia no concurso, se desdobra no desenvolvimento e na emissão da primeira família de cédulas do padrão Cruzeiro Novo, que representa uma vitória da ruptura sobre a tradição estética na visualidade do dinheiro brasileiro, se estenderá pela década seguinte, com a atuação de Aloísio Magalhães em outros projetos.

#### ***4.3 – A família dos medalhões: um dinheiro como nunca se viu.***

Os participantes convidados pelo Banco Central – todos atualmente considerados fundadores do *design* no Brasil – apresentam trabalhos com aspectos projetuais e não ilustrativos<sup>71</sup>.

Dentro desse grupo mesmo os trabalhos com visualidades mais tradicionais são elaborados de forma que se percebe uma preocupação maior com o uso de uma linguagem

---

Questionado posteriormente Vicente de Paulo afirma que a determinação dos personagens “*veio de cima*”, que aos funcionários da Casa só exerciam vetos técnicos. João Leite confirma que tanto nesse caso como na família dos cartemas a definição dos personagens é de uma instância superior (“*Veio de cima pra baixo*”), e que Aloísio Magalhães e a equipe chegam a apresentar outras opções temáticas (ver Anexo V) que são rejeitadas, numa reafirmação da lógica de honorabilização apontada mais a frente.

<sup>71</sup> Vários depoimentos confirmam esse fato, o mais importante é o de Vicente de Paulo, pois, como membro do júri, pode avaliar todas as propostas apresentadas.

visual mais sintonizada com a das vanguardas internacionais que caracterizam a fundação do *design*, com a legibilidade dos elementos visuais e com a concepção de um padrão na distribuição dos elementos gráficos, de forma que seja permitida a troca das imagens em cada denominação com a clara manutenção da estrutura visual geral<sup>72</sup>.



**Figura 25** – Desenhos dos projetos de Aloísio Magalhães (Trigueiros, 1987: 249).

O concurso é vencido por Aloísio Magalhães, pois o material que ele apresenta ao júri, e que fascina aos seus componentes, apresenta todas essas características e vai além. Não é exatamente um desenho, não são *layouts* ilustrativos das cédulas, mas sim um projeto de *design* que leva em conta elementos historiográficos, culturais, plásticos, comunicacionais e numismáticos. Uma proposta gráfica que concilia inovação visual e adequação do trabalho às especificidades da produção de papel-moeda. Somente o projeto

<sup>72</sup> O leitor interessado pode encontrar reproduções de outros projetos apresentados para o concurso publicadas em Trigueiros (1987), Leite (2003) e Gonçalves (1989).

de Aloisio Magalhães congrega esse conjunto de características. A partir dessa concepção racional uma nova família de cédulas é projetada e preparada para entrar em circulação.



**Figura 26** – Desenhos de um dos projetos de funcionários da Casa (Trigueiros, 1987: 248).

Os funcionários da Casa apresentam *layouts* ilustrativos, trabalhos que estão impregnados da tradição acadêmica<sup>73</sup> que forma o grupo. Desenhos bem acabados e realistas substituem o planejamento gráfico, a tradição do ornamento está presente em florões e rosáceas aplicados de forma tradicional. Trabalhos próximos do que fazem esses artistas para o desenvolvimento de peças filatélicas ou de moedas e medalhas, e que não se aproximam dos projetos de *design* apresentados pelo outro grupo. Suas características visuais estão impregnadas da tradição da numismática e voltadas para as técnicas comuns de reprodução gráfica (como a policromia convencional) e da impressão de selos (como a xilografia), conhecidas e aplicadas por eles nos trabalhos para a Casa da Moeda.

<sup>73</sup> Como exposto anteriormente, existem ligações intensas e longevas entre o corpo artístico da Casa da Moeda e o da Escola de Belas Artes (EBA), é a essa influência que me refiro aqui. A EBA somente oferecerá cursos de *design* anos depois da ESDI ter os seus fundados. O currículo desses é muito influenciado pela tradição mais acadêmica da Escola, incluindo disciplinas clássicas como Modelo Vivo e Desenho Artístico. Ainda que boa parte de seu corpo docente seja oriundo das primeiras turmas formadas pela ESDI e que outros professores sejam artistas plásticos com fortes características concretas, a formação dos alunos é marcada por uma influência muito maior da tradição figurativa da academia existente em cursos como Pintura e Gravura. Além de tudo isso essas influências se ampliam pelo fato de que na EBA os alunos das habilitações de *design* dividem turmas com estudantes de outros nove cursos artísticos. Sobre os aspectos relativos a tradição artística da Escola de Belas Artes remeto o leitor interessado aos Anais do Seminário *180 anos de Escola de Belas Artes* (1998).

Prevalece, para o júri, a visão defendida pelos participantes convidados pelo Banco Central<sup>74</sup>. A escolha do projeto de Aloisio Magalhães representa uma opção pelo trabalho com características mais diferenciadas, uma solução não convencional e em tudo divergente do padrão estético dos meios circulantes. Organizado por uma linguagem visual rigidamente estabelecida, e não baseado em elementos específicos. Projeto que, independente do tema escolhido, está fundamentado em conceitos visuais, que, por sua vez, são aplicáveis a qualquer temática. Uma ruptura completa com a visualidade anterior da numismática.

*“Numa entrevista do Aloísio que eu ouvi a gravação recentemente, ele fala o seguinte, literalmente: ‘Quando eu vi que iam fazer um curso no Brasil, eu pensei logo: mas como é que vai ser a cara desse dinheiro? E fui a luta’. E sem dúvida alguma o projeto dele era o melhor mesmo, basta olhar. Era um projeto estudado para isso, efetivamente para isso<sup>75</sup>. Os projetos da Casa são muito conservadores, mais até, são velhos. E os novos apresentaram aquilo como se fosse um impresso qualquer. O único que entra no assunto mais mesmo, e vai buscar uma questão própria desse tipo de impresso é o Aloísio.”* (João Leite, grifos nas palavras enfatizadas na gravação).

O projeto tem uma forte influência das vanguardas abstratas da arte brasileira<sup>76</sup>, perceptível na estruturação visual do espaço gráfico, onde a organização geométrica

---

<sup>74</sup> Vicente de Paulo em seu depoimento declara que o júri, desde que foram abertos os envelopes, se inclinou para o trabalho de Aloisio Magalhães, considerado um dos mais arrojados visualmente e que apresentava aspectos interessantes, inclusive no que diz respeito à segurança contra a falsificação: *“O Aloísio tinha mais vantagem, trabalhava mais para parte gráfica, e para cédula mesmo. Inclusive ele dava aulas também.”*. Jorge Manrique (que conhece Aloisio Magalhães em Milão) declara que mesmo os europeus que trabalham no desenvolvimento das cédulas enfrentam dificuldades para compreender a sua concepção estética e projetual, em função da mudança de paradigma visual que o uso do *moiré* representa. *“Houve um ‘projeto artístico acadêmico’ prévio, que orienta seu desenvolvimento. Uma ‘produção gráfica’ de valor, artística, moderna, própria de designers, profissão recém criada na época”*. (Jorge Manrique – aspas colocadas em função da movimentação dos dedos do entrevistado).

<sup>75</sup> Todos os depoimentos de entrevistados próximos a Aloisio Magalhães (João Leite, Vicente de Paula e Jorge Manrique) são unânimes em apontar uma possível participação do *designer* na formulação do concurso. As suas relações pessoais, em especial com Wladimir do Amaral Murтинho, reforçam essa versão. Outro ponto em que os depoimentos convergem, e de forma clara, é no fato do trabalho apresentado por ele ser considerado muito superior aos demais.

<sup>76</sup> João de Souza Leite discorda nessa questão, para ele a grande inovação visual nesse projeto é o *moiré* (do qual falo mais adiante) e aponta como argumentos que contrapõem essa interpretação os fatos de que *“Aloísio, como artista plástico, nunca foi concreto”* e de que suas discordâncias eram públicas com relação as aplicações dos conceitos visuais concretos pelo grupo que funda a ESDI no currículo e no ensino de *design*. Ele credita essa influência concreta nas cédulas à aplicação de uma linguagem internacional da arte que marca a formação de todos os grandes escritórios de *design* nos anos 1950 e 1960 no mundo, linguagem essa com muitos aspectos concretos. No entanto, creio que as características geométricas existentes nos seus

rigorosa é o principal elemento estético – característica marcante também de muitos dos seus trabalhos de logotipia.

*“Eu acho que tem um espírito a que me refiro, é de que Aloisio, como trabalhava muito com logomarca e com todo esse tipo de coisas (em logomarca ele era craque, as dele são excelentes até hoje). Então ele fugiu de tudo aquilo que era tradicional, essas coisinhas que são colocadas nas cédulas...”*. (Jorge Manrique).

Nessa época é comum a integração de expoentes das artes plásticas com a cultura de massa, em especial os artistas com trabalhos nos quais prevalece uma geometria na qual fica patente *“um método de produção artística que reunisse manipulação inventiva das formas e equacionamento rigoroso dos dados (à moda da ciência)”*, *“um agenciamento estético das possibilidades ópticas e sensoriais prescritas pela teoria da Gestalt”* (Brito, 1999: 41, grifo do autor).

Os artistas dessas vanguardas, buscam *“com seu trabalho uma eficácia também operacional dentro do ambiente social”* (idem: 49), um tipo de inserção e de atuação diferente da clássica posição do artista plástico nas sociedades ocidentais. O próprio Aloisio Magalhães<sup>77</sup> expressa seu pensamento nesse sentido: *“A meu ver, o artista hoje, se realiza plenamente quando se transforma em programador visual, ou seja, num profissional que emprega recursos tecnológicos e científicos para provocar receptividade visual na massa quando cria marcas de firmas, cartazes, símbolos, diagramação de livros e periódicos, etc. Só assim poderá o artista manter sua situação em nossa sociedade industrial. Repito: o desenhista industrial, o designer, atividade da qual faz parte o programador visual, é o artista contemporâneo.”* (Magalhães, apud Braga, 2006: 124).

---

trabalhos de logotipia, o uso de estruturas com esse tipo de inspiração em trabalhos de outros campos e a lógica construtiva de trabalhos artísticos como os cartemas justificam o ponto de vista aqui defendido. Assim como Alfredo Volpi e outros artistas da época, Aloisio Magalhães trafega entre o figurativo e o abstrato, com a segunda influência sendo muito mais presente nos seus trabalhos como *designer*, por ser esse campo onde ele declara perceber maior influência de aspectos racionais na construção da plasticidade. O assunto é naturalmente controverso e, ao interessado nessa discussão, indico a leitura de Naves (1996) onde o autor, logo no início adverte: *“Todos aqueles que, de um modo ou de outro, lidam com as artes plásticas nacionais por certo já experimentaram a sensação de trabalhar com um material incerto”*. (idem: 10).

<sup>77</sup> Em texto extraído de entrevista de Aloisio Magalhães ao jornalista José Cordeiro da Revista Manchete, edição de 20 de novembro de 1966, p. 56.

É nesse quadro, de aproximação com a produção da cultura de massa e na concepção dos elementos visuais com os quais a população tem mais contato, que Aloisio Magalhães imagina deva estar seu trabalho. O mesmo quadro que permite que Amílcar de Castro realize a reforma gráfica do Jornal do Brasil, em fins da década de 50 – considerada uma revolução visual nos meios de comunicação de massa brasileiros<sup>78</sup> –, e que Ligia Pape projete as embalagens da empresa Piraquê, em fins da década seguinte, que continuam sendo utilizadas e servem de parâmetro estético para as criadas mais recentemente.

A inserção de Aloisio Magalhães como intelectual nos quadros de um regime autoritário se faz na forma que Pécaut define como “*conselheiro de Estado*” (1990: 105). Os depoimentos e os registros da atuação dele permitem perceber que sua atuação é moldada pelo pensamento de que “*o intelectual fala a partir da posição de poder, enquanto interprete da modernização. Nesse papel aproxima-se de outras elites modernizadoras, militares, tecnocratas, etc.*” (idem: 138), agindo de forma próxima ao que Pécaut afirma em relação a parte da intelectualidade brasileira que atua no governo Vargas.

Questionado sobre a posição política de Aloisio Magalhães e como ele encara sua vinculação ao Estado, em um momento no qual há um regime cujo caráter de ditadura é inegável, João Leite afirma em seu depoimento que antes de qualquer filiação partidária Aloisio é “*um democrata e um liberal*”.

“*Ele tem uma formação política na qual o liberalismo é importante, tanto pelas ligações de seu pai com os Estados Unidos, quanto pela sua vivência lá, onde realiza parte de sua formação de designer. Ele não tinha uma filiação partidária, apesar do tio (Agamenon Magalhães) ser um dos fundadores do PSD, do primo que é criado com ele (Sérgio Magalhães) um político destacado do PTB e de alguns parentes militares na ARENA.*” (João Leite).

---

<sup>78</sup> Sobre as vanguardas na arte Latino-Americana e sua inserção social remeto o leitor interessado ao trabalho de Ades (1997); sobre a obra de Amílcar de Castro remeto o leitor a Naves (1997); sobre Neoconcretismo a Brito (1999) e sobre a reforma gráfica do Jornal do Brasil aos trabalhos de Bahia (1990) e Ferreira Junior (2003). Sobre a atuação de Lígia Pape nas embalagens da Piraquê desconheço bibliografia específica, mas, quando aluno da Escola de Belas Artes, em disciplina ministrada pela artista (1983) pude ouvir sobre como os conceitos da *Gestalt* nortearam o desenvolvimento do trabalho diretamente da voz da autora.

São claras as ligações de sua família com os segmentos políticos da direita brasileira. Mas o discurso que Aloisio Magalhães sustenta é o de que o *design* é uma forma de transformar e modernizar a realidade brasileira. Acredita na formação de uma sociedade liberal baseada na livre iniciativa e suas ligações com o governo são feitas através de quadros técnicos e não dirigentes militares. Assim, sua inserção é similar a dos seus principais contatos<sup>79</sup>.

Esse tipo de atuação é alvo de críticas severas por parte da intelectualidade da época<sup>80</sup>, principalmente por dois aspectos: uma teórica absorção acrítica de valores estéticos convertidos em “*vanguardismo cosmopolita e evasivo*”<sup>81</sup> (Mota, 1994: 230) e uma postura colaboracionista com os interesses do capitalismo internacional.

Como Mota e Pecaue descrevem, essa abordagem está baseada em uma interpretação progressista do papel da intelectualidade, em especial dos quadros mais influentes no período que vai do governo Dutra ao momento do AI-5 (1968), quando a intelectualidade brasileira tem posições mais à esquerda do espectro político e domina o cenário nacional, interferindo diretamente na produção da cultura brasileira e na ação do Estado com relação a ela e em uma rejeição da produção da indústria cultural que começa a surgir no Brasil nesse período, em especial na década de 60<sup>82</sup>.

Pelos depoimentos colhidos Aloisio Magalhães pauta sua ação sob outra ótica. Acredita na função modernizante do *design*, e crê que a atuação do artista dentro da cultura

---

<sup>79</sup> Seus principais contatos são civis e ligados ao meio industrial ou acadêmico, como: Severo Gomes, Mario Henrique Simonsen e Karlos Rischbieter.

<sup>80</sup> Há pouca bibliografia sobre a atuação desse grupo de fundadores do *design* no Brasil, e como uma parcela significativa deles e, principalmente, de seus *herdeiros* diretos ainda está viva e atuante, os comentários críticos se concentram nas *conversas de bastidores* que ocorrem em congressos e encontros da área do *design*. Ainda não há algo que se possa qualificar como uma revisão crítica e consistente desse momento e da atuação desses atores, mas apesar das críticas não serem poucas e a atuação desse grupo de fundadores junto aos governos militares ser, por vezes, qualificada como alienada e oportunista, sua participação na cultura brasileira da época está longe de poder ser considerada desimportante. É provável que parte dessas críticas não perceba que esse foi o caminho possível, pois, como afirma, em 1978, Mota “*de 1930 aos dias atuais, as questões essenciais são resolvidas nos bastidores, no interior do próprio aparelho de Estado*” (1994: 260). É no interior do aparelho de Estado que Aloisio Magalhães, e outros fundadores, procuram alterar a realidade nacional.

<sup>81</sup> Remeto o leitor interessado nessa discussão à Gullar (1969).

<sup>82</sup> Sobre o tema remeto o leitor à Hollanda e Gonçalves (1999).

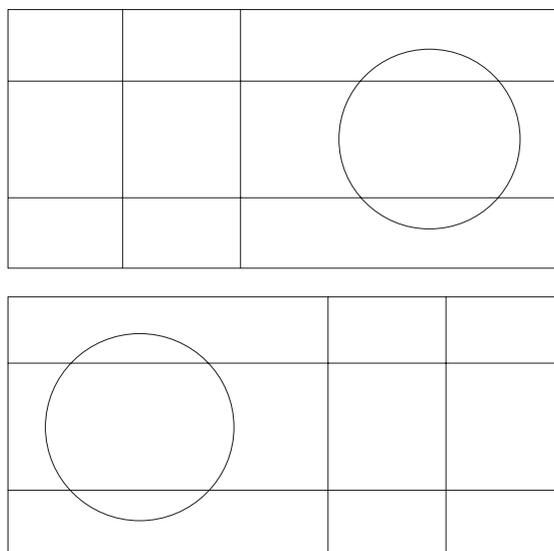
de massa só pode se dar por essa via. A modificação dos aspectos visuais e produtivos dos produtos industriais é o caminho pelo qual acredita se dará a formação de uma identidade nacional.

Procura ter como interlocutores no Estado indivíduos nos quais identifique “*a busca por uma maior racionalidade da gestão pública*” (João Leite) e é nos elementos de racionalidade administrativa do Estado e da produção que funda sua atuação profissional. A sua “*visão política do trabalho é de uma contribuição para a formação de uma identidade nacional*” (João Leite). O *design* é a via racional para a ação de Aloisio Magalhães no mundo.

Nas cédulas um rigoroso esquema gráfico espelha esse tipo de pensamento. É esse esquema que define as áreas de leitura, distribuídas segundo marcações geométricas que as integram ao mesmo tempo em que as delimitam. Massas de tons dividem visualmente as cédulas em três grandes áreas retangulares no sentido vertical, com as duas áreas das extremidades também divididas horizontalmente em três porções; todas as áreas com tamanhos e proporções diferentes, mas harmonicamente estabelecidas. Apesar das cédulas terem, em cada denominação, tamanho diferenciados, as divisões das áreas guardam proporções similares.

Nos aversos há duas áreas retangulares verticais do lado esquerdo, ambas com as mesmas dimensões, que ocupam cerca de  $2/5$  do total da largura da cédula. A primeira delas é dividida em três faixas horizontais pela pesada tarja calcográfica que guarnece a legenda com o valor em numerais. A segunda é mais leve visualmente, pois tem menos carga de impressão para permitir uma melhor visualização da filigrana, posicionada em seu centro. Um terceiro segmento vertical da composição ocupa aproximadamente  $3/5$  da largura e é, igualmente ao do extremo esquerdo, cortado em três faixas horizontalmente

pela tarja de calcografia que, nessa porção, garante a legenda do valor por extenso e o medalhão com o *portrait*.



**Figura 27** – Esquemas de divisão de áreas das cédulas, acima o do anverso, abaixo o do reverso.

O peso visual principal é dessa grande área retangular à direita da composição, na qual está o círculo que delimita a área do *portrait*. Esse detalhe da composição – os retratos “aprisionados” em áreas circulares – faz com que a família ganhe a denominação de “medalhões”. Esse círculo está posicionado sobre a seção áurea<sup>83</sup> do campo visual e cria um foco visual que é equilibrado pela massa da rosácea localizada na extremidade oposta, sobre a qual um algarismo grande indica a taxa da denominação. Entre as duas grandes massas de cor a área clara estabelece uma faixa luminosa que se transforma em um eixo de sustentação visual da composição, preenchida apenas pela impressão de linhas finas – que são reforçadas na parte inferior para produzir visualmente nova legenda do valor. Todas as legendas estão impressas com uma única tipologia, do tipo lapidária<sup>84</sup>. Em função da

<sup>83</sup> Seção áurea ou divisão áurea é uma técnica de composição milenar, muito utilizada pelos movimentos artísticos ocidentais mais ligados aos aspectos racionais da representação gráfica e, em se tratando de uma composição com forte influência concreta, o uso de tal recurso é absolutamente pertinente. Remeto o leitor interessado no assunto a Doczi (1990).

<sup>84</sup> As classificações de famílias tipológicas seguem parâmetros visuais baseados nos elementos do seu desenho: hastes (linhas verticais), traves (linhas horizontais), flexões (linhas curvas) e serifas (detalhes de acabamento das extremidades). Em outro trabalho desenvolvi detalhadamente os sistemas de classificação tipológica, remeto o leitor interessado no aprofundamento do tema a esse texto: Fernandes (2003: 30/48).

variação de dimensões dos textos, em cada denominação as dimensões dessas áreas variam<sup>85</sup>, o que se mantém constante é a relação de proporções entre elas.



**Figura 28** – Anverso e reverso da cédula de 100 Cruzeiros da família dos medalhões.

O uso de tipologia é uniforme. Uma única família tipológica é empregada, e as variações de tom e largura são pequenas e para adaptação de cada elemento aos espaços pré-determinados. Somente nas legendas das áreas das filigranas – que são obtidas com o espessamento das linhas existentes ou com a aplicação de outras entre elas – o desenho dos tipos aparenta alguma diferença marcante, em função do efeito da textura e das distorções mais acentuadas para ocupação da área. Os elementos de segurança e iconográficos estão dispostos de forma rigorosamente igual em todas as denominações da família.

Nos reversos há uma inversão por espelhamento da estrutura compositiva. Pequenas variações são feitas: a faixa central da divisão horizontal é levemente aumentada, as legendas em algarismos menores não estão colocadas sobre rosáceas – como no anverso – e a legenda por extenso passa a ocupar o lado direito inferior da maior das divisões

---

<sup>85</sup> Entre os dados de segurança do projeto se encontra a variação progressiva do tamanho das cédulas, com a de um Cruzeiro sendo a menor de todas. Essa opção é feita para evitar a prática, comum entre os falsários, da lavagem do numerário de menor valor, com substâncias que removem as impressões de segurança, para aproveitar seu papel para a falsificação de cédulas das maiores denominações.

verticais (a da esquerda). Na legenda em numeral sobre a área clara é utilizado o recurso de aplicação de linhas entre as do fundo para compor o algarismo indicativo do valor.

A escolha de cor também segue um critério projetual: o da diferenciação cromática das denominações. Na cédula de um Cruzeiro predomina o verde, na de cinco o azul, na de 10 os castanhos, na de 50 o violeta e na de 100 o vermelho.

A determinação do uso de personagens históricos ligados a fundação do Estado brasileiro é quase que um prosseguimento do tipo de escolha que ocorre no período de importação de numerário, mas há o estabelecimento de um critério mais rigoroso.

A seleção segue um padrão de honorabilidade e são determinados como tema os “*pais fundadores*” da nação como temática da família: Dom Pedro I (independência), Dom Pedro II (afirmação como Estado soberano), Mal. Deodoro da Fonseca (proclamação da República), Mal. Floriano Peixoto (consolidação do governo republicano). A aplicação aos valores é feita com a ordem cronológica de nascimento estabelecendo a denominação, o que deixa transparecer um padrão hierárquico-historiográfico: ou a titulação nobiliárquica ou as patentes militares justificam o exercício do poder e credenciam os governantes.

Na cédula de um Cruzeiro é estampada uma alegoria representativa da República, que no conjunto assume o papel de representação genérica de um regime “*democrático*”. A imagem tem traços finos e veste o barrete frígio, bem a moda do republicanismo francês revolucionário. Provavelmente uma reminiscência dos galicismos típicos da elite brasileira em outros períodos<sup>86</sup>.

A estratégia aqui utilizada de construção de uma narrativa do nacional é a que Hall aponta como a que se utiliza de uma “*tradição inventada*”, de “*um conjunto de práticas..., de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com*

---

<sup>86</sup> Retomarei a análise dessa representação mais a frente, no capítulo VI, pois nas cédulas do Real a utilização desse tipo de iconografia se repete e assume maior importância.

*um passado histórico adequado*” (2005: 54), ou como Geertz descreve “*consiste em criar, ou tratar de criar, a experiência de um ‘nós’ de cuja vontade pareça fluir, espontaneamente, as atividades do governo*” (Geertz, apud Bravo, 2000: 169). Narrativa montada sobre uma “linha sucessória” de construção do poder público que é reforçada pela historicidade inegável das imagens dos reversos.



**Figura 29** – Anverso e reverso da cédula de um Cruzeiro da família dos medalhões.

As figuras das vinhetas são todas ligadas ao campo da arte nacional, mas também podem ser percebidas com parte dessa estratégia de legitimação da “*tradição inventada*”<sup>87</sup>, uma vez que são, em sua maioria, reais representantes da tradição artística nacional e, com isso, reforçam a legitimidade do critério de honorabilidade dos personagens presentes nos aversos<sup>88</sup>. Imagens de obras arquitetônicas estão nas denominações de um (prédio do Banco Central no Rio de Janeiro) e 100 Cruzeiros (Congresso Nacional em Brasília); obras pictóricas nas denominações de cinco (tela retratando a Praça 15, no Rio de Janeiro do século XVIII, atribuída a Leandro Joaquim) e 50 Cruzeiros (gravura que tem por base a

<sup>87</sup> São originários de Hobsbawn (1984) os aspectos da “invenção das tradições” aqui abordados. As escolhas dos elementos figurativos dessa família (homenageados e figuras das vinhetas) trabalham para a legitimação do poder e das instituições criadas pelo grupo que o ocupa, e lhes conferem autoridade. Pode-se afirmar que as cédulas fazem parte do conjunto de “*símbolos e práticas semi-rituais (...) que em sua maior parte são historicamente originais e livremente inventadas*” (idem: 20).

<sup>88</sup> Ainda hoje, funciona nesse prédio o Gabinete do Meio Circulante.

tela “Embarque do Café” de Cândido Portinari); e na cédula de 10 Cruzeiros a vinheta apresenta uma imagem da escultura do “Profeta Daniel” de Aleijadinho.

É possível especular se a utilização do prédio do Banco Central com a figura da República na cédula de um Cruzeiro (ver figura 28) não se presta ao mesmo tipo de estratégia e, ainda que inconscientemente, legitima mais uma “*tradição inventada*” dotando o Banco de uma historicidade inexistente, uma vez que o prédio estampado na cédula é do século XIX, e era ocupado anteriormente pela Caixa de Amortização. A fundação do Banco Central é de 1964 e a inauguração do seu prédio em Brasília somente ocorre em 08 de setembro de 1981. Essa vinculação provavelmente auxilia na sua institucionalização, uma vez que sua figura é muito recente no cenário econômico brasileiro e, assim, fica ligada a um prédio histórico, com existência muito anterior e uso por uma outra instituição que teve finalidades muito próximas, o que dá ao prédio um passado que, analogamente ao exposto para os *portraits*, honorifica o Banco.

Também a presença do prédio do Congresso Nacional, em Brasília, no conjunto pode ser percebida como uma tentativa de legitimar politicamente a narrativa.

Parte dessa temática é recorrente, se consideradas as emissões anteriores. No entanto, a incorporação de imagens do período da modernidade e das esculturas de Aleijadinho é inédita. Em emissões anteriores somente figuram trabalhos de pintura histórica do século XIX. Há a composição de um conjunto mais abrangente e representativo da arte brasileira, organizado segundo um critério lógico (o de representatividade no campo das artes plásticas) e cronológico (uma escultura de meados do século XVIII, uma pintura de fins do mesmo século, uma obra arquitetônica do século XIX e uma pintura e uma obra arquitetônica do século XX).

No conjunto das cédulas outro detalhe que chama a atenção são as imagens obtidas com os fundos de segurança. Em princípio esta solução foi desacreditada pelos técnicos

estrangeiros encarregados de desenvolver as matrizes, que tiveram dificuldades em compreender a concepção gráfica pensada para a família. Como as principais formas de falsificação da época são baseadas em técnicas fotográficas convencionais, a solução projetual foi a sobreposição de fundos geométricos de segurança, com linhas sinuosas, para a obtenção de um efeito do tipo *moiré*.

*“A inexatidão ocorrida quando da superposição indevida ou mal-posicionada de retículas provoca desenhos indesejáveis na reprodução de imagens. Esses desenhos são o efeito de moiré. De posse de um pequeno artefato formado por quadrados de filme transparente e papel onde se encontravam impressos padrões lineares similares, Aloísio percebeu que o desenho gerado por esse tipo de superposição já era em si um empecilho ao desenvolvimento de falsificações.”* (Leite, 2003: 193, grifo do autor).

Tal tipo de efeito visual é considerado um problema causado pela reprodução mal feita de alguma imagem, por esse motivo há desconfiança com relação ao projeto por parte dos técnicos europeus quando Aloisio Magalhães inicia seu trabalho em Milão.

Em todas as denominações as tramas dos fundos se entrecruzam causando diferentes efeitos visuais que formam padrões de movimento e ritmo. Em cada face eles são diferentes. São obtidos com um trabalho de pesquisa e observação extenso e minucioso realizado em conjunto por Aloisio Magalhães e os técnicos da *De la Rue – Giori* e da Casa.

Iniciados os trabalhos de produção dos fundos de segurança na Europa e de gravação dos leitos de talho-doce, a finalização das montagens é realizada no Brasil. Os relatos de Jorge Manrique (que presencia e participa do trabalho de Aloísio Magalhães em Milão) e de Vicente de Paulo (que chefia a equipe da Casa da Moeda a época) coincidem. Há um método de trabalho que se repete tanto na Europa quanto no Brasil: Aloísio Magalhães seleciona uma grande série de rosáceas e fundos geométricos, solicita reproduções em filme fotográfico industrial de todos e, sobre uma mesa retro-iluminada,

sobrepõe sucessivamente uns aos outros, até que encontra a combinação que gera o *moiré* que o agrada.

*“Ninguém, até este ponto, se havia atrevido, naquela época, a colocar guilhoche da forma como ele os colocou. Eu o vi trabalhar muitas vezes, e os caras me contaram que aqui no Brasil também fazia assim: ficava sobre a mesa... Mexendo com os filmes... E colocava... E arrumava uma figura bonita... ‘Assim está bonito...’.”* (Jorge Manrique).

Quando encontra uma solução que o agrada pergunta a opinião dos técnicos.

*“Ele tinha o pensamento dele e dizia: ‘Olha, você não acha essa a mais engraçada?’<sup>89</sup>, quando ele dizia assim é que ele estava gostando, isso era coisa interna, coisa do dia a dia.”* (Vicente de Paulo).

O comportamento democrático e integrador é ressaltado nos depoimentos como o fator que mais propicia um andamento tranqüilo para o desenvolvimento das cédulas. A equipe respeita cada decisão tomada por Aloísio Magalhães e ele, em contrapartida, ouve a todos antes de decidir qualquer elemento.

*“Nós tínhamos uma coisa muito democrática, viu? Não havia imposição de nada. Nós respeitávamos ele como uma pessoa que tinha muito conhecimento do que estava fazendo, do que ia ser colocado na praça, vamos dizer assim; e nós trabalhávamos em conjunto.”* (Vicente de Paulo).

*“Aloísio era um diplomata, um advogado com habilidades artísticas, em um sentido, digamos, de ter gosto artístico. Então, Aloísio como uma pessoa que detinha muita facilidade para relacionar-se era muito querido.”* (Jorge Manrique).

Há tempo. Os prazos para todo o desenvolvimento dos projetos são grandes, e o cronograma pode ser cumprido sem açodamentos. Tudo no desenvolvimento dessa família segue um pensamento projetual e uma lógica de produção industrial. Há nitidamente um projeto organizado e concebido de forma racional que direciona todo o trabalho. Não somente uma visualidade é selecionada, ou um imaginário é construído, mas todo um pensamento é convertido em um conjunto de imagens que representam uma *narrativa do*

---

<sup>89</sup> Vicente de Paulo repete essa frase várias vezes durante as entrevistas, Jorge Manrique também se refere a exatamente as mesmas palavras nos seus depoimentos. João Leite, a quem entrevisto posteriormente e que convive com o *designer*, confirma que a frase é característica e indicativa de satisfação com o trabalho.

*nacional* rigidamente estabelecida por um conceito artístico, além de compatível com todas as necessidades da reprodução.

Do ponto de vista da construção discursiva há um passado a ser exaltado através de um panteão de heróis fundadores<sup>90</sup> de uma nação e inventores de um povo, sustentado por um patrimônio cultural e artístico com representatividade histórica mundial. Manuel Francisco Lisboa, Cândido Portinari e Oscar Niemeyer são provavelmente os três artistas plásticos brasileiros de maior projeção mundial<sup>91</sup>. O Adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, é considerado por Germain Bazin (1956 e 1963) o ápice do Barroco mundial e a obra máxima de Aleijadinho; os painéis Guerra e Paz e as pinturas com temática sobre o café tornam Portinari uma referência mundial na pintura moderna e seu estilo inconfundível; Brasília é uma das obras que fazem de Niemeyer uma das maiores referências da arquitetura moderna juntamente com Le Corbusier, Lucio Costa, Walter Gropius e Frank Lloyd Wright.

Há ordem, há forma, há estrutura, há harmonia, há equilíbrio, há lógica. Um Brasil grandioso, integrado e que avança – como pretendem propagar que seja os governantes militares – que se destaca no cenário mundial através de seus valores ordenados, modernos<sup>92</sup> e de vanguarda, provas do seu progresso positivo.

Um projeto concebido a partir da lógica de uma atividade (o *design*) que surge como a grande diferenciadora da capacidade de invenção das culturas nacionais nas sociedades industrializadas e desenvolvidas, está presente nas cédulas da família dos

---

<sup>90</sup> Na criação dessa *mitologia* fundadora é possível observar aspectos próximos da visão de Barthes (2003) sobre as funções do mito na cultura de massa.

<sup>91</sup> Impressiona a presença de obras de dois simpatizantes declarados do comunismo nas cédulas emitidas em um período de banimento e perseguição aos ativistas de esquerda no país, quando, inclusive, Oscar Niemeyer vive exilado do Brasil. Uma possibilidade é que tal uso tenha sido adotado pela concreta representatividade das obras na cultura brasileira, mas o uso “publicitário” dessa para representar a brasilidade durante esse período pode parecer estranho, uma vez que poderia ser interpretado como exaltação do trabalho de artistas banidos e com postura de frontal oposição ao governo. Outra possibilidade é perceber esse uso como fruto da necessidade de aparentar uma posição de superioridade e o absoluto controle sobre a situação do país pelos dirigentes militares, como a apropriação das obras independente da vontade de seus criadores.

<sup>92</sup> Alguns autores complementaríamos afirmando que a modernidade que se instaura nesse trabalho é uma modernidade autoritária, como toda a referência moderna do período.

medalhões. Há nele uma junção de tradição e ruptura, tão característica da cultura brasileira, como em nenhuma outra família de cédulas existe.

Integram-se na visualidade da família dos medalhões um grupo de personagens fundadores de um Brasil e algumas das maiores obras da arte nacional; a linguagem gráfica rigorosa do *design* (exposta na sua geometria racionalizante), as curvas e formas geométricas líricas da guilhocheria tradicional da numismática e os efeitos visuais de movimento dos fundos em *moiré*; a ordem pura da divisão abstrata, geométrica e rigorosa dos espaços e as interferências da figuração e da organicidade elíptica das rosáceas.

Ao fim de anos de trabalho intenso, em 15 de maio de 1970 o Banco Central emite a primeira família de cédulas integralmente projetada por um brasileiro.

#### ***4.4 – O Sesquicentenário da Independência no papel-moeda: a celebração do moderno.***

Em 1972 a independência brasileira completa 150 anos, o governo cria toda uma campanha publicitária para o evento e decide, já com o prazo comprometido, emitir uma cédula de 500 Cruzeiros em comemoração a data.

Aloisio Magalhães cria o logotipo da comemoração e é convocado para criar também o projeto gráfico da nova cédula, e a Casa da Moeda posta em alerta para conseguir produzir rapidamente a nova denominação.



**Figura 30** – Logotipo do Sesquicentenário da Independência criado por Aloisio Magalhães. Imagem utilizada como filigrana na cédula de 500 Cruzeiros. A concepção visual desse trabalho influencia todo o uso de tipografia do projeto. (Leite, 2003: 206)

*“Mandaram fazer de uma hora pra outra... Era a tal da emergência...”*. Assim Vicente de Paulo descreve como é tomada a decisão de se emitir a cédula e como foi determinado o prazo para concepção e execução do projeto.

Ao contrário do que ocorre com as primeiras emissões nada pode ser realizado no exterior e o prazo, ao invés de anos, é de poucos meses. Aloísio Magalhães concebe um trabalho com narrativa historiográfica voltada para o conceito de integração<sup>93</sup>. Outra vez a estrutura compositiva é rigidamente estabelecida pela divisão geométrica das áreas, e nesse projeto as divisões acompanham os motivos de anverso e reverso. Integram-se o discurso plástico moderno e a narrativa historiográfica de forma explícita.

A iconografia da cédula recorre à um discurso de valorização da formação de um povo brasileiro a partir da mescla de raças, exaltando a mesma literatura já citada e que, do ponto de vista sociológico, está referenciada principalmente nas teses de Gilberto Freyre (pernambucano como Aloísio Magalhães e amigo íntimo da sua família) e nas narrativas heróicas de Euclides da Cunha, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa<sup>94</sup>.

No anverso a integração racial. Uma seqüência de rostos exemplifica as diferentes etnias que compõe a formação do povo brasileiro, sua posição na composição é determinada pela ordem cronológica do início de sua participação na formação da população brasileira, e acompanha o sentido de leitura. Nessa seqüência estão estampados os rostos de um índio, um português, um negro, e duas figuras com feições de mestiços. Na composição as cabeças se apresentam organizadas do perfil exato, na figura do índio, ao frontal completo, na face mestiça mais a direita da composição.

A ordenação das cabeças sofre críticas do brasilianista Thomas Skidmore “*considerando-a portadora de todos os preconceitos praticados no país*” (Leite, 2003: 210). Aloísio as rebate, apontando a ordenação cronológica e o conceito historicista do projeto, ao dizer: “*Não estaria o eminente professor transpondo, para análise do nosso contexto cultural, modelos e estruturas preconceituais de onde o problema se apresenta de*

---

<sup>93</sup> A época o governo faz maciça propaganda com *slogans* como “*Brasil: Ame-o ou deixe-o*”, e incentiva movimento migratório para as fronteiras agrícolas da Amazônia e da região do Pantanal Matogrossense.

<sup>94</sup> Quando esse projeto é criado *Grande Sertão: Veredas* já está estabelecido como um clássico da literatura nacional, quando do lançamento da cédula do Índio (1960) a proximidade com a primeira edição do livro de Rosa (1956) não permite estabelecer um relação tão significativa.

maneira diversa? Que outra nação usou com naturalidade sua formação étnica em objeto de comunicação tão amplo como o seu próprio papel-moeda?” (idem: 210).



Figura 31 – Anverso e reverso da cédula de 500 Cruzeiros.

No reverso o conceito historicista e o de integração são aplicados às fronteiras nacionais. Uma nova seqüência, dessa feita com o sentido cronológico da direita para a esquerda, estampa os mapas cartográficos que representam o país ao longo de cinco séculos, com a geografia representativa do descobrimento mais a direita e o mapa da “integração” mais a esquerda, entre eles outros três mapas (denominados “comércio”, “colonização” e “independência”) estampam as modificações das fronteiras brasileiras.

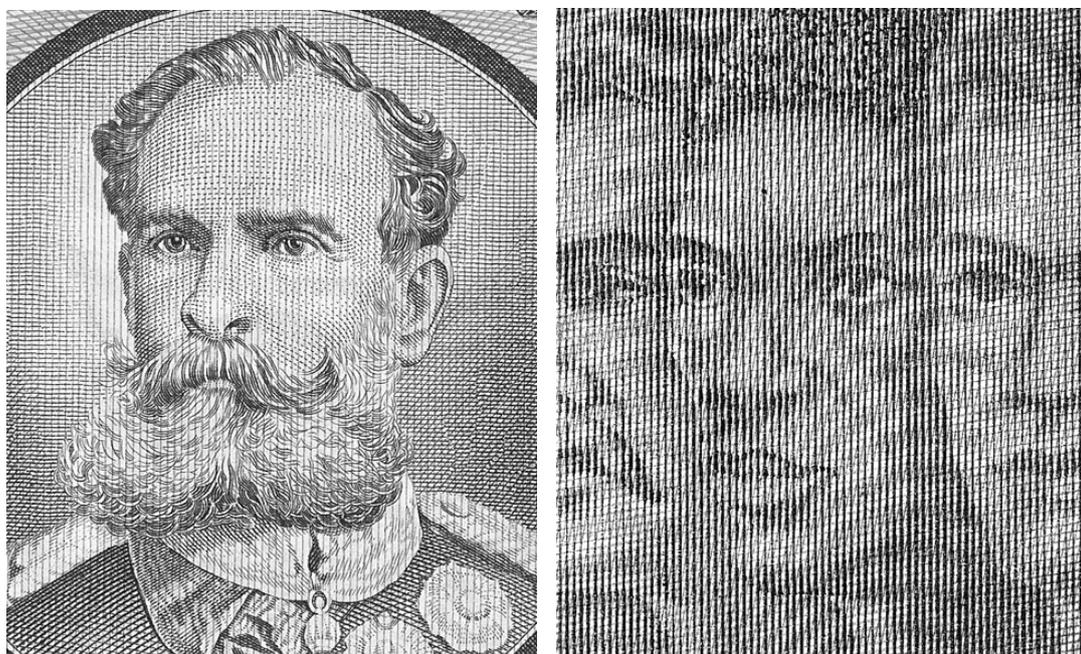
O mapa mais a esquerda, primeiro no sentido de leitura, apresenta linhas axiais que cortam o território brasileiro, elas representam as vias de transporte (ferroviário e rodoviário) que os governantes militares prometem construir como parte do processo de integração nacional.

Mais uma vez há um apelo a “uma narrativa através da qual uma história alternativa” (Hall, 2005: 55) pode ser construída para reafirmar legitimidades e constituir “um campo de significados e símbolos associados com a vida nacional” (Bhabha, apud Bravo, 2000: 214).

As associações visuais com a comemoração do sesquicentenário apóiam-se também nas tipologias. Todas as letras utilizadas nas legendas utilizam o mesmo recurso visual que é empregue por Aloísio Magalhães para criar o logotipo comemorativo do evento. Sombras são projetadas e as faces dos tipos são vazadas, se apresentando mais claras.

Os fundos de segurança recorrem ao efeito de *moiré* mais uma vez, no entanto com a sensação de movimento menos presente.

O gravado das imagens calcográficas não pode ser produzido manualmente, como é mais recomendado para segurança contra a falsificação. Devido ao prazo muito pequeno para o desenvolvimento das matrizes, a solução encontrada é aplicar uma retícula<sup>95</sup> de linhas paralelas no principal motivo impresso em calcografia: os retratos do anverso (o que provoca em parte o efeito *moiré*). No reverso os detalhes calcográficos dos mapas também são gravados quimicamente, mas parte das imagens é desenhada em bico-de-pena que são somadas às aplicações de retículas lineares, o que lhes confere detalhes mais delicados.



**Figura 32** – Detalhes dos gravados das cédulas de 50 e de 500 Cruzeiros, nas ampliações é possível perceber a diferença entre o gravado manual de talho-doce, com suas linhas em várias direções (técnica utilizada no *portrait* do Mal. Deodoro) e o gravado químico com imagens reticuladas por linhas paralelas.

---

<sup>95</sup> Retícula é o meio que os gráficos utilizam para transformar uma imagem com vários tons em uma imagem somente com tons de preto e branco, o que possibilita a sua impressão pelos processos gráficos utilizados na fabricação de cédulas.

Como emissão comemorativa se diferencia das outras cédulas da primeira família do padrão Cruzeiro menos pela sua estrutura compositiva, bastante próxima da utilizada nas demais emissões do medalhão, que pelas características do gravado calcográfico. Mas a principal diferença que estabelece está na narrativa visual que apresenta.

Não há mais um panteão de heróis, mas sim o enaltecimento da mestiçagem que conforma o povo brasileiro. Não há mais uma exaltação da cultura brasileira, mas sim uma confirmação das fronteiras e do território de uma nação.

A cédula é concebida para, de forma inconfundível, ser entendida como um documento histórico, o que valida sua narrativa ainda mais. Os conceitos visuais reafirmam essa característica em quase todos os detalhes, e as próprias palavras de Aloísio Magalhães confirmam a intenção de o projeto provocar, antes de tudo, essa interpretação. Uma peça de comunicação de massa que reafirma uma leitura específica da brasilidade.

*“Tratar o objeto cédula com um objeto de comunicação mesmo, foi o que o Aloísio descobriu com as primeiras cédulas, ele falava isso o tempo todo: ‘Depois que eu fiz o primeiro a questão da forma pra mim se relativizou muito. A questão é: esse é o objeto de maior comunicação do país’.”* (João Leite).

É apresentada uma configuração étnica que exalta a mestiçagem, um reforço da concepção de que o Brasil seria um “*cadinho de raças*”, ideologia que é sobreposta ao projeto de integração territorial do governo militar.

Há uma exaltação do projeto de integração nacional pelas vias de transporte, pelas grandes obras e pelos projetos de ocupação com atividades agro-pecuárias das áreas menos povoadas das regiões Norte e Centro-Oeste do país, onde a baixa densidade demográfica e a dificuldade de acesso podem estimular a cobiça de outras nações.

No imaginário dessa cédula somam-se as representações de uma visão sociológica e antropológica da formação do povo brasileiro e um projeto político, ambos com o reforço

da importância da integração nacional, quer seja pela via das misturas étnicas ou pela das vias de transporte.

#### ***4.5 – A família dos cartemas: dois dinheiros como nunca se viu.***

A determinação da emissão de uma nova taxa depende de vários fatores. A constatação de que o numerário em circulação não atende a demanda por valores intermediários para o troco no comércio pode acarretar a emissão de peças com valores pequenos, afim de que o funcionamento do meio circulante seja melhorado. Mas a principal razão para emissão de novos valores entre 1960 e 1994 no Brasil é a progressão das taxas inflacionárias, o que gera necessidades de cédulas com valor facial sempre mais elevado. Há também a expansão das atividades econômicas e o aumento populacional que interferem no crescimento da base monetária e na necessidade de mais numerário em circulação.

A cada nova emissão o seu valor mais alto multiplica várias vezes o potencial de crescimento da base monetária. Em 1967 a cédula em circulação com maior valor facial é a de 10.000 Cruzeiros, que passa a valer 10 Cruzeiros Novos. Em 1970, quando a nova família de cédula começa a circular, já com o padrão Cruzeiro retomado, a cédula de maior valor é a de 100 Cruzeiros, que representa um aumento de dez vezes com relação ao numerário substituído. Em 1972 esse valor é quintuplicado pela emissão da cédula de 500 Cruzeiros que, apesar de comemorativa, supre parte da demanda por numerário que os índices de inflação, provocados pela primeira crise do petróleo, impõem ao “*milagre econômico*”.

Em poucos anos o meio circulante novamente se recende da falta de numerário de maior valor, pois a inflação segue corroendo as denominações em circulação. E mais uma vez Aloisio Magalhães é acionado para criar o papel-moeda brasileiro. Ele 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.

*“Avaliávamos como os grandes modelos de desenho se relacionavam com determinadas tradições tecnológicas. Por exemplo, o Franco tinha uma determinada tradição de desenho e uma determinada tradição tecnológica. O Franco francês, que tinha aquela aparência de pintura impressionista. O Franco suíço já tinha outra completamente diferente, era fotomecânico. Fotomecânico com algum trabalho manual pra justamente criar algum elemento de distinção. Por outro lado o Guldem holandês, que eram desenhos lindos, modernos. Tinham os ingleses, que eram clássicos, mas dentro de uma linguagem clássica trabalhando com as rosáceas de um modo completamente diferente.*

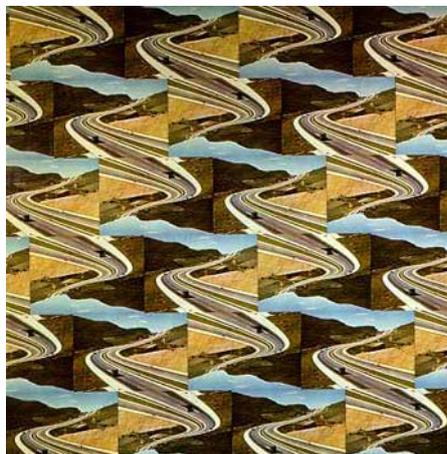
*Nós passamos um bom tempo analisando exatamente essa relação entre tecnologia e padrão gráfico. Nós acreditávamos, piamente, que o projeto não devia terminar no desenho das cédulas. A gente acreditava que devia trabalhar em um padrão de desenho que permitisse a sua própria renovação, dentro daquele padrão. A gente acreditava na possibilidade de estabelecer um tipo de desenho, usando as tecnologias que a gente dispunha, pra fazer como os suíços fizeram, como os franceses fizeram, pra ter um reconhecimento do nosso desenho. Ai a cada vez que precisasse mudar não precisava refazer toda a família.*

*A gente sabia que renovar toda uma família era sempre um problema. Então se a gente tivesse uma matriz conceitual e gráfica poderia modificar o desenho de cada cédula sem ter que renovar tudo de cada vez. E a gente vinha progressivamente se aproximando disso.” (João Leite).*

As relações profissionais de Aloisio Magalhães com a área governamental da cultura e com diferentes empresas estatais o fazem viajar a Brasília frequentemente. Nesta época ele começa a sofrer pressões. Em uma dessas viagens – em 1976 – o então Ministro Mario Henrique Simonsen cobra uma definição imediata sobre o aspecto visual da nova denominação de 1.000 Cruzeiros.

*“Ele, pressionado, elaborou esse negócio da carta de baralho, e aí tem duas coisas: isso foi uma sugestão e foi um problema. Porque um belo dia, uma segunda-feira, ele nos chama na casa dele, mostra esses desenhos em forma de baralho e disse ‘Isso aqui está aprovado’. Aloisio deu essa cartada e rompeu com o processo evolutivo de investigação que nós estávamos fazendo. Eu tive uma briga séria com ele, reclamei muito, e Aloisio falou assim ‘O problema é que você trabalha de baixo pra cima, e eu trabalho de cima pra baixo’. Na verdade ele tinha o dom da invenção, mas todo mundo ficou contrariado, e o pessoal da Casa da Moeda do lado da gente. Mas ai o Aloisio contornou a coisa, e aquilo estava dado com definitivo, e a gente...” (João Leite).*

Partindo do princípio do espelhamento, que já utiliza em seus cartemas, Aloisio Magalhães concebe uma nova estrutura gráfica para as cédulas brasileiras. Essa estrutura renova a influência das vanguardas concretas sobre o aspecto visual do dinheiro.



**Figura 33** – Cartema<sup>96</sup> de Aloisio Magalhães (<http://www.fundaj.gov.br/>).

Assim como anteriormente há um princípio plástico que norteia a concepção estética do projeto da família dos medalhões – o do *moiré* –, na nova emissão é o rebatimento das imagens que é o princípio criativo orientador.

A justificativa para a escolha desse princípio é racional: facilitar o manuseio das cédulas pela população. Com a imagem espelhada, funcionando como as das cartas de baralho – de onde é retirada a argumentação para a defesa do princípio criativo –, a leitura da cédula pode sempre ser feita facilmente, pois um dos conjuntos de legendas sempre está posicionado de forma a respeitar o seu sentido tradicional. As críticas se concentram no aspecto da segurança, com o espelhamento integral da imagem é necessário ao falsificador reproduzir somente metade dos elementos para copiar a cédula inteira.

*“Mas aí aconteceu um problema grave, pra esse negócio funcionar você tem que ter um lado exatamente igual ao outro, e isso foi o meu ponto de discussão, pois reduziu a segurança da cédula pela metade.”* (João Leite).

---

<sup>96</sup> Antônio Houaiss é quem batiza esses trabalhos de Aloisio Magalhães de *cartemas*. “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: 68).

Mesmo com as objeções das equipes de *designers* e da Casa, um primeiro projeto é realizado para a emissão mais urgente – a denominação de 1.000 Cruzeiros. A personagem homenageada é o Barão do Rio Branco (José Maria da Silva Paranhos), cujo *portrait* é duplicado no anverso, e no reverso o taqueômetro – instrumento utilizado para medições topográficas de grandes escalas – tem um detalhe seu fundido em uma imagem espelhada.

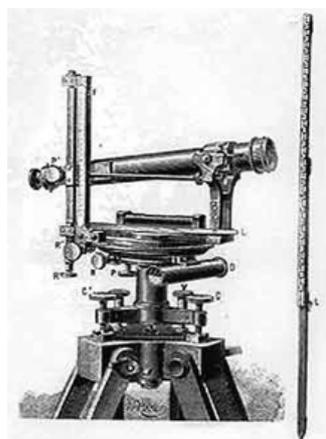


**Figura 34** – Anverso e reverso da cédula de 1.000 Cruzeiros.

Nessa emissão a impressão do anverso é quase que integralmente feita pela calcografia, apenas a imagem do registro entre as faces utiliza a impressão de *offset*. Dois grandes *portraits* ocupam a maior parte da área impressa, um fundo feito por um padrão geométrico interliga os retratos, tarjas geométricas sustentam visualmente as legendas dos cantos superior esquerdo e inferior direito, utilizando a diagonal dominante no sentido de leitura ocidental, na diagonal oposta legendas dos valores apenas com os algarismos equilibram visualmente a composição.

No reverso fundos de *offset* colorido preenchem praticamente toda a área da cédula. O motivo central é de identificação muito difícil para a maior parte da população, pois além da escolha de um aparelho pouco conhecido – apesar de ligado a atuação profissional

do homenageado – apenas um pequeno detalhe dele é utilizado, o que praticamente impossibilita o seu reconhecimento.



**Figura 35** – Taqueômetro autoreductor de contato de Sanguet de fabricação francesa, baseado em detalhes de um aparelho similar é produzida a imagem da vinheta do reverso (<http://www.poli.usp.br>).

A montagem da imagem é feita como as dos cartemas de Aloisio Magalhães e “*parece assim o termo final de uma montagem: colagem, bricolagem, cartemagem*” (Houaiss, apud Leite, 2003: 69). Uma bricolagem que sintetiza o trabalho de uma vida em um detalhe do instrumento de trabalho. Sob essa imagem linhas, desenhadas como em um mapa topográfico, reafirmam a forma pela qual o Barão do Rio Branco participa de forma decisiva da vida política do Brasil, e pela qual ele destaca-se na determinação das fronteiras nacionais. Um trabalho de composição visual que se assemelha em muito aos poemas concretos, um espelhamento onde uma nova construção de sentido, no caso visual, é mais importante que a compreensão do significado tradicional do signo.

*“Como experiência estética, se assemelha ao poema Jogo de Dados, de Mallarmé, tão citado pelos concretistas para legitimar a origem da composição com palavras interligadas por seu espelhamento gráfico e por sua interação idiomática. É, verdadeiramente, um exercício poemático, em que se substitui o elemento palavra pelo princípio imagem. A simetria que se observa no cartema não é atinente ao cartão, mas a progressão que decorre de seus detalhes conjugados, de certa maneira comparáveis ao caleidoscópio. Apenas de certa maneira, uma vez que a imagem caleidoscópica é*

*numericamente limitada, enquanto, no cartema, se torna ambígua, intelectivamente infinita*”. (Valladares, apud Leite, 2003: 77/78, grifo do autor)

Imagem de caleidoscópio que funciona como artifício estético e que, por isso, faz essa função prevalecer sobre a de documentação histórica existente nos projetos da família dos medalhões, e exacerbada na cédula comemorativa de 500 Cruzeiros.

A cédula do Barão, como passa a ser conhecida, circula como seu aspecto visual único e diferenciado do restante do numerário brasileiro até 1981, quando é emitida toda uma nova família para substituir, progressivamente, as cédulas em circulação desde 1970, e uma nova estampa com mesmo personagem é introduzida.

O que ocasiona essa mudança é o desenvolvimento de nova família com o mesmo conceito visual. As cédulas são desenvolvidas após a oitiva dos comentários sobre a primeira estampa do Barão. A crítica especializada em *design* e artes plásticas elogia a concepção estética do projeto, considerando-a diferenciada e revolucionária em relação ao que já se vira em cédulas do resto do mundo. A população também recebe bem o trabalho, percebendo como positiva a disposição dos elementos visuais na forma de carta de baralho, o que facilita o manuseio do numerário no dia-a-dia. As ressalvas ficam concentradas nos especialistas em segurança fiduciária, que apontam grande área branca do anverso e a reduzida utilização dos recursos de segurança das imagens de *offset* nesse lado como dados problemáticos, além da crítica severa ao uso do espelhamento pelos motivos apontados anteriormente.

O planejamento se inicia na escolha do grupo de homenageados. São apresentadas diversas linhas temáticas (político-administrativa, econômicos, intelectuais, artísticos e civilização brasileira<sup>97</sup>), com a possibilidade de se sair do grupo de personagens históricos

---

<sup>97</sup> Dados apurados das atas de reunião do grupo misto Casa da Moeda / Banco Central a que tive acesso durante a pesquisa. João Leite relata que ele e Washington Dias Lessa prepararam essas listas de possibilidades temáticas, mas que mais uma vez a decisão “*veio do Conselho Monetário Nacional*” e se

vinculados à vida política do país sendo rejeitada. Mais uma vez a opção é pelo grupo mais tradicional de personalidades históricas vinculadas aos aspectos político-administrativos.

Luis Alves de Lima e Silva (o Duque de Caxias), Princesa Isabel e Marechal Deodoro da Fonseca são as personagens das cédulas de 100, 200 e 500 Cruzeiros respectivamente. Uma nova estampa é criada para a cédula de 1.000 Cruzeiros mantendo o homenageado e aproveitando parte dos elementos visuais da primeira estampa. A figura do Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco é incluída na relação para figurar na cédula de 5.000 Cruzeiros.

A inclusão do primeiro dos Presidentes do Regime Militar na cédula de maior denominação é similar, em vários aspectos, ao da inclusão de Getúlio Vargas na primeira família de cédulas do padrão Cruzeiro em 1944, com o atenuante de que o homenageado, no primeiro caso, já é falecido, enquanto Vargas é homenageado em vida. Tal decisão é tomada em fins da década de 1970 – ainda durante o governo Geisel.

Ambas as emissões são, em última análise, peças de publicidade oficial que obedecem a estratégias diferenciadas de valorização dos personagens e de seus regimes.

Entre as similaridades e diferenças que os casos guardam é possível apontar:

1 – Os dois personagens são alçados a presidência brasileira após golpes militares bem sucedidos, nos quais grupos das forças armadas assumem o governo com emprego da força, mesmo que sem conflitos armados. Nos dois momentos há perseguições políticas e muitos opositores dos regimes são exilados, presos ou mesmo mortos. No entanto, há a perceptível intenção de legitimar os dirigentes pela via da aproximação ao conjunto de personalidades históricas consagradas pela história oficial com a emissão das cédulas.

2 – Na família de cédulas das quais faz parte a homenagem a Getúlio Vargas ele é acompanhado por outras figuras militares como o Marquês de Tamandaré, o Duque de

---

retorna aos personagens históricos com aspectos político-administrativos. Obtive cópias de parte dos documentos gerados nesse trabalho, e que estão disponíveis no Anexo V.

Caxias e o Marechal Deodoro, na família onde Castelo Branco é homenageado igualmente estão presentes o Duque de Caxias e o Marechal Deodoro e nas outras peças em circulação no mesmo período (da família dos medalhões) ainda há uma cédula com o Marechal Floriano Peixoto. Nas duas situações um panteão de heróis militares do Brasil é utilizado de forma a justificar a presença dos homenageados na presidência.



**Figura 36** – Anversos das cédulas de 10 Cruzeiros impressas pela *American Bank Note* (acima com predominância da cor azul) e *Thomas de La Rue* (abaixo com predominância da cor verde), afora a predominância cromática e alguns pequenos detalhes sem significação as estampas são quase idênticas. A primeira circula entre 1944 e 1972, a segunda estampa entra em circulação somente em 1950.

3 – Ambos, apesar de serem militares e terem assumido o governo do país através de movimentos das forças armadas, são representados nas cédulas em trajes civis. Getúlio Vargas com fraque e faixa presidencial e Castelo Branco com um terno simples e sem qualquer sinal indicativo de sua atuação política. Esse artifício retórico aproxima aos dois dos demais personagens civis presentes nas famílias (praticamente todos com títulos nobiliárquicos em ambos os casos: Barão do Rio Branco, Princesa Isabel, Dom Pedro I, Dom Pedro II, Dom João VI e Pedro Álvares Cabral na família do Cruzeiro “velho”<sup>98</sup>, e

<sup>98</sup> As emissões homenageando Tiradentes (de 1963) e Alberto Santos Dumont (de 1966) somente ocorrem no final do período de vigência do padrão Cruzeiro, criado em 1942. A inclusão de Tiradentes não foge ao padrão das personalidades políticas – ao leitor interessado na formação do mito republicano de Tiradentes sugiro a leitura de Carvalho (1990). Santos Dumont escapa aos aspectos políticos e tem sua participação na vida brasileira muito mais ligada à ciência, aspecto revalorizado nas emissões da década de 80.

apenas o Barão do Rio Branco e a Princesa Isabel na família dos cartemas, mas da família dos medalhões, que permanece em circulação fazem parte Dom Pedro I e Dom Pedro II).



**Figura 37** – Anverso e reverso da cédula de 5.000 Cruzeiros.



**Figura 38** – Reversos das cédulas de 10 Cruzeiros impressas pela *American Bank Note* (acima) e *Thomas de La Rue* (abaixo), modificam os tons de verde entre as duas estampas e detalhes de guilhocheria, mas as vinhetas são idênticas.

4 – As duas emissões são frutos de processos de renovações do meio circulante, são postas em circulação já quando os regimes começam a perder forças e a situação política do país caminha para a efetiva normalidade democrática.

5 – Nos dois reversos são exaltadas as principais realizações no campo da industrialização e do desenvolvimento econômico dos governos dos homenageados. Na cédula de dez Cruzeiros a vinheta apresenta uma ilustração de Cadmo Fausto de Souza intitulada “União Nacional” – título já por si só bastante elucidativo do discurso implícito – na qual um personagem masculino, de porte atlético, ajoelhado empunha um eixo mecânico e é ladeado por engrenagens e outras peças congêneres. Do lado direito da composição, ao fundo, prédios industriais com chaminés lançam rolos de fumaça indicando atividade intensa, do lado esquerdo equipamentos de atividade fabril primária igualmente estão envolvidos em nuvens de fumaça indicativas da atividade em que se encontram. Na cédula de 5.000 Cruzeiros a vinheta apresenta uma composição na qual antenas de telecomunicações estão sobrepostas a imagem de um vertedouro de usina hidrelétrica, das comportas da usina grossos rolos de água vertem indicando que suas turbinas se encontram em funcionamento.

Mais do que uma representação de valor econômico, as cédulas são convertidas em peças de publicização das realizações divulgadas, pelos dois governos, como aquelas que mais alavancam o crescimento econômico do país e contribuem para a melhoria das condições de vida dos brasileiros.

Em ambas as imagens é nítida a intenção de exaltar as realizações tanto da política de industrialização do Estado Novo, quanto da política de investimento em infra-estrutura para o desenvolvimento econômico do Regime Militar de 1964. Fica claro que não importa quão diferentes os dois presidentes possam ser, tanto na forma como na ação importa *“unifica-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional”* (Hall, 2005: 59). Em ambas as cédulas importa vincular seus homenageados ao grupo dos fundadores da nação, dotá-los da mesma dignidade nobiliárquica e/ou militar, nota-se o uso feito das cédulas como elemento de legitimação de

seus homenageados dentro da cultura nacional e “*uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural*” (idem: 59).

Uma grande diferença se localiza nos valores de emissão das cédulas nas quais os homenageados se encontram e na composição dos valores de troca das famílias. Enquanto os funcionários do Tesouro Nacional em 1944 optam por estampar Vargas em uma denominação de valor relativamente baixo, mas de intensa circulação, os do Banco Central escolhem a taxa mais elevada para Castelo em 1981 (em 1944 o homenageado é Pedro Álvares Cabral).

Na família de 1944 existem dez denominações que configuram um novo dinheiro, com aspecto similar as cédulas que circulam em outros países mais desenvolvidos economicamente.

Ela representa a ordenação de um meio circulante de âmbito nacional, substituindo o numerário do padrão mil-réis do Império e da República Velha – predominantemente metálico e sem uniformidade de emissão – por um meio circulante claramente extrínseco e com composição dupla (metal/papel-moeda), e que é intencionalmente produzido dessa forma para atender as necessidades de uma economia que deixa de ser agrária e que se industrializa e se urbaniza.

Seus personagens são os fundadores da nação em praticamente todo seu conjunto, uma elite nobiliárquico-militar que descobre, coloniza, liberta, conforma e defende seu território e seu povo.

A narrativa plástica que representa e exalta um projeto econômico de país que se conclui com o Estado Novo e o ingresso definitivo do Brasil, e dos brasileiros, em um universo do trabalho industrial e urbano preparado por Vargas e seus primeiros quinze anos de governo.

Na família dos cartemas apenas cinco denominações são produzidas, os valores mais baixos seguem circulando com aproveitamento do numerário antigo. O panteão nacional tem menos espaço para a apresentação de seus personagens, ainda mais que, desde 1964, as emissões metálicas não mais trazem as efígies de personagens históricas estampando representações alegóricas da República ou de atividades industriais.

A exceção a regra são as moedas comemorativas, tanto as emitidas por ocasião do Sesquicentenário da Independência, que trazem em seus reversos Dom Pedro I e o General Emílio Garrastazu Médici – emitida durante o próprio governo Médici –, quanto a outra moeda comemorativa do período do Regime Militar de 1964, a dos dez anos de fundação do Banco Central que traz efígie do General Castelo Branco – emitida já no governo Geisel. Em ambas o mesmo expediente de estampar nas peças numismáticas representantes do Regime Militar como governantes legítimos do país é utilizada.



**Figura 39** – Moedas comemorativas do sesquicentenário da independência (**A**, **B** e **C**) e dos dez anos de Fundação do Banco central (**D**). As denominações de 20 (**B**) e 300 (**C**) Cruzeiros da comemoração do Sesquicentenário da Independência foram cunhadas pela Casa da Moeda da França e são de prata e ouro respectivamente (as imagens aqui apresentadas não respeitam a relação entre os diâmetros originais). Datas de circulação: **A** entre 1972 e 1986, **B** entre 1972 e 1987, **C** entre 1972 e 1989 e **D** entre 1975 e 1987.

O planejamento das temáticas segue a lógica estabelecida desde 1944. Mas, assim como a família dos medalhões, a visualidade da família dos cartemas, lançada em 1981, segue um pensamento projetual e uma lógica de produção industrial. As cores são escolhidas de forma que a população não confunda facilmente as denominações, tanto nos aversos como nos reversos. Os elementos visuais repetem seu posicionamento em todas

as denominações. A tipologia das legendas é totalmente uniforme, sem variações entre as taxas.

Nos aversos os *portraits* são integrados por fundos com padrões geométricos que ocupam a área central da composição. Nas laterais óculos são abertos nos fundos de *offset* para facilitar a visualização das filigranas. Tarjas geométricas atravessam a base e o topo da composição alternando o seu desenho geométrico do negativo para o positivo. Pequenos retângulos horizontais como motivos geométricos são colocados nas extremidades superior esquerda e inferior direita para o registro entre as impressões das faces. Fundos de linhas sinuosas são sobrepostos aos fundos de segurança para intensificar as cores predominantes.



**Figura 40** – Anverso e reverso da segunda estampa da cédula em homenagem ao Barão do Rio Branco.

Os reversos seguem uma lógica visual semelhante, com pequenas variações. As áreas centrais são integralmente ocupadas por grandes vinhetas calcográficas. Os óculos nos fundos laterais não existem, com os desenhos geométricos das linhas dos fundos de segurança ocupando integralmente as laterais. As tarjas são mais finas, possuem apenas o motivo geométrico e fazem a finalização visual da composição da calcografia. Os retângulos do registro entre as faces guardam as mesmas posições, mas estão localizados na diagonal oposta da composição do anverso, por questões óbvias. Os fundos de

segurança ocupam mais intensamente as áreas de impressão, o que reforça os tons das cores dos reversos.

Uma grande diferença de conceituação visual marca a emissão de 1981 em relação a cédula originária de 1978. Com uma primeira vinheta concebida e executada por Aloisio Magalhães, a da cédula de 1.000 Cruzeiros, preservada no segundo grupo cria-se um contraste de conceito visual entre essa cédula e as demais.

O encarregado na Casa da Moeda por sua produção é Jorge Manrique, que relata da seguinte forma como ocorre a escolha e o desenvolvimento das imagens das vinhetas:

*“Esta família foi idealizada pelo Aloísio Magalhães, composta e arte-finalizada pelas equipes do próprio Aloísio e os desenhistas e fotógrafos da Casa (Waldomiro Puntar, Álvaro Martins, Ary Fagundes e Julio Guimarães). Não houve um autor específico para cada valor. O ‘baralho’ se fazia com os próprios filmes. Os originais foram compostos com filmes.*

*A de 100 cruzeiros era um detalhe de uma gravura Villa de Queluz de Heaton & Rensburg, tirada um livro: ‘História do Movimento Político que em 1842 teve lugar na Província de Minas Gerais’, cujo autor foi o Cônego José Antonio Marinho.*

*A de 200 cruzeiros foi obtida de uma impressão de uma página do álbum ‘Brasil Pitoresco’, o nome da gravura era ‘La Cuisine á la Roça’ de Victor Frond.*

*A de 500 cruzeiros foi feita acima de uma foto do painel de Francisco Aurélio Figueredo e Melo que existe no museu de República.*

*E a de 5000 cruzeiros foi uma composição feita com diversas fotografias representando o desenvolvimento da energia hidrelétrica e das comunicações.”* (Jorge Manrique).

Nesse segundo grupo o espelhamento não altera a leitura do sentido literal das imagens, o significado original delas é preservado. Enquanto na cédula do Barão de Rio Branco a vinheta gerada pela imagem do taqueômetro perde totalmente sua capacidade de funcionar como referência literal ao aparelho, porque, como foi dito acima, é construída com a estrutura imagética concreta dos cartemas, nas demais cédulas as vinhetas funcionam exatamente pela poética referencial das imagens de cartas de baralho.

Em que pese a orientação original do projeto, a opção é pela literalidade de significado e pelo abandono de uma estrutura visual que exija um grau de preparação

estética pouco comum na maior parte da população. Já as imagens concebidas para facilitar a leitura em qualquer das posições em que a cédula se apresente, seja das legendas seja dos elementos icônicos, é uma referência cultural muito mais assimilável e compreensível para os menos instruídos.

Desenhadas com uma linguagem muito mais próxima das ilustrações realistas da filatelia, da publicidade ou das publicações editoriais as vinhetas dos novos valores são, na verdade, de uma outra tipologia estética, diferenciada da concepção modernista dos cartemas de Aloísio, com uma conformação visual bem aproximada a das imagens dos baralhos tradicionais.



**Figura 41** – Reversos das cédulas de 100, 200 e 500 Cruzeiros da família dos cartemas.

Nessas outras denominações as imagens das vinhetas se encaixam de forma a ocuparem, cada uma a metade da área da composição. As divisões são diferentes e irregulares. Desde as claramente visíveis como na denominação de 100 Cruzeiros – onde

há um elemento (a imagem da espada que pertence ao Duque de Caxias) que divide a composição em duas metades –, passando pela denominação de 200 Cruzeiros – na qual há uma maior integração entre as duas metades, mas a leitura de cada uma delas segue preservada –, até a cédula de 500 Cruzeiros – que possui linhas retas claras de corte demarcando a divisão entre as imagens.

Nessas imagens a lógica do documento historiográfico é retomada, a narrativa construída é da relevância dos feitos de cada um dos homenageados: a defesa militar do país pelo Duque de Caxias, a libertação da escravatura pela Princesa Isabel e a consolidação do regime republicano pelo Marechal Deodoro. Essa estrutura discursiva reforça a importância das realizações no regime militar, dando ao incremento da produção de energia elétrica e das condições de telecomunicações a mesma importância histórica. Assim se reafirma a inclusão de Castelo Branco nesse panteão de honorabilidade e se sedimenta uma *narrativa do nacional* que valida o *projeto de país* do regime.

#### **4.6 – Na vida de um sonhador.**

Denominações da primeira família criada por Aloisio Magalhães circulam de 1970 até 1987, as com valores faciais mais elevados da segunda família permanecem no meio circulante até 1989. Nem mesmo a alteração do padrão monetário para Cruzado – em 1986 –, e o corte de zeros, as retiram por completo do meio circulante brasileiro.

Para o *designer* a consciência de que é necessária a compreensão da cédula como um produto massivo é clara, nas suas palavras ela é “*um objeto de comunicação amplo*”. Essa abordagem gera a elaboração de uma metodologia própria para a solução do problema projetual das cédulas, que é fundamental para a concepção um projeto de *design* para elas conseqüentemente embasado para que nelas se obtenha documentos historiográficos cultural e sociologicamente válidos para um objeto de comunicação de tal abrangência.

A articulação dos dados gráficos do imaginário nacional presente em suas construções visuais para o papel-moeda brasileiro também ultrapassa o campo do comum. Molduras e cantoneiras de guilhocheria pesada são abandonadas, formas inspiradas nas construções concretas invadem um universo visual atavicamente resistente aos aspectos visuais menos tradicionais e já existentes em outras manifestações artísticas. Na numismática mundial, até esse trabalho, copiam-se sempre as estruturas e formas visuais já consagradas.

A marca do trabalho de Aloisio Magalhães na numismática brasileira torna-se de tal forma indelével que até no vocabulário popular relativo ao dinheiro ele interfere de forma irrefutável. A nomenclatura popular para a cédula de 1.000 Cruzeiros, que trás a homenagem à José Maria da Silva Paranhos como temática – o *Barão* – transforma-se em verbete popular para se referir genericamente ao dinheiro. Ainda que o personagem tenha sido tema de outras emissões, a referência é marcadamente relacionada com essa nota especificamente, assim como o popular “Cabral” dos anos 1950 e 1960 é referenciado na cédula de 1.000 Cruzeiros emitida em 1944.

Em meio às interferências de ministros e presidentes, Aloísio Magalhães equilibra as necessidades do processo de produção em implantação com a construção de uma linguagem gráfica única na numismática, com isso possibilita a expressão de narrativas de brasilidade antes reprimidas pela importação dos projetos.

Primeiramente introduz a arte moderna no dinheiro brasileiro, seja através da estrutura visual revolucionária da família dos medalhões, do uso inusitado que faz da calcografia nessa mesma família ou da ousadia de estampar Cândido Portinari e Oscar Niemeyer juntamente com Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto. Reflete na visualidade da sua primeira família de cédulas um projeto de Brasil que se pretende moderno e relevante no plano mundial.

Quando a modernidade está formada e aceita na numismática brasileira, ainda que autoritária, ele a transforma em uma exaltação de um povo e um país formados pela miscigenação e pela expansão territorial. Pelos indígenas, portugueses, negros e todas as mestiçagens dessas raças. Pelos navegadores e bandeirantes, pelos donatários de capitânias e pelos seringueiros que avançam Amazônia a dentro abrindo e conformando fronteiras.

Quando o “*jogo democrático*” é re-iniciado pelo processo de “*abertura lenta, gradual e progressiva*”, ainda no governo Geisel, as cartas do dinheiro surgem na figura da cédula de 1.000 Cruzeiros e daquele cujo trabalho melhor representa a definição final de nossas fronteiras nacionais. E mais uma vez as cédulas brasileiras refletem visualmente os principais dados políticos da vida nacional.

Mas, é exatamente durante seu período de atuação que se inicia o vendaval do processo hiper-inflacionário no país, que recrudesce ao longo das décadas de 80 e 90, afetando o meio circulante brasileiro. Mas permitindo, devido a emissão de novas denominações, a construção de uma série de discursos plásticos, moldados por vocabulários muito específicos de um pequeno grupo fechado em si mesmo, uma *sociedade do discurso* como define Foucault (2002: 39), inaugurada por Orlando Maia, mas que somente ocupa efetivamente um espaço público de expressão quando solidifica sua posição pelas mãos de Aloisio Magalhães.

Com o aumento consecutivo das taxas de inflação as moedas metálicas têm seu uso praticamente abandonado pela população. Seu poder de compra se torna algo irrisório. Já a produção de cédulas se expande exponencialmente, ainda sob o padrão monetário do Cruzeiro, mas já com novo *layout*. Projetadas pela equipe formada pela Casa da Moeda do Brasil, são lançadas novas denominações a partir de 1984, dessa data em diante os projetos são executados pelos profissionais por ela treinados.

## Capítulo 5 – Vai passar

“Mesmo nas vivências mais incomuns agimos assim:  
fantasiamos a maior parte da vivência e dificilmente somos  
capazes de *não* contemplar como ‘inventores’ algum evento.”  
*Friedrich Nietzsche*<sup>99</sup>

Ao longo dos mais de trezentos anos de existência a Casa da Moeda sempre forma seus profissionais. Além do sistema de instrução dos aprendizes realizada pelos mestres moedeiros, em alguns períodos, em especial entre as décadas de 50 e 60, a empresa chega a possuir uma escola de instrução formal para os filhos dos funcionários. Nesta época a maioria dos que nela ingressa é composta por parentes ou pessoas das relações sociais dos profissionais mais antigos. A formação desses jovens fica a cargo dos mestres moedeiros, que os recebem para um aprendizado ainda muito baseado na formação oferecida pelas guildas e corporações medievais.

Em meados da década de 70 esse perfil é modificado. Jovens com instrução superior começam a ingressar na Casa, pois as funções artísticas passam a exigir uma qualificação mais complexa, de um tipo que a empresa não pode realizar. No entanto, a formação dos profissionais mais novos do setor artístico prossegue também no sistema *mestre/aprendiz* até a década de 90<sup>100</sup>.

Esse tipo de instrução de longo prazo é característica das funções artísticas da Casa, onde as capacidades e habilidades necessárias à projeção de cédulas e moedas e à gravação de matrizes de talho-doce e de punções de cunhagem são amadurecidas através dos anos, em exercícios de lenta execução. As características de caráter também são amadurecidas nesse processo e aspectos “*como lealdade, compromisso, propósito e resolução, que são de longo prazo por natureza*” (Sennett, 2004: 31) são fortalecidos e valorizados não só em

---

<sup>99</sup> Nietzsche, 2005. p. 81.

<sup>100</sup> Quando início de meu período de estágio na Casa (1984) sou um dos últimos a ser colocado sob a orientação de um *mestre moedeiro*. Cabe a Álvaro Martins cuidar de minha instrução. Com ele aprendo diversas técnicas de desenho. Na pesquisa de campo observei que esse discurso (de que o aprendizado da arte numismática é atividade de longo prazo) ainda persiste na Casa, apesar do sistema de mestres e aprendizes não mais ocorrer.

relação à empresa, mas principalmente em relação ao pertencimento ao grupo<sup>101</sup>. Na área artística esse mesmo sistema prevalece por muitas décadas.

Em seu depoimento Marisa Vales declara ter ouvido diversas vezes de seu mestre, Benedito de Araújo (que estudou com Augusto Girardet<sup>102</sup>), que ser moedeiro é “*uma honraria mais que um emprego*”, e que os artistas da Casa são “*os principais herdeiros da tradição e do respeito da época em que os moedeiros eram sagrados pelo Imperador*”.

A entrada para o grupo de artistas da Casa sempre é controlada de forma muito rígida pelos chefes de departamento e de seção responsáveis por tais áreas. A certeza de que o conhecimento ali desenvolvido deve ser mantido em sigilo – e de que o vazamento deste pode implicar sérias conseqüências para a empresa e para o país – faz com que as exigências sobre o comportamento dos jovens profissionais sejam sempre muito rigorosas.

O discurso sobre as responsabilidades originárias do pertencimento ao grupo sempre é reforçado. Fatos como o de nunca “*em trezentos anos de história*<sup>103</sup>” haver sumido qualquer objeto que seja na área artística são encarados como significativos do elevado grau de compromisso com a instituição que o grupo mantém, e repetidos com frequência pelos profissionais mais antigos. Poucos entram, e os que saem são em número reduzido. Por vezes nem mesmo a aposentadoria afasta um funcionário, pois são frequentes as visitas dos *velhos mestres* à Casa, e é comum o recurso aos seus serviços em épocas em que o volume de trabalho se faz maior.

---

<sup>101</sup> É interessante perceber que o tipo de formação exigida, pelas casas impressoras, para o bom desempenho profissional na fabricação do dinheiro está baseado exatamente nos princípios listados, os quais Sennett aponta como desvalorizados pelo novo capitalismo. É bem provável que as necessidades intrínsecas de sigilo e discrição da atividade (até pela necessidade de segurança dos profissionais) reforcem esse comportamento, já desvalorizado nas organizações mais modernas e nas atuais condições do mercado de trabalho. Outro ponto que Sennett trabalha como diluidor das narrativas de vida no capitalismo flexível, a redução dos níveis das estruturas hierárquicas, na Casa se mantém como no capitalismo industrial, é preservada uma complexidade hierárquica incomum nas organizações com estruturas mais flexíveis da contemporaneidade.

<sup>102</sup> Augusto Girardet é considerado um dos maiores gravadores de medalhas da história da arte brasileira. Italiano de nascimento, após sua formação na Europa presta concurso em Roma para lecionar a cadeira de glíptica na Escola Nacional de Belas Artes e migra para o Brasil. Trabalha durante quase 50 anos aqui, até sua morte em 1955, com quase cem anos. Permanece ativo por todo esse período e forma gerações de gravadores da Casa. Sobre Girardet ver: Lopes (1978).

<sup>103</sup> Nos anos que trabalho na Casa ouço com frequência essa frase, em especial de Zélio Bruno da Trindade.

Não se é simplesmente funcionário da Casa da Moeda, se é *Moedeiro*; e essa denominação é envolta em todo um pertencimento específico quando se trata dos artistas da empresa. Nesse grupo o respeito aos hábitos internos e as hierarquias estabelecidas é encarado como o mais importante.

Outro fato que reforça esse comportamento é o fechamento físico do setor artístico. Conseguir acesso à seção é algo muito dificultado pelos dispositivos e normas de segurança da Casa, somente os funcionários do setor podem entrar e sair livremente desses espaços, e mesmo profissionais de outros setores da empresa não têm acesso franqueado à seção artística.

A primeira cédula projetada pela Casa é concebida e produzida sem que se recorra a quaisquer auxílios externos. Todo o imaginário ali incorporado sai dessa estrutura de sociabilidade, em quase tudo restrita ao grupo primário formado dentro da área mais fechada do corpo funcional de uma empresa naturalmente fechada em si mesma por necessidade de segurança. A presença da figura de Aloísio Magalhães não altera o padrão interno de convivência e de formação de quadros artísticos. Padrão que retorna com a reconquista da criação de projetos de cédula no início da década de 80, que somente faz com que o fechamento do grupo seja reforçado.

### ***5.1 – A formação da equipe de projetistas da Casa da Moeda.***

Em todos os momentos após 1961 os profissionais da Casa participam do processo de produção das cédulas. Quer seja através das sugestões feitas para as imagens dos projetos, ou pelo desenvolvimento dos aspectos visuais dos elementos de segurança. Ainda que pouco destacada nas duas famílias projetadas por Aloísio Magalhães, esta participação é fundamental para que o corpo funcional da instituição desenvolva a confiança sobre sua competência para criar novos projetos para o numerário brasileiro.

Entre 1960 e 1980 a Casa possui grupos muito heterogêneos de profissionais nas quatro oficinas que compõem a sua seção artística: Desenho (projeto), Talho-Doce (gravura de matrizes para cédulas e selos), Talho-Forte (gravação de punções para cunhagem de moedas e medalhas) e Guilhoche (produção de fundos de segurança e rosáceas com base em equipamentos mecânicos). Tanto a instrução formal, quanto a capacitação específica dos profissionais de cada um dos setores é muito variada.

Até fins da década de 60 a escola para os filhos dos funcionários é mantida pela Casa. Outros menores, indicados por esses, também a freqüentam. Com a ampliação da área fabril, promovida pelo início da produção de papel-moeda, a mesma é fechada. Nela, além da aprendizagem das disciplinas convencionais do ensino primário, aulas de arte também são ministradas, ensina-se escultura, desenho da figura humana e gravura (em madeira e metal). Nessa época a empresa conta ainda com uma fundição artística, onde muitas das peças escultóricas feitas pelos alunos da escola são produzidas. Os que se destacam são contratados e integram o quadro funcional da empresa. Com seu fechamento a Casa necessita encontrar uma nova forma de encontrar mão-de-obra.

Os conhecimentos relativos ao desenho e a gravação de punções são os mais bem preservados, uma vez que a produção de moedas metálicas não cessa durante quase toda a história da Casa da Moeda. Já a projeção de cédulas e a preparação de seus matrizeiros somente são realizadas de forma independente na cédula de cinco Cruzeiros, como descrito anteriormente, e baseadas nos preceitos que servem de padrão à produção de selos. Posteriormente, a participação da equipe ganha espaço, muito em função do aumento da experiência prática dos técnicos nos períodos de treinamento no exterior.

A necessidade de uma política de investimento na qualificação da mão-de-obra da Seção Artística torna-se nítida para os diretores da empresa logo que decidem nacionalizar a produção de cédulas. De todos os setores que a compõem o único que apresenta alguma

facilidade para isso é o setor de Guilhoche, pois o treinamento de um único profissional por poucos meses e no exterior é suficiente.

Nos demais núcleos há demandas de investimentos em grupos de profissionais, e necessidade de processos mais longos de formação. Estes fatos, somados a necessidade de mão-de-obra melhor qualificada para lidar com as novas tecnologias de segurança fiduciária, obrigam a Casa a reavaliar o tipo de formação profissional de seus quadros.

Na década de 70 o investimento mais intenso na formação de profissionais começa pelos gravadores de talho-doce, função considerada de mais difícil maturação. Profissionais são enviados à Europa para aprendizagem em mais de um centro (Portugal, Itália, Suécia, etc.), em contrapartida um gravador português (Álvaro Lucas) é contratado para que o treinamento do grupo possa ter continuidade e ser mais bem realizado.

Segundo os relatos, um investimento inicial é feito em um dos mais jovens membros da equipe, que permanece na Europa por muitos meses, aprendendo com vários dos melhores profissionais. Contudo, no seu retorno, aspectos de personalidade atrapalham a sua reintegração ao grupo. Exige receber salários superiores aos dos diretores, mas seu aproveitamento prático é muito aquém do esperado. Esse insucesso freia a intenção da Casa de fazer outros investimentos que requeiram permanência tão prolongada no exterior, mas não extingue essa política de treinamento.

Aluno dos cursos de escultura do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, Nelson Neto Carneiro começa a aprender o ofício de gravador numismata em 1974 e é contratado pela empresa aos 18 anos em 1975. Por vontade própria presta vestibular e pede demissão para se graduar em Escultura na Escola de Belas Artes da UFRJ. A empresa concede a ele liberdade de horário para cursar a faculdade e o mantém em seus quadros. Em paralelo prossegue a sua formação internamente, tendo a Olímpio Gifone como seu mestre moedeiro, com quem aprende técnicas de talho-forte e cinzelagem.

A ação de Nelson Carneiro gera uma mudança da empresa em relação à formação de seu quadro na área artística, e ao ingresso nele. A sua ida para a Escola de Belas Artes abre caminho para que outros alunos dela também ingressem na Casa.

Em 1977, Dalila Cerqueira Pinto, graduada em Cenografia e Indumentária e em Gravura também pela Escola de Belas Artes, procura a Casa e solicita estágio no setor artístico. Ela obtém ingresso como funcionária no setor de gravura em talho-doce. A presença de uma mulher no setor artístico, coisa bem pouco comum, acarreta uma série de preocupações para o chefe de então<sup>104</sup> (Jorge Manrique) que – segundo o depoimento do próprio – “*esconde a nova funcionária em uma mesa próxima à sala do chefe do setor*”, José Rodrigues. Nessa época Dalila Cerqueira já conta com boa experiência profissional em grandes empresas. A sua entrada abre as portas da seção artística às mulheres. Uma outra funcionária ingressa no setor de projeto<sup>105</sup> nesse mesmo período, porém não permanece nele por muitos anos, nem desenvolve atividades de tanto destaque.

A proximidade física entre as duas instituições (ambas localizadas no Centro do Rio de Janeiro) facilita a integração e o deslocamento entre elas. Menos de dez minutos de caminhada separam uma da outra; e os bons resultados obtidos por Nelson Carneiro e Dalila Cerqueira no desenvolvimento das habilidades específicas nos seus ofícios fazem com que o processo de reaproximação com a Escola de Belas Artes parta da própria Casa da Moeda.

---

<sup>104</sup> Segundo o relato da própria Dalila Cerqueira, antes de sua entrada uma outra mulher trabalhou na seção e causou uma série de problemas, ela narra que são muitos os rumores de um suposto envolvimento afetivo dessa outra funcionária com um dos gravadores, e esse teria sido o motivo da sua demissão.

<sup>105</sup> Apenas aqueles que permaneceram na Casa por mais tempo e que participam de forma ativa e relevante no processo decisório dos acontecimentos são citados nesse trabalho. Durante o período estudado o setor de desenho da Seção Artística recebeu para estágio, ou mesmo como funcionários, outros estudantes e profissionais. Considerarei *participação ativa e relevante* ter concebido projeto de cédula, ou influído diretamente na escolha de elementos iconográficos, ou ainda ter influenciado na determinação da autoria de algum dos projetos. Durante o período relativo a esse capítulo (1984/1994) apenas o setor de guilhoche mantém o mesmo corpo funcional (dois profissionais), o setor de desenho conta com dez profissionais – uma das quais posteriormente migra para a gravura de talho-doce –, no setor de talho-doce são oito os gravadores que atuam durante esse período, e na gravura talho-forte oito escultores compõem o quadro funcional, vários estagiários passam pelos três setores. Nem todos os desenhistas atuam nos projetos de cédulas, o grupo que participa diretamente dos projetos de cédula é que constitui o grupo estudado.

A introdução de profissionais graduados ou a opção de estudar dos membros mais jovens do grupo gera uma modificação no nível de instrução dos profissionais. A necessidade dessa alteração no tipo de formação é reforçada pelas inovações tecnológicas que a empresa absorve para se tornar responsável pela criação e produção do papel-moeda nacional. Há relatos de que alguns dos outros funcionários mais antigos sem formação superior também tentam o vestibular.

Nelson Carneiro e Dalila Cerqueira seguem aprendendo as especificidades da área numismática com os mestres moedeiros<sup>106</sup>. Esses são vistos pelas chefias como os verdadeiros responsáveis pelo desenvolvimento das habilidades dos mais jovens, e a conclusão do curso superior é menos valorizada que os avanços nas habilidades inerentes à produção numismática.

Mesmo entre os que ingressam na década de 80, é comum que os artistas declinem suas *genealogias* profissionais: “*Meu mestre foi Seu Benedito, que estudou com Girardet.*” (Marisa Vales). “*Meu mestre foi Seu José Rodrigues, que estudou com de Trento Cionini.*” (Dalila Cerqueira). As *genealogias internas* fazem parte das relações de hierarquia, ter aprendizes é considerado uma honraria, um sinal de reconhecimento da capacidade profissional. Essa geração é a última que passa por esse processo e mantém esse tipo de relação com a Casa, mas parte do grupo já não desenvolve esse tipo de vínculo<sup>107</sup>.

Dessa forma, nesse período ainda é criado um sentimento de pertencimento entre parte dos artistas da Casa que passa por “*elementos espirituais, que se tornaram em*

---

<sup>106</sup> Em fins da década de 60 há uma quebra nos vínculos da Casa com a Escola de Belas Artes. Os professores passam a prestar serviços eventuais, e não há mais o vínculo de trabalho com as duas instituições. Posteriormente, em meados da década de 70, mesmo a prestação de serviços cessa e o vínculo se mantém apenas através dos alunos da Escola que ingressam como artistas na Casa. Nenhum dos mestres moedeiros que ensinam aos jovens artistas após 1975 possui formação na EBA.

<sup>107</sup> Tanto Dalila Cerqueira como Marisa Vales, que se desligaram da empresa por vontade própria, relatam que uma sensação de nostalgia relacionada à Casa perdura por um longo período após as suas demissões. Marisa Vales chega a prestar concurso, ser aprovada e convocada para retornar a o seu antigo emprego, mas desiste após visitar a Seção Artística. “*Aquela Casa do nosso tempo morreu. As pessoas estão estranhas, mesmo aquelas que trabalharam conosco. Não tem mais aquele clima de amizade e integração que nós tínhamos no nosso tempo...*” (Marisa Vales).

*palavras e conhecimentos, em orientações de sentimentos, normas de vontade e juízo, que se introduzem nos indivíduos de maneira consciente ou inconsciente como tradição, o fazem de maneira tanto mais segura e geral quanto mais firme e obviamente estão integrados no nível espiritual de uma sociedade em sua evolução temporal, quer dizer, quanto maior é sua antiguidade.”* (Simmel, 2002a: 61). Tradição antiga que se perpetua e impregna aos indivíduos mais jovens do pertencimento a um grupo distinto dentro da própria Casa, um círculo primário muito restrito.

A preocupação com a renovação do grupo de artistas inclui a busca por jovens que tenham formação superior, e o ingresso passa a ser feito através de um programa de estágios, onde os candidatos são alunos da Escola de Belas Artes. Esse é um fator determinante para que seja perceptível, por parte dos dirigentes da Casa, a necessidade de alteração do sistema de formação interna<sup>108</sup>.

No início da década de 80 Marisa Vales de Oliveira e Kátia Maria de Abreu Dias ingressam como estagiárias, posteriormente são contratadas para o setor de gravura de talho-forte. Mario Dittz Chaves faz o mesmo percurso no setor de gravura de talho-doce, assim como Marise Ferreira da Silva no setor de desenho. O quadro funcional da seção artística começa a se modificar, passando a ter uma composição menos heterogênea entre os mais jovens, mais que ainda envolve diferenças significativas de faixa etária, grau de escolaridade e tipo de formação profissional.

Nem todos os novos membros do grupo recebem da empresa algum dos antigos artistas como mestre moedeiro. Aos poucos o sistema interno de formação vai se adaptando às mudanças de perfil que o grupo sofre, mas em alguns casos persiste a formação tradicional da Casa da Moeda, sob alguns aspectos por necessidade técnica, mas principalmente por questões de valores sociais internos. Um dos fatores determinantes para

---

<sup>108</sup> A preocupação da Casa é demonstrada pela preocupação de montar um centro de treinamento, e de colocar a frente desse projeto justamente Jorge Manrique, que exerce a superintendência do Departamento de Matrizes.

que o processo de formação vá se alterando é a construção do parque industrial de Santa Cruz<sup>109</sup>.

Marisa Vales e Kátia Dias têm por mestre Benedito Araújo, o mestre de Dalila Cerqueira é José Rodrigues – após sua morte passa a ser orientada por Czeslaw Slania –, o de Nelson Carneiro é Olimpio Gifone<sup>110</sup> e o de Amaury Fernandes é Álvaro Martins. Mario Ditz, Marise Ferreira e outros artistas – não citados aqui, mas que ingressam no mesmo período – não recebem mestres específicos responsáveis pelas suas formações, seu aprendizado é feito pela atuação direta nas tarefas das quais são incumbidos, e são orientados nesses trabalhos por diferentes profissionais ou pelo chefe da Seção.

Nesse período de transição os profissionais mais antigos ainda procuram incutir nos novos funcionários e nos estagiários o *espírito da família moedeira*<sup>111</sup>, e os sentimentos de pertencimento e lealdade são constantemente reforçados. Há um respeito muito grande entre os artistas mais jovens e os antigos moedeiros, baseado principalmente na hierarquia e no tempo de Casa.

---

<sup>109</sup> Em seu depoimento C. A. Costa Lima afirma “Quando nós saíamos da Praça da República, numa das reuniões preparatórias, eu cheguei a dizer o seguinte: ‘O que eu vou lamentar, e vou lamentar muito, é que Santa Cruz, pela magnitude que vai ter, vai nos separar, e isso vai criar um isolamento e vai chegar um momento em que muitos de nós vamos deixar de nos ver, de trocar idéias, porque vamos estar distantes uns dos outros’”. Esse é o depoimento no qual aparece com maior clareza o momento e o motivo principais da alteração entre a formação tradicional e o novo processo de absorção de mão-de-obra. As obras de construção do parque industrial de Santa Cruz (com cerca de 500.000 m<sup>2</sup> de área total) são iniciadas em 1979 e concluídas em 1982, a transferência do corpo técnico ocorre em 23 de março de 1983 e a inauguração oficial das instalações somente no aniversário de 290 anos da empresa, a distância das instalações do Centro da cidade e sua localização em uma área com baixa densidade habitacional isolam o corpo técnico, mas as dimensões do parque impedem um contato mais freqüente entre os funcionários de diferentes setores. Alguns dos antigos funcionários se recusam a ir para as novas instalações e se aposentam (como Vicente de Paulo), muitos dos mestres aposentados continuam visitando a Seção Artística, porém com menor freqüência.

<sup>110</sup> Um dos dados debatidos com esses profissionais durante as entrevistas é sobre como o fato de ter aprendizes dotava o profissional de destaque internamente. Benedito de Araújo e José Rodrigues possuem influências de Augusto Girardet e Trento Cionini respectivamente, que são citáveis aos aprendizes, objeto de distinção dentro do grupo e os habilitam a tais tarefas. Já Álvaro Martins e Olímpio Gifone são profissionais com percursos semelhantes, ambos se habilitam no meio profissional externo a Casa e aprendem seus ofícios de forma prática e sem a influência de grandes nomes da numismática citáveis. Mas, por possuírem um domínio muito grande das técnicas artísticas que utilizam recebem a incumbência de treinar membros mais novos do grupo, e passam a desfrutar da distinção e respeito internos por sua posição de *mestre moedeiro*.

<sup>111</sup> É interessante apontar para o fato de que essa afirmação não está baseada na experiência pessoal pela qual passei nos quase nove anos de trabalho na Casa da Moeda, mas sim em relatos como os de Marisa Vales, Dalila Cerqueira e Nelson Carneiro. Também nos depoimentos de Vicente de Paulo, Jorge Manrique, C. A. Costa Lima e Carlos Roberto de Oliveira podem ser percebidos a constância com que são utilizados termos como “a nossa Casa”, “família moedeira” e “nós, moedeiros” que indicam o elevado grau de pertencimento a empresa que perpassa os sentimentos e os discursos de quase todos, mesmo dos que se afastaram há anos.

Os depoimentos dos indivíduos desse grupo – que ingressa na Casa entre meados das décadas de 70 e 80 – dão conta de que os sentimentos de responsabilidade e fidelidade são sempre reforçados pelos discursos dos seus mestres moedeiros. Honra e tradição são temas freqüentes, e esse conjunto de qualidades é o que molda *o moedeiro*. É criado assim um sentimento de fidelidade que desempenha um papel unificador, e “*graças à fidelidade, as relações, que são fluxos, processos vitais em evolução e progresso, conservam uma forma exterior, relativamente estável*” (Simmel, 2002b: 415) a *do moedeiro*.

Do ponto de vista administrativo o principal responsável pelo planejamento da mudança de perfil, pela adaptação do sistema tradicional de formação às novas necessidades da empresa e pela seleção dos jovens estagiários é Jorge Manrique<sup>112</sup>.

Dentro da própria empresa o grupo de profissionais da seção artística é tratado com um grau de distinção diferenciado. Muitas vezes desenhistas e gravadores são chamados a participar de decisões importantes para o futuro da empresa, e é o grupo que recebe alguns dos mais vultosos investimentos em treinamento, contando inclusive com a contratação dos melhores profissionais da época para treinamento<sup>113</sup>.

As formas como os profissionais ingressam na Casa e sua formação são bastante díspares. Júlio Pereira Guimarães e Experidião Marcelo Mynssen da Fonseca ingressam na Casa ainda muito jovens, com instrução de nível médio, e são formados profissionalmente pelos mestres moedeiros que receberam como orientadores. Entre os profissionais que passam a compor o grupo ainda na década de 70 a exceção é Álvaro Alves Martins, que de

---

<sup>112</sup> Nascido no Chile em 1928 e naturalizado brasileiro em 1979, Jorge Hermam Manrique Reyes chega ao Brasil em 1970, cedido pela Casa da Moeda do Chile para auxiliar na produção das matrizes das cédulas de Cruzeiro. Desde muito jovem (1948) trabalha com a produção de dinheiro e relata nunca ter exercido qualquer outro tipo de atividade profissional. Com formação superior na área artística e longo treinamento na Europa, quando é contratado em definitivo pela Casa, em 1973, passa a responder pela chefia da Divisão de Projetos Artísticos, assume a chefia do Departamento de Matrizes quando as instalações desse são transferidas para Santa Cruz (1981). Permanece na empresa até 2002.

<sup>113</sup> O mexicano Reyes Santana Morales, no campo do projeto gráfico numismático, e o polonês Czeslaw Slania, na área de gravação de talho-doce, são considerados os dois principais profissionais das suas especialidades na época, ambos participam do treinamento dos profissionais brasileiros, sendo rotineira nos anos 1980 e 1990 a vinda de Czelaw Slania ao Brasil para trabalhar e para treinar os profissionais da Casa. Sobre gravadores de talho-doce remeto o leitor interessado a Hessler (2005).

*free-lancer*<sup>114</sup> passa a funcionário permanente também no setor de desenho, mas com a formação totalmente feita externamente a Casa.

Um segundo grupo etário começa a se formar em 1979. Marise Ferreira da Silva ingressa no setor de desenho como estagiária. Aluna do curso de Comunicação Visual da Escola de Belas Artes é contratada como funcionária em 1983 quando o conclui. Amaury Fernandes da Silva Junior<sup>115</sup> ingressa como estagiário em 1984, quando cursa a graduação em Desenho Industrial na Escola de Belas Artes, é contratado em 1986 e permanece na empresa até 1991. Também em 1986 é contratada Thereza Regina Barja Fidalgo, recém formada em gravura pela Escola de Belas Artes.

Esses seis profissionais formam o grupo de projetistas que concebe todas as cédulas emitidas no período 1984-1994. Outros profissionais fazem parte do corpo técnico da Seção Artística, contudo nenhum trabalha na criação de projetos de cédulas.

Alguns dados das biografias dos projetistas esclarecem como suas escolhas de elementos visuais podem influenciar na narrativa oficial da brasilidade. Essas características individuais são amalgamadas com o *espírito moedeiro*, que é inculcado no grupo pelos seus mestres moedeiros.

Não estão desenvolvidos aqui longos relatos biográficos, mas são abordados aspectos das histórias de vida dos membros do grupo importantes para a compreensão das influências que trabalham sobre seus processos criativos, pontos que podem esclarecer como essa mescla de individualidade e espírito de pertencimento ao grupo influencia diretamente no tipo de construção plástica que cada trajetória, de vida e profissional, acaba determinando para as cédulas.

---

<sup>114</sup> Profissional *free-lancer* é aquele que presta serviços sem vínculo empregatício, o termo é típico do jargão da área de arte.

<sup>115</sup> Para apresentar observações mais isentas, refiro-me a minha atuação na Casa na terceira pessoa, da mesma forma como qualquer outro pesquisador o faria. Do grupo de projetistas apenas Álvaro Martins – falecido em 1999 – e eu – que solicitei demissão em 1991 – não trabalham mais na Casa, todos os demais continuam no mesmo setor. Marise Ferreira exerce atualmente a chefia da Seção Artística.

Os dados biográficos aqui são trabalhados como “*uma metodologia mais ou menos alternativa*”, uma forma de “*ciência das mediações*”, que procura permitir a tradução das relações da “*estrutura social no comportamento individual ou micro social*” (Ferraotti, 1997: 85).

Álvaro Martins (1922-1999) é o mais idoso do grupo e não é formado na tradicional relação aprendiz/mestre da Casa. É contratado em 1978, sendo o que ingressa na Casa mais tardiamente, já como um experiente ilustrador e desenhista com passagens pelo mercado publicitário (como diretor de arte e diretor de criação) e pelo correio brasileiro (como desenhista filatélico). Começa a trabalhar na Casa ainda na época em que a empresa trabalha os projetos de Aloísio, para eles confecciona alguns dos *layouts* que são apresentados ao Banco Central e faz ilustrações para as vinhetas dos reversos das cédulas da família dos cartemas.

Conclui o ensino médio, mas sua formação profissional é realizada na prática diária das atividades de criação para publicidade, tem orgulho de dizer que começa “*ainda menino em uma agência de publicidade, varrendo o chão do estúdio*” (Álvaro Martins<sup>116</sup>). É dono de grande habilidade para o desenho e trabalha com diversas técnicas, secas ou úmidas<sup>117</sup>; sua velocidade de execução permite que faça em minutos retratos a guache ou cenas complexas em técnica mista, fatores que rapidamente lhe dão uma posição privilegiada dentro do grupo. Toda a escolha dos elementos visuais para a composição dos seus projetos é pautada por sua sensibilidade, por seu próprio senso estético.

Quando as instalações da Casa são transferidas para Santa Cruz recusa-se a ir trabalhar tão longe de sua casa. Para não o perder, Jorge Manrique consegue um acordo com a direção da empresa que possibilita a Álvaro Martins trabalhar em casa. Durante

---

<sup>116</sup> Diversas vezes durante o período que trabalhei na Casa mantive conversas com Álvaro Martins sobre sua experiência profissional. Da nossa convivência originam-se as observações atribuídas a ele no texto.

<sup>117</sup> Técnica seca é aquela na qual o material utilizado não necessita da adição de água para ser utilizado, são técnicas tais como pastel seco ou óleo, lápis de cor, grafite, carvão, etc.; já as denominadas como técnicas úmidas são aquelas realizadas com tintas como nanquim, guache, ecoline, aquarela, etc.

muitos anos desfruta dessa condição diferenciada, o que lhe confere certo afastamento do grupo e lhe permite trabalhar em outras atividades, como o desenho filatélico e a pintura a óleo de cenas históricas para diversos órgãos públicos, em especial grandes telas com cenas de batalhas para as forças armadas brasileiras<sup>118</sup>. Em 1983, quando a Casa recomeça a criar os projetos das cédulas, seu trabalho é o que mais influencia na estrutura compositiva que marca as cédulas brasileiras pelos dez anos seguintes, pois é o autor do primeiro projeto aprovado pelo Banco Central (Ruy Barbosa).

Júlio Guimarães (1947) é o exemplo típico da formação tradicional oferecida pela Casa. É contratado em 1967 “*logo após o serviço militar*” (Julio Guimarães) e esse é seu único emprego, ainda hoje trabalha no mesmo setor onde originalmente ingressa. Tem em um dos profissionais mais antigos seu mestre moedeiro e, fora a formação secundária, frequenta cursos livres de desenho publicitário e artístico em escolas técnicas de formação profissional. No início da década de 80 realiza estágio na Casa da Moeda do México com Reyes Santana Morales. Dono de uma personalidade introvertida, trabalha ouvindo músicas populares no rádio que mantém em sua sala. É guiado por uma visão de mundo simples, calcada na cultura das camadas populares das quais é egresso. Os seus projetos são marcados por uma estética rica em elementos visuais e uma linguagem gráfica complexa. Igualmente a Álvaro Martins em 1983 consegue ter aprovado seu primeiro projeto de cédula, logo no retorno ao processo de criação por parte da Casa da Moeda (Osvaldo Cruz).

Marcelo Mynssen<sup>119</sup> (1946) ingressa na Casa em 1974 e permanece até hoje como seu funcionário. Passa por diferentes setores da empresa e, no início da década de 80,

---

<sup>118</sup> Apesar de nunca ter estudado na Escola de Belas Artes, o entendimento de Álvaro Martins da arte é muito próximo dos padrões estabelecidos pela academia ainda no século XIX. Para ele a pintura histórica como fazem Pedro Américo e Vitor Meireles é a expressão mais bem acabada da arte, pois nela estão incorporadas todas as demais possibilidades de temáticas da arte figurativa, como a natureza morta, a pintura de paisagem e a figura humana.

<sup>119</sup> Levando em consideração exclusivamente a participação de Marcelo Myssen nos projetos de papel-moeda é possível estimar que as omissões de informações que a falta de sua entrevista possa ter ocasionado ao trabalho são suficientemente supridas pelos demais depoimentos.

retorna à Seção Artística. Sempre cita como seu mestre moedeiro um dos antigos funcionários<sup>120</sup>. Possui o curso secundário e inicia graduação em arquitetura, mas não a conclui; frequenta cursos livres de desenho publicitário e artístico em escolas técnicas de formação profissional. Também realiza estágio com Reyes Santana Morales na Casa da Moeda do México – no mesmo período que Júlio Guimarães. Ao contrário de seu contemporâneo somente consegue ter um projeto seu aceito pelo Banco Central em fins de 1988 (Cecília Meireles).

Marise Ferreira (1956), aluna da graduação em Comunicação Visual da Escola de Belas Artes, ingressa na Casa como estagiária do setor de projeto em 1979, sendo contratada em 1983. Com temperamento calmo e reservado se adapta ao estilo de formação antiga da Casa, no qual o profissional passa anos desempenhando tarefas secundárias e executando exercícios para aperfeiçoamento de suas habilidades, dentro daquela visão de que são necessários “*uns dez anos*”<sup>121</sup> para projetar cédulas, gravar leitos de talho-doce ou esculpir os modelos das moedas. Seu primeiro projeto de cédula é aprovado em fins de 1990 e entra em circulação em 1991 (Vital Brazil, anverso).

Amaury Fernandes (1962), aluno da graduação em Desenho Industrial da Escola de Belas Artes, ingressa na Casa como estagiário do setor de projeto em 1984, sendo contratado em 1986. O responsável pela sua instrução na empresa (Álvaro Martins) não se encaixa no perfil dos velhos mestres moedeiros, em função da sua experiência profissional na publicidade. Inicialmente desempenha tarefas secundárias, mas executa exercícios diferentes do padrão usual da formação tradicional por determinação de Álvaro Martins.

Ainda no primeiro ano na Casa participa da arte-finalização de cédulas, por incentivo de

---

<sup>120</sup> Como a entrevista com Marcelo Myssen não é rica em informações, recorro aos dados sobre ele fornecidos por Nelson Carneiro e Julio Guimarães (com os quais não se encontra em litígio), além dos dados mnemônicos originários de quase nove anos de convivência diária.

<sup>121</sup> Vários depoimentos (Nelson Carneiro, Dalila Cerqueira, Marisa Vales, e outros) reforçam o fato que os *velhos* mestres moedeiros consideram o prazo de “*dez anos*” como tempo mínimo para que um aprendiz se tornasse capaz de realizar um projeto, gravar um leito de cédula ou um punção de moeda, já Olímpio Gifone, Álvaro Martins e Czeslaw Slania consideram esse prazo exagerado e estimulam seus aprendizes a participar do processo de criação e produção das cédulas e moedas desde cedo.

seu mestre moedeiro e de Jorge Manrique. Pouco depois, instado por Dalila Cerqueira, cria um projeto de cédula como exercício. Ainda como estagiário apresenta trabalhos ao Banco Central (1986). Seu primeiro projeto de cédula é aprovado em 1988 e entra em circulação em 1989 (Carlos Drummond de Andrade, em dupla com Thereza Regina Fidalgo).

Thereza Regina Fidalgo (1956) ingressa na Casa sem passar por período de estágio em 1986, sua formação na área de projeto é realizada sem que seja determinado um mestre moedeiro específico, mas desde o início manifesta seu desejo de se transferir para o setor de talho-doce, onde trabalha atualmente. Seu primeiro projeto de cédula é aprovado em 1988 e entra em circulação em 1989 (Carlos Drummond de Andrade, em dupla com Amaury Fernandes).

Nenhum dos projetistas da Casa goza da posição de intelectual como Aloisio Magalhães, seus relacionamentos sociais não incluem proximidade com quadros políticos e acadêmicos de destaque, como ocorre com o criador das famílias dos medalhões e dos cartemas, apenas os que são alunos da Escola de Belas Artes possuem relacionamentos pessoais com outros jovens artistas e *designers* que começam a se destacar no cenário nacional por suas produções, mas sem atuação em instâncias políticas.

Enquanto Aloisio Magalhães vive envolvido em deslocamentos entre Rio de Janeiro e Brasília, Brasil, Estados Unidos e Europa. Os projetistas da Casa moram no Rio de Janeiro<sup>122</sup> e suas expectativas de viagens são bem mais reduzidas.

Aloisio Magalhães faz do *design* um projeto civilizatório para o Brasil, tem percepção do papel de intelectual que desempenha, sabe da sua posição social e utiliza todos os seus recursos para fazer com que seu ideal se realize. O grupo de projetistas da

---

<sup>122</sup> No período referente a esse capítulo Álvaro Martins reside em Copacabana, numa área do bairro habitada por famílias de classe média e média alta. Julio Guimarães reside em Senador Camará e Marcelo Myssen primeiro na cidade de Muriqui e depois em Campo Grande; em ambos os casos em regiões típicas de famílias de classe média ou média baixa. Marise Ferreira reside no Méier, Amaury Fernandes no Engenho Novo e Thereza Regina Fidalgo em Vila Isabel e, posteriormente, na Tijuca; todos bairros de subúrbio tipicamente habitados por famílias de classe média principalmente. As famílias de origem desses projetistas são todas humildes, e é possível afirmar com base nos seus depoimentos que eles são os integrantes delas considerados bem sucedidos pelos parentes.

Casa não pode ser classificado da mesma forma<sup>123</sup>, seu principal projeto profissional é a reconquista do trabalho criativo de cédulas e moedas, se acreditam com esse direito por serem os portadores dos seus conhecimentos específicos e da tradição centenária da Casa. O grupo consegue seu intento, retornam a criar os projetos para o Banco Central e, durante os últimos 24 anos, são apenas esses os atores listados que participam da concepção e da organização visual final das cédulas brasileiras<sup>124</sup>.

### **5.2 – A rotina para projetar papel-moeda.**

Um projeto de cédula pode ser definido como um trabalho gráfico onde “*em primeiro plano estão as noções de beleza e dignidade da autoridade emissora –aparentes principalmente na escolha do autor do projeto –, em segundo plano as preferências comerciais do impressor, as limitações técnicas e as condições para proteger a cédula de seus encontros com falsários e falsificações, e finalmente a estética do artista-designer*”<sup>125</sup> (Bolten, 1999: 248). Hierarquia e técnica contracenam com subjetividade e criatividade na concepção de projetos de cédula, e isso em um cenário que pode ser percebido como mais abrangente, não estando limitado ao caso brasileiro.

Segundo os depoimentos de funcionários do Banco Central e da Casa da Moeda sobre a rotina para elaboração de projetos ela se estabelece aos poucos, como parte do processo de negociação entre os dois grupos.

---

<sup>123</sup> Há diferenças entre as posições sociais de Aloísio Magalhães e dos projetistas da Casa, assim como há também entre o grupo de 1984 e aquele responsável pela cédula do Índio de 1961. Majoritariamente o grupo de 1961 é composto por indivíduos que podem ser caracterizados como funcionários públicos com baixos vencimentos, os célebres *barnabés* do serviço público. O grupo de 1984 formado por técnicos com uma remuneração melhor, decorrente do processo de especialização. Em ambos os casos as visões de mundo dos profissionais da Casa se aproximam muito mais das camadas populares do que das elites brasileiras, e isso obviamente marca suas produções na empresa.

<sup>124</sup> Considero que, mesmo com todas as restrições impostas aos trabalhos, pelas contingências naturais dos projetos, pelos fatores históricos, pelas limitações de produção, pelas interferências externas, enfim, por todos os aspectos circunstanciais que os envolvem, em última análise são os projetistas que dão formas às cédulas. Por isso, suas individualidades e subjetividades são as que mais influenciam os aspectos visuais das cédulas.

<sup>125</sup> As observações que Bolten faz sobre os problemas enfrentados pelos artistas holandeses para projetar papel-moeda no capítulo intitulado “A posição do *designer*” são exatamente iguais as reclamações sobre limitações impostas aos projetos pelas autoridades emissoras e pelas condições de impressão e segurança que ouvi em todos os depoimentos dos projetistas, por vezes mais brandas por vezes mais exaltadas.

A primeira etapa é a escolha da personagem tema<sup>126</sup>, o que, segundo os depoimentos de vários componentes da equipe do Banco Central, segue a “*sensibilidade política*”<sup>127</sup> da equipe para que o homenageado não enfrente resistências por desagradar algum membro do primeiro escalão dos governos.

Em seus depoimentos Gilberto Fiorito e Antonio Carlos Meda<sup>128</sup> são taxativos em declarar que cabe a José Luiz Fernandes “*fazer a peneira política*” e “*identificar que resistências poderiam surgir para cada nome pensado*”. No seu depoimento José Luiz Fernandes minimiza essa responsabilidade e afirma que sua preocupação maior é evitar problemas com a programação estabelecida. No entanto, essa filtragem claramente age no sentido de não entrar em conflito com a visão dominante nos quadros de primeiro escalão de cada governo, o que acaba determinando uma escolha de personagens comprometida com a visão de mundo desses mesmos quadros, presentes seja na Presidência da República, seja no Conselho Monetário Nacional.

A escolha de homenageados é comprometida com uma representação de identidade nacional que atende aos interesses dos grupos dominantes na política nacional, ou vai ao encontro do discurso mais público do governante no poder na época de emissão da cédula.

---

<sup>126</sup> Em meados da década de 70 é elaborada uma listagem de personagens históricos que serve de guia para a escolha dos temas das cédulas brasileiras durante quase todo o período, ver Anexo V.

<sup>127</sup> Quase todos os funcionários do Banco Central entrevistados foram taxativos em afirmar que é função de José Luiz Fernandes *filtrar* as reações que o primeiro escalão dos governos teria com as escolhas temáticas, sua percepção mais apurada e sensibilidade para esses aspectos são reafirmadas em mais de um depoimento (Rosana de Oliveira, Gilberto Fiorito e Antonio Carlos Meda). Segundo os depoimentos não há uma influência das inclinações políticas do próprio José Luiz Fernandes na opção pelo homenageado. Em um dos seus depoimentos por telefone ele relata que sua principal preocupação é com a possibilidade do veto vindo de algum superior ocorrer com o desenvolvimento das matrizes da cédula já em andamento, o que poderia ocasionar quebra dos prazos e desabastecimento do meio circulante. Outros depoimentos (Jorge Manrique e Dalila Cerqueira) dão conta que um fato dessa ordem acontece com a escolha de Juscelino Kubitschek e justifica tal cuidado. Previsto para ser uma homenagem inicialmente destinada a cédula da denominação de 10.000 Cruzeiros – emitida em 1984 com Rui Barbosa como temática – o projeto é adaptado posteriormente para a denominação de 100.000 Cruzeiros emitida em 1985. A troca acontece por conta do mal estar causado entre os integrantes do último governo do Regime Militar pela homenagem a um personagem que foi um antagonista no plano político, assim, a cédula só é emitida durante o governo Sarney.

<sup>128</sup> Para esse trabalho foram entrevistados diversos funcionários do Banco Central, a maioria já aposentada. Todos destacam José Luiz Fernandes e Rosana de Oliveira como os dois responsáveis por esse processo, já pela Casa há uma participação bem mais pulverizada, como demonstram os nomes presentes nas atas do grupo misto que teve acesso durante a pesquisa e confirmam os relatos dos moedeiros. Atualmente é a arquiteta Márcia Barbosa quem exerce essa atribuição por parte do Banco Central

Dessa forma, cria-se uma “*narrativa da nação*” específica, que passa a fazer parte do conjunto de fatos que são contados e recontados “*nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular*” (Hall, 2005: 52), o que acaba por determinar que parte do conteúdo dessas narrativas seja reafirmada nas cédulas e valorizada diante da sociedade<sup>129</sup>.

O segundo passo é a realização de pesquisa bibliográfica e de um resumo da vida e obra do homenageado para orientação das escolhas das imagens mais significativas. Juntamente é realizado um levantamento da iconografia e seleção dos elementos gráficos que compõem o pacote de opções para elaboração do projeto gráfico da nova denominação. A Casa da Moeda igualmente promove suas pesquisas, e contribui para a seleção de elementos iconográficos para as cédulas. Por vezes as equipes desenvolvem essa fase do projeto de forma conjunta.

Cabe aos projetistas organizar visualmente as cédulas a partir do conjunto de elementos iconográficos determinado pelo grupo misto para evidenciar aspectos da representatividade da vida do homenageado no cenário nacional, e elaborar os elementos gráficos para que o projeto atenda as necessidades dos aspectos de segurança fiduciária. Os funcionários do Gabinete do Meio Circulante são os primeiros críticos e, de modo geral, os últimos também, pois quando os projetos são enviados ao Conselho Monetário Nacional é porque já não há mais forma de ocorrer qualquer problema.

As decisões finais ficam sempre por conta da equipe do Banco, que aprova os *layouts* ou solicita alterações. Nem sempre há soluções consensuais para as divergências, muitas vezes ocorrem disputas e desentendimentos. Uma situação de conflitos onde, como afirma Geertz, “*a cultura, aqui, não são cultos e costumes, mas as estruturas de*

---

<sup>129</sup> Se, com os governos do Regime Militar a tradição nobiliárquico-militar *inventada* nas cédulas serve para valorizar a trajetória de vida dos seus governantes, com o governo Sarney a arte, a ciência e a cultura são os aspectos ressaltados para reforçar o discurso de pertencimento ao campo intelectual do então Presidente da República. Personalidades ligadas às ciências sociais e à educação são homenageadas durante o governo Collor de Mello em um esforço para aproximar o governante de um estofo intelectual inexistente, e os tipos regionais das emissões do padrão Cruzeiro Real podem ser interpretados como frutos de uma percepção, por parte da equipe do Banco Central, de um pertencimento e uma identificação, mais legítimos, de Itamar Franco com as camadas populares da sociedade brasileira.

*significados através das quais os homens dão formas à sua experiência, e a política não são os golpes e constituições, mas uma das principais arenas na qual tais estruturas se desenrolam publicamente.”(1989: 207).*

A frequência das solicitações de novos projetos segue o ritmo do processo inflacionário, há momentos em que o Banco Central solicita um único projeto, em outras ocasiões um conjunto para grupos de até quatro personagens, por vezes em função do processo inflacionário, em outras ocasiões se preparando para sua possibilidade.

Durante o período em que essa rotina é estabelecida a Casa da Moeda investe não somente no atendimento ao mercado brasileiro, mas também na exportação de cédulas. Chega a fornecer remessas de papel-moeda para governos das Américas Central e do Sul, e até da África, isso com regularidade durante a década de 1980. A rotina utilizada para conceber projetos brasileiros é adaptada para essas situações, nas quais várias vezes os projetistas não tem conhecimentos sobre as temáticas abordadas. Os elementos iconográficos utilizados são enviados pelas representações diplomáticas dos países atendidos pela Casa e complementada internamente, com o auxílio da equipe de bibliotecários da empresa.

### ***5.3 – As personagens do período hiper-inflacionário: artistas, cientistas e políticos.***

O grupo de personagens homenageadas até 1984 é quase sempre composto por um pequeno núcleo de personalidades históricas. As cédulas do padrão mil-réis possuem emissão descentralizada e com pouco controle do governo. Nelas, como pode ser observado em catálogos de numismática, há uma diversidade muito grande de temática. Esse fato decorre da emissão não ser controlada pelos governos centrais, o que deixa a critério das diferentes casas bancárias a seleção das temáticas.

Somente em 1942, com a reforma monetária do Governo Vargas e o padrão Cruzeiro, o governo brasileiro assume o controle total da emissão de numerário. Nas diferentes emissões realizadas entre 1942 e 1984 o grupo de personalidades homenageadas após essa data inclui apenas as seguintes figuras: Marquês de Tamandaré, Barão do Rio Branco, Getúlio Dornelles Vargas, Marechal Deodoro da Fonseca, Princesa Isabel, D. Pedro I, D. Pedro II, D. João VI, Pedro Álvares Cabral, Joaquim José da Silva Xavier – o “Tiradentes”, Alberto Santos Dumont, Marechal Floriano Peixoto e o Marechal Castelo Branco.

Apenas quatorze personalidades constituem o panteão numismático representado nessas cédulas, a totalidade com participação incontestada na história brasileira e a maioria absoluta ligada à história política e militar. Apenas Santos Dumont – efígie da última denominação do padrão de 1944, emitida somente em 1966 – foge a esse perfil e tem ligação maior com a ciência. Mesmo no período democrático, entre os governos Dutra e João Goulart, as escolhas de homenageados seguem esse padrão. Há ainda a emissão de três cédulas cujas temáticas não estão ligadas a um personagem específico: a cédula do Índio de 1961, a cédula de um Cruzeiro da família do Medalhão com a Efígie da República e a cédula de 500 Cruzeiros Novos comemorativa do Sesquicentenário da Independência.

Nos reversos dessas notas notamos a existência de quatro tipos de motivos centrais: prédios históricos, obras célebres das artes plásticas brasileiras, figuras alegóricas representativas de momentos ou fatos da vida nacional e instrumentos de trabalho ou equipamentos que representam o avanço em determinadas áreas da produção industrial.

Essas cédulas apresentam ainda elementos geométricos em fundos, tarjas e rosáceas e outros motivos de segurança gráfica confeccionados sem a preocupação de que seus motivos tenham relação com a personagem homenageada. Em geral apresentam uma predominância monocromática. Sua estrutura compositiva também segue o padrão das

empresas que comercializam numerário para países de diferentes continentes, ou o estabelecido pelos criadores brasileiros, como já descrito.

Já no período compreendido entre as primeiras emissões de projetos gráficos concebidos pelos projetistas da Casa da Moeda e o Plano Real (1984 – 1994) é perceptível a mudança no padrão de escolha das personalidades homenageadas e no tipo de estrutura compositiva utilizada.

Nenhum dos personagens históricos tradicionais utilizados anteriormente é estampado nas cédulas. Em um total de 21 emissões no período quando as temáticas abordam personalidades elas são da área política (Rui Barbosa, Juscelino Kubitschek e Cândido Rondon), da científica (Oswaldo Cruz, Carlos Chagas, Augusto Ruschi e Vital Brazil), da artística (Villa Lobos, Machado de Assis, Cândido Portinari, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Carlos Gomes e Mario de Andrade) e do campo das ciências humanas (Câmara Cascudo e Anísio Teixeira).

Ocorrem ainda cinco emissões que contemplam outras temáticas. Por duas vezes a República volta a ser tema, com duas efígies diferentes estampadas nas cédulas. A primeira é de uma cédula comemorativa dos 100 anos de República de 1989. A segunda uma cédula emergencial de 1990 na qual é reaproveitado o gravado realizado para a cédula de um Cruzeiro da família do medalhão.

Há uma emissão de 1992 com temática ecológica em comemoração a conferência ecológica ocorrida no Rio de Janeiro que estampa no anverso um beija-flor e no reverso uma cena das cataratas de Foz de Iguaçu.

Ocorrem duas emissões no final do período com a temática dos tipos regionais: o *Gaúcho* e a *Baiana*. Os depoimentos (Jorge Manrique e Marise Fereira, entre outros) afirmam que uma terceira cédula dessa mesma linha temática tem matrizes confeccionadas, com a *Rendeira* como tema, mas não chega a entrar em produção.

A passagem do padrão das personalidades históricas tradicionais a outro, onde são homenageadas figuras da cultura brasileira com morte mais recente e inserção histórica mais no campo cultural que no político, ocorre de forma gradativa entre o final do governo Figueiredo e o início do governo Sarney. As figuras ligadas à política ainda ocorrem nos primeiros anos dessas emissões (Rui Barbosa em 1984 e Juscelino em 1985), mas são substituídas por artistas e cientistas.

A única outra figura com enfoque no campo político é o Marechal Cândido Rondon, homenageado em emissão de 1990 (início do governo Collor), mas o destaque dado no trabalho é a sua atuação como indigenista, como fica visível pela iconografia da cédula praticamente toda vinculada às culturas indígenas brasileiras.

A introdução de figuras vinculadas às atividades artísticas ganha espaço durante o governo Sarney, período no qual são emitidas oito estampas diferentes de cédulas, com cinco delas homenageando artistas (Villa Lobos, Machado de Assis, Cândido Portinari, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles). Ainda durante o governo Sarney são aprovados outros três projetos com personalidades históricas, das quais uma é artista (Carlos Gomes).

Essa mudança no 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.

Durante o governo Collor de Mello são aprovados apenas quatro projetos que entram em circulação: Câmara Cascudo, uma cédula com temática ecológica – emitida no mesmo ano em que ocorre a conferência ECO92 no Rio de Janeiro –, Mário de Andrade e

Anísio Teixeira (que somente circula no governo Itamar Franco). A emissão da cédula com temática ecológica é determinada pela receptividade do tema à época de sua emissão.

Nesse mesmo período, além das cédulas emitidas alguns outros projetos com personalidades do campo artístico são solicitados: Pixinguinha e Aleijadinho. O músico não tem projetos desenvolvidos ao ponto de serem apresentados ao Banco Central quando é descartado, mas o escultor tem um projeto aprovado e posto em desenvolvimento que é cancelado antes de entrar em produção industrial<sup>130</sup>.



**Figura 42** – Reversos das cédulas de 500.000 Cruzeiros e de 1.000 Cruzeiros Reais, cenas com temática sobre educação ocupam o espaço da composição e ressaltam a atuação nesse campo de Mario de Andrade e Anísio Teixeira, respectivamente seus homenageados.

Os personagens das cédulas emitidas possuem uma atuação bem mais vinculada ao campo das ciências humanas e ao trato político. O antropólogo e folclorista Câmara Cascudo é autor de toda uma bibliografia determinante na implantação de uma nova política de preservação com relação ao patrimônio cultural popular brasileiro em meados do século XX. O escritor Mário de Andrade também atua no campo político em setores

---

<sup>130</sup> Das reuniões que participo na época recordo-me que a cédula é cancelada quando estão sendo iniciadas as gravações das matrizes de talho-doce. Esse fato ocorre em virtude da publicação de uma nota na coluna “Informe JB”, do Jornal do Brasil, na qual o jornalista que a assina afirma que “o governo dará cascudos na população com a nova cédula de 50.000 cruzeiros e lançará cruzeiros aleijadinhos na cédula de 100.000.” o que, segundo as palavras dos membros da equipe do Banco Central “pegou mal” junto ao primeiro escalão do governo. A cédula com temática ecológica substitui esse projeto.

vinculados à educação e a arte. O educador Anísio Teixeira tem atuação destacada em cargos públicos desde 1924 e é responsável por toda uma nova política pública na área da educação.

No governo Itamar Franco somente três cédulas são emitidas: uma em homenagem a Anísio Teixeira – aprovada ainda durante o governo Collor – e as duas cédulas com temáticas de tipos regionais – o *Gaúcho* e a *Baiana*.

Acompanhando a escolha dos personagens que foram homenageados e de suas temáticas podemos perceber que, no momento em que o movimento pela redemocratização do país se torna mais intenso, e o Presidente João Batista Figueiredo garante que o processo de abertura prossegue, ainda que seja preciso utilizar a política do “*prendo e arrebento*”, Rui Barbosa é homenageado, numa clara referência ao regime democrático, e a presença civil se fortalece com a escolha de Oswaldo Cruz para a outra denominação.

Durante o governo Sarney pela primeira vez as figuras do campo da arte são homenageadas, inclusive é emitida uma cédula tendo uma mulher (Cecília Meireles) como homenageada pela segunda e última vez na numismática brasileira – até então somente a Princesa Isabel figura em cédulas brasileiras.

No governo Collor as emissões realizadas tem como temática personalidades da área das ciências sociais, em dois casos os homenageados têm atuações marcantes no campo educacional, e esse é o traço mais ressaltado nos projetos. Isso reflete a construção de uma narrativa do nacional que busca legitimar intelectualmente ao governante e, ao mesmo tempo, vinculá-lo com vultos cujos trabalhos no campo da educação são marcantes na história brasileira<sup>131</sup>.

Já no governo Itamar Franco as temáticas populares são as que ocupam as emissões até a implantação do Plano Real, bem de acordo com o jeito simples e a atuação pública do

---

<sup>131</sup> Nunca é demais lembrar a tentativa de tornar visível, no Governo Collor, uma pretensa valorização da área da educação através do recurso a aliança política com Leonel Brizola (político com atuação marcante nesse campo) e do projeto dos CIACs – Centro Integral de Apoio à Criança e ao Adolescente.

presidente, que deixa marcada na história nacional seu pertencimento ao povo mineiro, sua personalidade simples e seu gosto pelo popular a ponto de seu governo ser denominado de “*A república do pão de queijo*” em uma alusão a esses dados.

#### **5.4 – O padrão gráfico das denominações cruzeiro, cruzado e cruzado-novo.**

No trabalho de Aloisio Magalhães, primeiro é concebida a estrutura gráfica da família de cédulas para, posteriormente, ser realizada a seleção dos elementos visuais. Quando o grupo de projetistas da Casa assume a criação das cédulas os depoimentos apontam para o fato de que a organização visual segue algumas poucas diretrizes, e que cada artista cria seus projetos mais de acordo com suas perspectivas estéticas do que com um planejamento gráfico prévio de ocupação dos espaços plásticos da cédula.

Alguns posicionamentos dos elementos principais e das áreas mais importantes são determinados de antemão e, em geral, os elementos relativos às biografias dos homenageados são mais explorados que os recursos geométricos. As cédulas que entram em circulação a partir de 1984 não possuem uma estrutura compositiva rigidamente fechada como antes ocorria.

Os projetos são apresentados e o grupo que interfere na aprovação é ampliado, o grupo decisório passa a ser formado pelos projetistas e pela equipe mista Casa da Moeda / Banco Central, não há mais um único agente central de interligação, como havia com Aloisio Magalhães.

Nos primeiros projetos há pouco contato de Álvaro Martins e Júlio Guimarães com o corpo técnico da Casa, diversas vezes aspectos visuais são alterados em função do desconhecimento de necessidades dos equipamentos de produção.

Em um primeiro momento se mantém a cultura da utilização de fundos concebidos com motivos geométricos apenas para compor o grupo de elementos gráficos de segurança e sem relação com a temática da cédula.

O trabalho criativo é desenvolvido com um grau de liberdade razoável, e as interferências de outros atores sociais, que não os projetistas, ficam mais concentradas em dois momentos: na escolha da personalidade homenageada e na pré-seleção dos elementos visuais que comporão as imagens principais.

As cédulas que geram o núcleo de parâmetros visuais utilizados em todas as demais são as que homenageiam Rui Barbosa e Oswaldo Cruz. No entanto o primeiro personagem aventado pela equipe do Banco Central é outro.

*“Primeiro houve a intenção de um projetista italiano, Masino Bessi, não sei se você o conheceu, fez um projeto com a nova Brasília, com os prédios de Brasília. E não foi aprovado, o Banco não o quis fazer porque já tinha uma origem externa, seria importar o projeto, seria trazer um projeto para uma cédula feito de fora. Como Aloísio havia partido, então se buscou uma forma de se fazer um projeto nacional.”* (Jorge Manrique).

É escolhido Juscelino Kubitschek para a cédula de 10.000 Cruzeiros, posteriormente essa escolha foi considerada politicamente inconveniente, isso quando o gravado de talho-doce já estava feito, o leito foi guardado e em momento considerado como mais oportuno do ponto de vista político foi novamente sugerido preservando o trabalho gravado alguns meses antes<sup>132</sup>.

Nas cédulas que entram em circulação os aversos possuem áreas brancas do lado esquerdo destinadas às filigranas; o *portrait* ocupa a parte central da metade direita e, ao seu lado apresenta um motivo relacionado à personagem; no campo inferior uma tarja corta a cédula de um lado ao outro formando a base visual da composição; no lado esquerdo inferior estão posicionadas rosáceas coloridas; uma tarja transversal delimita a área dos

---

<sup>132</sup> Vários outros depoimentos corroboram para a aceitação dessa versão, principalmente o de Dalila Cerqueira que grava a imagem existente ao lado do retrato na cédula que circulou.

fundos do lado esquerdo, a separando da área da filigrana, enquanto do lado direito há uma estreita faixa de papel em branco na borda da cédula; a legenda “*Banco Central do Brasil*” é colocada no campo esquerdo superior, acompanhada por um arabesco; as legendas com os numerais indicativos do valor ocupam a diagonal reversa (cantos esquerdo inferior e direito superior), já a legenda do valor por extenso está disposta em duas linhas na área inferior direita; na extremidade direita da composição um elemento arquitetônico serve para o registro entre as impressões do anverso e do reverso; fundos geométricos complementam a maior parte da composição. Há ainda elementos gráficos relacionados aos fatores de validação e controle da emissão: numeração – colocada em dois pontos – e chancelas de autenticação localizadas do lado direito.

Nos reversos um grande elemento visual ocupa a parte central-esquerda da composição, complementado por elementos geométricos que, por vezes, são inspirados na iconografia do homenageado; a área da filigrana, em branco, passa a ocupar a extremidade direita do campo visual; linhas nítidas delimitam a área de fundo colorido em ambos os lados; as legendas com os numerais indicativos do valor, igualmente aos aversos, ocupam a diagonal reversa; a legenda do valor por extenso está disposta em uma linha na área inferior direita sobre uma tarja impressa em calcografia.

Essa organização visual será aplicada a todas as cédulas do período com apenas três exceções: a cédula em homenagem a ecologia – onde uma cena ocupa toda a área de destaque do anverso – e as cédulas com tipos regionais – nas quais as imagens centrais dos reversos têm sua leitura transversal ao eixo do restante das imagens<sup>133</sup>.

Cada cédula possui um conjunto de imagens relacionado ao homenageado, no anverso da cédula de Rui Barbosa vê-se, ao lado do retrato do político brasileiro,

---

<sup>133</sup> Em seu depoimento Jorge Manrique assegura que, no início do processo de elaboração desse novo padrão Aloisio Magalhães ainda “*dá pitacos*”, mas que a concepção final da estrutura gráfica é realizada mesmo sobre os projetos de Álvaro Martins (Rui Barbosa) e de Júlio Guimarães (Oswaldo Cruz). Os esboços e montagens de Aloisio Magalhães são substituídos por *layouts* bem executados – nos moldes das peças publicitárias dos anos anteriores a introdução da computação gráfica nas agências publicitárias.

composição representando sua mesa de trabalho; nela são retratados objetos pessoais que tiveram como modelos as peças do acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. Entre as áreas da filigrana e dos fundos que colorem o anverso existe uma tarja formada pela repetição de pequenos livros onde, em dois deles, estão escritas as palavras “*direito*” e “*liberdade*”. Na parte inferior do anverso da cédula, sustentando a aplicação das legendas do valor, há uma tarja cujo desenho é baseado nas grades da Casa de Rui Barbosa, sua antiga residência em Botafogo, no Rio de Janeiro.



**Figura 43** – Cédula da denominação de 10.000 Cruzeiros, homenagem a Rui Barbosa, no final do período de circulação é convertida para denominação de dez Cruzados.

A imagem utilizada para o registro entre as impressões das faces da cédula é a de um elemento arquitetônico desta casa. No reverso a vinheta é baseada na fotografia do discurso do homenageado na Segunda Conferência de Paz realizada em Haia – Holanda –, em 1907, ao fundo há uma representação do mapa mundial com contornos gerais dos continentes.

A coloração da cédula – tons de sépia e amarelo – é escolhida para dar uma aparência de fotografia de época, é intencional um aspecto de envelhecimento das imagens, para reforçar sua função de documento historiográfico<sup>134</sup>.

Toda a iconografia da cédula é calcada sobre a atividade de Rui Barbosa como diplomata, o que, no momento que o Brasil atravessa, interessa ao governo. No período decorrido entre a escolha dessa figura histórica e a emissão da cédula (1983/1984) há, por parte do último governo do Regime Militar, a consolidação de um conjunto de ações, fruto de negociações políticas delicadas e tumultuadas pelos opositores do processo de “*abertura*”, para a passagem do regime de exceção à democracia representativa.

Já a cédula em homenagem a Oswaldo Cruz teve sua iconografia preparada com o auxílio do Instituto Oswaldo Cruz, onde foram recolhidas as imagens utilizadas para o *portrait*, para a vinheta e para os outros elementos visuais complementares. Ao lado do retrato pode ser vista uma composição na qual aparecem a ponta de uma mesa, o microscópio da época em que o sanitarista realiza suas pesquisas e uma parte de um caderno de notas, o que reforça a atuação científica e não a política da personagem. Uma série de desenhos pequenos de frascos de manipulação química separa a área da filigrana do espaço colorido pelas linhas dos fundos de segurança.

A tarja na parte inferior do anverso da cédula tem seu desenho baseado nos ornamentos de paredes do Palácio de Manguinhos, e é da arquitetura do palácio que também é retirada a imagem que serve de registro entre as impressões de anverso e reverso. Uma vista geral do palácio é a imagem utilizada na vinheta do reverso, ela privilegia a fachada da construção e deixa perceptível sua inspiração mourisca. Ao lado um ornato baseado nos motivos dos vitrais complementa a imagem e serve de elemento de ligação da composição com a figura que serve de registro. A coloração da cédula,

---

<sup>134</sup> Essa afirmação ouço ainda quando estagiário da Casa do próprio autor do projeto – Álvaro Martins.

carregada de tons de vermelhos, carmim e violetas, é característica do trabalho de Júlio Guimarães para a Casa da Moeda.



**Figura 44** – Cédula da denominação de 50.000 Cruzeiros, homenagem a Oswaldo Cruz, no final do período de circulação é convertida para denominação de 50 Cruzados.

Ainda no governo Figueiredo é aproveitado o material preparado para a cédula com a homenagem a Juscelino Kubitschek. Contudo, ela só é emitida no governo Sarney, como cédula de 100.000 Cruzeiros.

Esse conjunto inicial de três emissões (Rui Barbosa, Oswaldo Cruz e Juscelino Kubitschek) inaugura uma nova visualidade no papel-moeda brasileiro. Nela são abandonados os padrões rigorosos do *design*, que são substituídos por narrativas visuais complexas das vidas dos homenageados, feitas através da utilização de uma série de imagens que ressaltam as suas realizações.

Na cédula em homenagem a Juscelino Kubitschek o conceito do *slogan* de campanha “*Cinquenta anos em cinco*” 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. Todo o restante do imaginário presente na

cédula remete a construção de Brasília: o Palácio Alvorada, o Congresso Nacional e o *Catetinho* compõem a vinheta do reverso.



**Figura 45** – Cédula da denominação de 100.000 Cruzeiros, homenagem a Juscelino Kubitschek, no final do período circula sob a denominação de 100 Cruzados.

Uma imagem simplificada da escultura “Os candangos” de Bruno Giorgi serve de registro, nos dois lados ela é rodeada por elementos que remetem às principais atividades econômicas da agricultura e da indústria. Formas inspiradas nas colunas do Palácio da Alvorada se repetem na separação entre os fundos de segurança e a filigrana.

Essa é a primeira cédula desse grupo que apresenta uma cromia onde tons de azuis e amarelos predominam, essa coloração é escolhida por remeter a bandeira nacional, mas irá se repetir de forma regular ao longo do período, especialmente nos trabalhos concebidos por Álvaro Martins<sup>135</sup>.

Ela pode ser considerada como a passagem entre a temática dos personagens históricos tradicionais, e ligados ao campo político, e a dos mais vinculados ao campo cultural. Pelos relatos, Juscelino Kubitschek foi escolhido como tema ainda em 1983, quando se iniciam os projetos para a criação de uma nova família, para substituir as

<sup>135</sup> Mais de uma vez, durante os anos em que convivemos, o ouvi dizer de sua predileção pelos tons de azuis – em especial o azul cerúleo – e o amarelo.

cédulas dos cartemas, então muito criticadas pela fragilidade contra a falsificação que seu conceito criativo ocasiona.

As escolhas das cores das cédulas quase sempre são determinadas pelos *layouts* que os projetistas concebem com a utilização de aerógrafos<sup>136</sup>. Muitas vezes as diferenças de tonalidade entre o projetado e o obtido na impressão são sensíveis e geram atritos entre as equipes das duas instituições, assim como entre os projetistas e o corpo técnico da Casa. Outro problema é que, como o critério de escolha está baseado quase que exclusivamente no gosto pessoal, torna-se comum a repetição de determinadas cores – que são da preferência de cada projetista –, assim como há um referenciamento cromático que frequentemente é baseado em estereótipos visuais, como o da brasilidade ser mais bem representada pelas cores da bandeira nacional.

O controle integral do meio circulante pelo governo federal no Brasil começa no padrão Cruzeiro, na década de 40, sua criação conta com abastecimento externo e o novo numerário substitui todo o existente em pouco tempo, isso é feito de forma planejada e controlada e com prazos estabelecidos em acordo com a empresa fornecedora das cédulas. A mudança para o padrão Cruzeiro Novo é realizada com um planejamento de longo prazo (de 1966 a 1970) para a permuta do numerário em circulação. A troca das cédulas é realizada em um processo minuciosamente planejado e concretizado em um lapso de tempo considerável.

Já a troca de numerário no Plano Cruzado impõe uma agilidade bem maior à Casa. São providenciados “carimbos” tipográficos para que as cédulas impressas imediatamente após a divulgação do plano sejam postas em circulação já com indicação do valor na nova

---

<sup>136</sup> Pequenas ferramentas para ilustração similares as pistolas de pintura por ar comprimido, funcionam com o mesmo princípio e são abastecidas por tintas líquidas leves, em especial aquarela, tintas acrílicas e ecoline. Com uso muito comum nas décadas anteriores ao emprego de computação gráfica, hoje estão praticamente esquecidas em aplicações profissionais. Na época os *layouts* produzidos com essa técnica apresentavam um fundo completamente coberto por uma determinada cor, o que causava problemas, uma vez que na cédula impressa o recurso de um fundo de segurança que obtivesse o mesmo efeito tonal somente foi possível após meados da década de 1990 e, ainda assim, com limitações.

denominação. O corte de três zeros das denominações facilita as alterações dos valores em numerais das estampas em circulação, e a troca das legendas dos projetos aproveitados para compor o novo meio se faz no período de alguns meses.



**Figura 46** – Anverso da cédula da denominação de 10.000 Cruzeiros com “carimbo” tipográfico para adaptação ao valor de dez Cruzados, abaixo as imagens da cédula já com as adaptações das legendas dos valores ao novo padrão monetário.

Como nesse período a inflação atinge níveis mensais mais elevados o numerário metálico começa a ser abandonado, em favor do uso de cédulas de papel-moeda. Dessa forma o que efetivamente é utilizado pela população passa a ser o dinheiro impresso. Em determinados momentos entre 1984 e 1994 as peças metálicas possuem valores tão ínfimos que praticamente nenhum produto ou serviço pode ser adquirido através do seu emprego.

Há um primeiro movimento da direção da Casa em apresentar, diretamente ao Presidente Sarney, propostas para as novas famílias de cédulas, mas sua aprovação esbarra na rotina já estabelecida entre os órgãos públicos para o lançamento de numerário. Assim

as cédulas com estampas novas para o Cruzado seguem a mesma estrutura visual das três últimas cédulas do padrão Cruzeiro<sup>137</sup>.

As quatro cédulas emitidas no padrão cruzado alternam Júlio Guimarães<sup>138</sup> e Álvaro Martins como autores. Ambos desenvolvem seus trabalhos de forma similar. Primeiramente examinam, entre as imagens indicadas, quais podem compor melhor visualmente cenas que possam transmitir “*detalhes para representar bem o personagem*” (Julio Guimarães), procuram escolher os elementos visuais que possam representar melhor a vida e a obra da personalidade homenageada, pois “*a cédula não consegue dizer tudo da vida do personagem*” (Julio Guimarães). O segundo passo é “*raciocinar com o desenho*” (Julio Guimarães), realizar esboços em quantidade para fixar no papel uma boa idéia e, só então, *layoutar* o projeto.

Após a aprovação dos *layouts* a parte de finalização das imagens é trabalhada de forma diferente por cada um. Julio Guimarães prefere executar sozinho todas as artes dos seus projetos. Álvaro Martins prefere realizar apenas os desenhos mais elaborados e os elementos principais, delegando os demais trabalhos a outros membros da equipe.

É nessa seqüência de projetos que se fixa um padrão visual para as cédulas. Não um esquema rígido destinado a um pequeno grupo de valores como ocorre antes com Aloisio Magalhães, mas uma estrutura com certo grau de liberdade que permite as adaptações necessárias para melhor elaborar visualmente composições que permitam representar

---

<sup>137</sup> Nessa única vez que projetos são apresentados diretamente para o Presidente da República, em julho de 1986 durante a fase inicial do Plano Cruzado, são levados à Brasília pelo presidente da Casa da Moeda de então – Carlos Alberto Menezes Direito, hoje ministro do Supremo Tribunal Federal – seis *layouts* que representam opções para a troca da família de cédulas. Os projetistas apresentam propostas com temáticas variadas: Álvaro Martins trabalha as personagens históricas, Julio Guimarães a cultura popular, Marcelo Mysen a arquitetura brasileira, Marise Ferreira os tipos regionais e Amaury Fernandes trabalha em uma proposta os ecossistemas brasileiros e em outra as etnias. O Presidente José Sarney sugere modificações e pede que todos sejam encaminhados pelas vias regulares – Banco Central – ao Conselho Monetário Nacional. Tudo ocorre sem o conhecimento dos membros do Banco Central da equipe mista, o que gera um mal estar quase irremediável, pois, pela ação do presidente da Casa foram aliçados do processo o Conselho Monetário Nacional e o próprio Banco.

<sup>138</sup> Julio Guimarães é o autor do projeto gráfico das cédulas em homenagem a Oswaldo Cruz, Heitor Villalobos e Cândido Portinari; já Álvaro Martins é responsável pelos projetos gráficos das cédulas em homenagem a Rui Barbosa, Juscelino Kubitschek, Machado de Assis e Carlos Chagas. Os dois são, ao longo do período 1984 / 1994, os mais produtivos projetistas da Casa da Moeda.

aspectos de cada personagem, sem que o conjunto de cédulas perca o “*relacionamento entre as imagens veiculadas em cada taxa*” (texto atribuído a equipe de *designers* de Aloisio – Anexo V: 13 numeração manual das páginas).

Essa liberdade pode ser observada nas linhas de corte dos fundos que são utilizadas nas emissões do Cruzado, assim como nas tipologias que são alteradas em cada denominação e na ausência de tarjas pesadas nas bases das composições de alguns lados das novas cédulas.

A rigidez da estrutura visual perdida é compensada pelo incremento de uma iconografia mais rica, onde todo o imaginário das cédulas passa a ser calcado nas biografias dos homenageados. Na medida em que novos projetos são concebidos cada vez é mais rara a inclusão de elementos visuais desligados das atividades ou realizações das vidas dos homenageados que devem ser destacadas.

Cada um dos dois projetistas tem traços característicos em seu trabalho. As figuras de Julio 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 escuro e o violeta – cor que ele aponta como sua favorita em seu depoimento – utilizado em pontos de destaque. Já Álvaro Martins trabalha seus *portraits* e as cenas das vinhetas com uma iluminação mais contrastada – o que leva Czeslaw Slania<sup>139</sup> a afirmar sobre seu traço que ele “*it’s too beautiful, but too dangerous*”<sup>140</sup>. Quando não é solicitada a utilização de um conjunto maior de elementos visuais seus

---

<sup>139</sup> Czeslaw Slania (1921-2005) é considerado então um dos melhores gravadores de talho-doce do mundo. Gravador oficial das casas reais de Mônaco, Liechstein, Dinamarca e Suécia durante décadas. Ao longo de sua carreira grava cédulas e selos para muitos países. Amigo de longa data de Jorge Manrique, Czeslaw Slania é responsável pelo treinamento de vários gravadores da Casa entre os anos de 1970 e 2000. Jorge Manrique afirma em seus depoimentos que muitas vezes ele realizou gravuras para a empresa sem cobrar honorários e passa vários períodos no Brasil treinando os desenhistas da Casa na preparação de originais para gravação. Sobre Czeslaw Slania: Bernadotte (1991).

<sup>140</sup> Frase retirada do depoimento de Dalila Cerqueira, onde ela relata que Czeslaw Slania considera o traço de Álvaro Martins como o que apresenta as características mais belas entre todos os projetistas da Casa, mas ressalta sempre a dificuldade de gravação acarretada pelos contrastes mais intensos.

projetos são criados com composições menos sobrecarregadas de elementos, e mesmo quando há necessidade da introdução de uma quantidade maior de imagens a organização dessas no espaço plástico segue regras compositivas que tornam a leitura mais fácil – como pode ser observado na cédula em homenagem a Juscelino Kubitschek. Sua paleta de cores é bem variada, mas os tons de amarelos predominam em seus trabalhos, por vezes acompanhados dos azuis e verdes e em outras ocasiões dos castanhos e tons de terra.

Na cédula em homenagem a Cândido Portinari podemos observar bem as características mais marcantes do trabalho de Júlio Guimarães. Considerada por ele como seu melhor trabalho, apesar do destaque que dá em seu depoimento ao projeto da cédula em homenagem a Oswaldo Cruz, por ser o primeiro que realiza. O *portrait*, gravado por Zélio Bruno da Trindade<sup>141</sup>, apresenta luzes suaves e contrastes delicados, a cena que complementa o anverso é baseada no painel sobre Tiradentes pintado entre 1948 e 1949; os fundos são trabalhados com motivos de alguns dos azulejos de Portinari. Um “*pince*l” ocupa a área da traja, sobre o que seriam seus pelos estão colocados os numerais do valor. No lado direito inferior há o desenho de um pequeno pote de pinceis que é preenchido por uma rosácea geométrica e por outra legenda com o valor em numeral, na extremidade esquerda se vê uma mancha irregular azul, ali colocada a guisa de pincelada livre.

No reverso há uma cena na qual Portinari desenha um esboço do painel “*Baianas*” e, do seu lado direito, está impressa parte do painel “*Paz*” com imagens que evocam a infância do pintor. O fundo, como o do anverso, tem motivos desenhados com base em desenhos de azulejos da autoria do homenageado. Uma tarja leve serve de base para a legenda do valor por extenso do lado direito inferior, e uma figura geométrica de formato

---

<sup>141</sup> Zélio Bruno da Trindade é um dos principais gravadores de talho-doce da Casa durante as décadas de 80 e 90. Formado no antigo sistema de aprendizes, conclui o ensino médio e não prossegue com sua formação escolar. Os depoimentos relatam que é ele, entre os antigos funcionários, um dos que se integra mais rapidamente ao grupo dos mais novos. Enviado em 1981/1982 para treinamento na Europa juntamente com Dalila Cerqueira, passa seis meses na Suécia trabalhando sob supervisão de Czeslaw Slania. Em seu retorno realiza várias das gravuras de talho-doce para as cédulas brasileiras.

curvo<sup>142</sup> é colocada sob os algarismos do valor. O desenho de um pincel pode ser visto na extremidade direita da cédula.



**Figura 47** – Cédula de 5.000 Cruzados, homenagem a Cândido Portinari, no final do período de circulação é convertida para denominação de cinco Cruzados Novos.

O desenho de um cavalo marinho enquadrado dentro de um losango serve de registro entre as faces. O colorido de ambos os lados é predominantemente azul, com faixas amarelas e laranjas compondo um íris.

O todo da cédula é uma imagem polifônica sob diversos aspectos. Há, ao modo de muitas manifestações artísticas populares, um excesso de elementos visuais que tornam os significados evocados redundantes. Muitas imagens são signos cujos significados são esteriótipos visuais sobre a pintura. Elementos gráficos de fácil decodificação, mesmo para quem não tem conhecimentos mais aprofundados no campo das artes plásticas, como pincéis, potes e manchas informes indicam de forma inequívoca qual aspecto da vida do homenageado é mais importante destacar. Há um contraste de linguagem entre as cenas que reproduzem a obra de Portinari, mais geometrizadas e livres de uma representação

---

<sup>142</sup> Após a emissão da cédula esse elemento foi intensamente criticado pela equipe do Banco Central em reuniões das quais participo, apesar deles não terem feito qualquer comentário anterior. Na época há o relato do recebimento de muitas cartas reclamando que o pintor parecia estar urinando, interpretação que ocorre em função da presença desse elemento gráfico.

mais realista e os elementos complementares, desenhados de forma naturalista ou esquemática.

A atuação política e as inclinações ideológicas de Portinari não são nem levemente aludidas. O colorido alegre da cédula em muito contrasta com os tons mais fortes e expressivos dos painéis representados na cédula, cujas cores mais intensas e escuras – no caso do painel “*Tiradentes*” – ou mais em tons pastéis – no caso do painel “*Paz*” – distinguem-se da saturação e luminosidade apresentada pela impressão.

Detalhes técnicos provocam uma modificação de última hora e a tarja do anverso, inicialmente toda escura, é alterada para a abertura de uma janela sem impressão calcográfica onde a numeração da cédula pode ser impressa sem problemas<sup>143</sup>. Essa alteração cria uma área clara que desequilibra a composição e quebra visualmente o elemento que formaria a base, o “cabo” do pincel onde deveria estar a legenda do valor por extenso é dividido em duas áreas cuja leitura unificada é dificultada pelo contraste criado. Por esse mesmo motivo o texto da legenda é re-posicionado e impresso em tamanho menor, aparentando estar espremido.

A cédula em homenagem a Carlos Chagas segue um outro padrão criativo, mais representativo do trabalho de Álvaro Martins. Nela são incluídos apenas os elementos gráficos necessários para compreensão da mensagem – sem a presença de signos com significados muito evidentes – e alguns detalhes ornamentais para melhor unidade visual.

No anverso o retrato do pesquisador exhibe os contrastes característicos da ilustração publicitária dos anos 1960 e 1970, onde a iluminação acentua a expressividade; ele está sobreposto a um fundo com desenho inspirado nas construções de pau-a-pique, onde comumente o “barbeiro” (*Triatoma infestans*) vive, ao lado há uma representação

---

<sup>143</sup> Os olhos (áreas brancas contornadas e fechadas pelo desenho do tipo) dos algarismos dos numeradores tipográficos – que possuem matrizes similares a carimbos, mas em metal – tem seus espaços entupidos por resíduos da camada tinta deixada pela impressão calcográfica, o que atrasa o ritmo de produção das cédulas, pelas constantes paradas para limpeza dessas peças, além de provocar perdas maiores pelas imperfeições causadas pela remoção de partes da impressão. Esse problema provoca a alteração citada.

esquemática do ciclo de vida do *Trypanosoma cruzi*, protozoário flagelado causador da doença tripanossomíase americana ou esquizotripanose, conhecida popularmente como Doença de Chagas (temática central do trabalho). Motivos geométricos sustentam visualmente a área da legenda do valor em numerais na parede inferior esquerda e um outro a direita serve de registro entre as faces.



**Figura 48** – Cédula de 10.000 Cruzados, homenagem a Carlos Chagas, no final do período de circulação é convertida para denominação de dez Cruzados Novos.

No reverso uma cena na qual o homenageado trabalha em seu laboratório ocupa a maior parte da área de impressão, sobreposta a um fundo de segurança com desenhos de folhas e das formas do protozoário pesquisado por Chagas. Do lado esquerdo estão o elemento de registro entre as faces (motivo geométrico quadrangular) e, na parte inferior, um pequeno retângulo castanho onde se encontra um elemento de segurança gráfica. Legendas e arabescos complementam a composição.

O colorido da cédula apresenta amarelo, laranja, vermelho e castanho; com tonalidades quentes que aumentam a luminosidade do trabalho e a vinculam à circulação sangüinea e à argila. A linguagem sintética e direta, típica da publicidade, se adequa a mesma estrutura visual utilizada nas demais cédulas. Com uma estrutura de comunicação

visual mais objetiva o projeto expõe a obra de Chagas sem recorrer ao excesso de elementos gráficos como ocorre no em homenagem a Portinari.

A escolha do imaginário da cédula é toda calcada na pesquisa de Chagas sobre o *Trypanosoma cruzi*, os demais elementos gráficos são meras abstrações geométricas ou arabescos, sem qualquer significado específico, que apenas auxiliam no equilíbrio e na composição do espaço plástico.

As primeiras emissões do padrão monetário Cruzado inserem novos autores na equipe. Amaury Fernandes da Silva Junior, Thereza Regina Barja Fidalgo e Experidião Marcelo Myssen da Fonseca também tem projetos aprovados pela equipe do Banco Central.

Amaury Fernandes ainda é estagiário quando apresenta seus primeiros *layouts* à equipe do Banco Central. Com graduação em Desenho Industrial pela Escola de Belas Artes tem uma preocupação maior com a parte técnica de impressão que os demais projetistas. Nas escolhas de imagens procura seguir as indicações do grupo misto e negociar as alterações solicitadas. Desenvolve técnicas de desenho com Álvaro Martins e não tem um traço gráfico pessoal específico, pois se preocupa em atender as necessidades de reprodução das imagens.

Thereza Regina Fidalgo já é formada em Gravura pela Escola de Belas Artes quando ingressa na Casa da Moeda. Com traço bem expressivo e bom domínio do desenho realista se adapta às necessidades da empresa em pouco tempo, apesar de não receber um mestre moedeiro específico e precisar desenvolver suas habilidades sem uma orientação.

O projeto da cédula em homenagem a Carlos Drummond de Andrade é concebido e desenvolvido em conjunto por Amaury Fernandes e Thereza Regina Fidalgo. Pela primeira vez é apresentado ao Banco Central um projeto concebido em dupla. Mesmo os *layouts* são executados em conjunto, com ambos os desenhistas trabalhando a feitura das imagens.

Todo o processo de seleção e escolha dos elementos visuais passa por discussões e é feito em comum acordo entre os projetistas.



**Figura 49** – Cédula de 50 Cruzados Novos, homenagem a Carlos Drummond de Andrade, no final do período de circulação é convertida para denominação de 50 Cruzeiros.

No anverso a cédula apresenta o *portrait* de Drummond sobreposto a paisagem de Itabira – sua cidade natal. Os fundos de segurança são feitos com desenho inspirado no calçamento tipo pé-de-moleque, característico das cidades históricas de Minas Gerais, uma tarja com paisagem de montanhas sustenta a composição atravessando toda a parte inferior, sobre ela estão impressas as legendas. Do lado direito auto-caricatura de Drummond serve de registro entre as impressões das faces da cédula. Prevaescem nesse lado os tons de cinza e terra, que remetem ao minério de ferro e as terras de Minas Gerais aludidas em seus poemas. Em complemento a composição, no quarto inferiro esquerdo, é reproduzido um trecho do original de um poema na caligrafia do poeta e com sua assinatura.

No reverso uma cena do poeta em seu gabinete – visto em um ângulo como se um espectador o observasse se preparando para escrever – ocupa quase metade da área, ao lado está a transcrição completa do poema “*Canção Amiga*”. Os fundos de segurança são feitos com desenho inspirado no calçamento de Copacabana e uma tarja desenhada com prédios e

ondas geometrizados alude à Avenida Atlântica. Os tons de cinza e azul remetem ao Rio de Janeiro e a sua orla marítima, onde o poeta morava e costumava caminhar, e local no qual se encontra hoje uma estátua em sua homenagem<sup>144</sup>.

De todos os elementos iconográficos da cédula o único que não possui ligação com a vida e a obra de Drummond é a tarja geométrica que sustenta a legenda do valor no reverso, que foi incluída após uma primeira prova impressa, pois a equipe do Banco solicita um elemento mais pesado na base da composição que a tarja de prédios que fica quase totalmente oculta. Não há arabescos ou outras figuras geométricas na composição.

Marcelo Myssen já é funcionário da Casa há mais de 15 anos quando tem seu primeiro projeto gráfico de cédula aprovado pela equipe do Banco Central. Fortemente influenciado pelo trabalho de Reyes Santana Morales, com quem faz estágio em 1981, seu

---

<sup>144</sup> Das reuniões da época recordo-me que, seguindo as determinações do grupo misto, um primeiro projeto apresentado é concebido utilizando as imagens previamente selecionadas, menos a destinada ao *portrait*. Inicialmente os técnicos do Banco Central apresentam a proposta do retrato ser feito com base em uma fotografia de Drummond com cerca de trinta anos, sob o argumento de que nas demais fotografias o poeta “*está muito velho*”. Os projetistas alertam que a imagem presente na memória dos brasileiros é a do poeta em idade avançada, tantas vezes veiculada pela mídia.

Uma primeira versão do *layout* é apresentada com o anverso calcado na idade adulta do poeta e o reverso desenhado como uma reminiscência de sua infância. Originalmente o *portrait* é sobreposto a uma paisagem da Avenida Atlântica com vista do Forte de Copacabana, com os fundos e a tarja existente no reverso complementando a imagem, os tons de azul e cinza predominam. No reverso uma vista em perspectiva da fachada da casa dos pais do poeta em Itabira fica à direita, tendo ao fundo paisagem dessa cidade, do lado esquerdo o projeto apresenta uma imagem do poeta criança a frente de um triciclo de ferro, os versos “*Alguns anos vivi em Itabira. / Principalmente nasci em Itabira. / Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.*” do poema “*Confidência do Itabirano*” contornam a parte superior da composição, com os fundos e a tarja existente no anverso complementando a imagem, os tons de terra e cinza predominam.

O projeto é apresentado com um memorial descritivo contendo as motivações historiográficas de cada escolha de imagem, além de uma justificativa para a lógica narrativa do projeto. Na reunião de apresentação, ocorrida na Casa, a equipe do Banco se mostra surpresa pelo resultado e elogia o trabalho. Após cerca de um mês convoca uma reunião no Gabinete do Meio Circulante para comunicar que o projeto precisaria sofrer algumas alterações; após a exposição na qual é solicitada a permuta de elementos entre as faces do *layout*, é apresentada, por um dos funcionários do Banco, a justificativa para a modificação: se deseja “*penetrar na intimidade do poeta*” e para isso “*a foto do meu amigo*” (a imagem de Drummond de costas escrevendo exibida pelo reverso da cédula que circula) deve ser utilizada. A fotografia que é exibida não está perfeitamente em foco e tem um contraste muito acentuado, tais fatos são apontados e é alertado que essas características da imagem não permitem em uma boa gravura de talho-doce, o que reduz a segurança da cédula. Também é alegado que, na posição em que se encontrava o rosto do homenageado não poderia ser reconhecido; mesmo diante de argumentos técnicos a alteração é ordenada. O episódio passa a fazer parte do anedotário dos projetistas que, durante anos, perguntam uns aos outros se, para fazer qualquer projeto, haviam “*penetrado na intimidade*” do homenageado, ao qual sempre se referem pela profissão: “*Penetrou na intimidade do cientista?*”, “*Penetrou na intimidade do Marechal?*”, etc. O fato também ilustra com se davam determinadas interferências, de cunho pessoal e que não seguiam um critério lógico ou mesmo estético, além de como eram as relações entre as instituições.

trabalho apresenta a marca das áreas diagonais que caracterizam o trabalho do *designer* mexicano<sup>145</sup>.



**Figura 50** – Cédula de 100 Cruzados Novos, homenagem a Cecília Meireles, no final do período de circulação é convertida para denominação de 100 Cruzeiros.

No anverso da cédula o *portrait* de Cecília Meireles destaca-se sobre um fundo sem outra impressão, ao seu redor faixas diagonais preenchidas por motivos geométricos de segurança e desenhos com motivos florais e animais ocupam partes da composição em ambos os lados. Ao lado do retrato da poetisa versos dos seus “Cânticos” sobrepostos a um desenho de sua autoria complementam os motivos principais. As legendas utilizam tipologias desenhadas manualmente, porém sem qualquer relação com as utilizadas nas denominações anteriores. O laranja predomina nessa face da cédula com o verde e o violeta complementando a paleta de cores.

No reverso desenhos da poetisa sobre temas populares fazem a vinheta, juntamente com uma ilustração que apresenta um menino lendo sentado sobre uma pilha de livros. Como no anverso faixas diagonais preenchidas por motivos geométricos de segurança atravessam a composição e fazem a integração das massas, além delas desenhos

<sup>145</sup> Quando da análise das cédulas de Real, cuja autoria é também de Marcelo Myssen, é mais bem relatada essa relação entre os trabalhos do brasileiro e do mexicano.

representando animais e livros complementam a composição. As legendas utilizam as mesmas tipologias do anverso. Os tons de castanhos e azuis predominam nessa face da cédula com o laranja complementando a paleta de cores.

A utilização de muitas áreas claras na composição, o emprego de faixas coloridas diagonais, as tipologias diferenciadas e a grande quantidade de imagens com desenhos esquemáticos ou simplificados – em contraposição aos desenhos mais realistas das outras emissões – fazem com que essa cédula destoe do conjunto do período.

Também é observado um retorno ao emprego em maior quantidade de signos sem significados específicos (fundos geométricos e arabescos) ou com significados evidentes (livros, borboletas e motivos florais) para composição do imaginário da cédula e, ao contrário dos outros projetos do período onde há uma preocupação com a vinculação entre os elementos visuais e a biografia do homenageado, nessa cédula há uma aplicação ampla de elementos cujos significados não são ligados à vida da poetisa.

O desenho principal da vinheta do reverso também destoa do conjunto de imagens pelo traço simplificado e sem as luzes e sombras que permitem um trabalho mais detalhado no gravado de talho-doce, como nos outros projetos do período.

Após essa emissão a Casa da Moeda estabelece um novo procedimento para o desenvolvimento de projetos: passa a enviar equipes ao *Centro de Treinamento De la Rue – Giori – Koebau*, na Suíça. Nessas viagens são desenvolvidos, em equipamentos mais modernos, fundos de segurança e outros elementos gráficos para as cédulas.

A cédula comemorativa do Centenário de Proclamação da República<sup>146</sup> é a primeira a ser impressa com esse tipo de recurso. O projeto é de Álvaro Martins e o desenvolvimento dos fundos de segurança é realizado com imagens preparadas tanto na

---

<sup>146</sup> Ao contrário das outras emissões comemorativas do período estudado essa cédula apresenta o mesmo esquema gráfico das emissões temporalmente próximas, o que justifica sua inserção no contexto geral do seu período. A efígie da República que gravada para essa emissão é reaproveitada nas cédulas do Real.

Europa como nos equipamentos da Casa da Moeda, pois alguns dos fundos criados para a cédula precisam ser substituídos quando as matrizes são preparadas no Brasil<sup>147</sup>.



**Figura 51** – Cédula de 200 Cruzados Novos, comemorativa do Centenário de Proclamação da República.

Em fins de 1989 o processo inflacionário pelo qual o país passa provoca alterações no procedimento de concepção e desenvolvimento de projetos de cédulas. Antes são solicitados projetos para um único personagem, mas o receio de um aumento dos níveis de inflação faz com que a equipe do Banco Central solicite projetos para um grupo de personalidades (Cândido Rondon, Carlos Gomes e Vital Brazil). Em meados de agosto é solicitado apenas o projeto com Carlos Gomes, mas, cerca de 45 dias depois, os demais homenageados são indicados.

O prazo final para entrega dos layouts é menor que o anteriormente praticado. Isso é motivado pela “*aceleração da inflação brasileira até a hiperinflação [que] ocorreu por etapas, gradualmente. No segundo semestre de 1989 a inflação brasileira superou a marca dos 30 por cento. O limiar clássico de 50 por cento foi ultrapassado em dezembro de 1989*” (Bresser-Pereira, 1990: 7). Esses índices fazem com que a equipe do Banco Central

---

<sup>147</sup> Um funcionário recém contratado, Eduardo Ewald Maia, é enviado nessa primeira experiência por ter conhecimentos de computação gráfica. A sua participação nas cédulas se restringe ao acompanhamento do desenvolvimento dos fundos desse projeto.

altere sua programação no receio de que ocorra o desabastecimento de numerário do meio circulante e, com isso, seja gerada uma situação ainda mais grave na economia do país<sup>148</sup>. Os prazos para execução dos *layouts* são tão reduzidos que esboços mais elaborados são aceitos, e o desenvolvimento final das cédulas é realizado a partir de desenhos a grafite, sem indicações de cores ou definição total dos elementos.

Nesse momento a prática de escolher, entre as opções apresentadas pela Casa, faces com autoria de projetistas diferentes se inicia. Em dois dos projetos são selecionados anversos e reversos de dois projetos com autorias diferentes – mais adiante, na cédula em homenagem à Câmara Cascudo, a opção pela fusão de partes dos projetos é tomada e o anverso da cédula tem dupla autoria – no projeto de Júlio Guimarães há a inclusão de elementos do projeto apresentado por Marcelo Myssen.

Dessa forma linguagens gráficas bem distintas se fundem de maneira nem sempre feliz e são emitidas cédulas onde a unidade formal fica prejudicada. Essas escolhas são acarretadas pelo não atendimento integral das solicitações da equipe do Banco Central pelos projetos apresentados, e pela premência das situações geradas pelo processo inflacionário, durante as quais as refeições de *layouts* (em geral demoradas e anteriormente comuns) não são possíveis, o que torna essa solução a única viável para adequar os imaginários as solicitações do grupo misto.

O tempo de concepção dos projetos também é comprometido pelo processo inflacionário da época. As fases de pesquisa iconográfica, escolha dos elementos visuais e

---

<sup>148</sup> O INPC – Índice Nacional de Preços ao Consumidor, medido pela Fundação Getúlio Vargas, aponta índices de inflação mensal em 1989 de 29,40% (junho), 27,40% (julho), 33,18% (agosto), 36,35% (setembro), 38,76% (outubro), 48,47% (novembro), 51,28% (dezembro), e em 1990 de 68,19% (janeiro), 73,99% (fevereiro) e 82,18% (março). Há um círculo vicioso entre a emissão de mais numerário agindo sobre o aumento da inflação, por expansão da base monetária, e o aumento da inflação acarretando necessidade da emissão de mais numerário, para suprir as necessidades concretas da população na aquisição de bens. Nesse período, são necessárias sucessivas emissões de papel-moeda para garantir o abastecimento do meio circulante, o que provoca o lançamento de várias cédulas. Somente no intervalo entre janeiro de 1993 e junho de 1994 os índices de inflação alcançam valores superiores a 25 por cento ao mês, ultrapassando a barreira dos 30 por cento em junho de 1993 e dos 40 por cento em janeiro de 1994, no entanto, sem ultrapassar “o limiar clássico de 50 por cento” que caracteriza a hiperinflação. Ver Anexos III e IV.

feitura de esboços precisam ser realizadas em prazos menores que os anteriormente utilizados. Esse calendário provoca escolhas de conjuntos de imagens não tão vinculados aos homenageados, e o retorno ao uso de elementos de segurança gráfica sem significados – como fundos geométricos e rosáceas – e de ilustrações mais simplificadas.



**Figura 52** – Cédula de 1.000 Cruzeiros, a iconografia da cédula é retirada da atividade de Rondon como indigenista, alguns dos fundos de segurança abordam temas como cestaria e pintura corporal indígena, referências ao seu trabalho, mas há inclusão de elementos geométricos como a rosácea ao lado dos retratos do casal de indígenas.

As diferenças entre os estilos dos projetistas são perceptíveis nas cédulas, assim como o empobrecimento das imagens. Na cédula em homenagem ao Marechal Rondon o anverso de Marcelo Myssen apresenta desenhos com detalhes pequenos e fios fechando as áreas de fundo – trabalhadas com elementos gráficos simplificados ou de leitura mais simples (como o mapa do Brasil e a aparelhagem de telégrafo). Na tarja existente na base da composição há uma geometrização inspirada nos trabalhos de cestaria, complementada por fios e pequenos quadrados que delimitam áreas.

No reverso, de autoria de Álvaro Martins, os cortes retos nas laterais dos fundos, ainda que apresentem o sangramento<sup>149</sup> de alguns elementos gráficos são mais visíveis, em especial do lado direito, e contrastam com os existentes no anverso. A composição da cena

<sup>149</sup> O termo é jargão da área gráfica e significa que as imagens ultrapassam os limites dos fundos.

da vinheta tem seus elementos todos unidos, enquanto que no anverso a cena da estação telegráfica sobreposta ao mapa do Brasil não está integrada ao *portrait*.

Esse grupo de cédulas apresenta outra característica diferente em relação as demais emissões. Como os desenhos para alguns desses projetos são realizados em preto e branco, a escolha das cores é realizada posteriormente por um terceiro membro da equipe que é destacado para desenvolver esses projetos em Lausanne, onde é concebida parte dos fundos de segurança e escolhidas as cromias das cédulas de 1.000 e 10.000 Cruzeiros, uma vez que o projeto da cédula de 5.000 Cruzeiros (Carlos Gomes) já estava mais desenvolvido e a coloração azulada está determinada. As referências para os fundos também são parcialmente escolhidas durante o desenvolvimento dos projetos, com muitas das imagens sendo selecionadas ao longo do processo.

Originalmente projetadas para o padrão monetário Cruzado Novo, as cédulas somente são emitidas após a troca de governo, já durante a presidência de Fernando Collor de Mello. Não há troca de valores, somente o retorno ao padrão Cruzeiro.

Nesse momento Marise Ferreira da Silva tem seu primeiro projeto de cédula aprovado pelo Banco Central – o anverso da cédula de 10.000 Cruzeiros emitida em 1991. Com isso completa-se a inclusão de nomes no grupo de projetistas. Após esse ingresso nenhum outro funcionário ou profissional externo projeta cédulas emitidas para o Brasil, mesmo com as alterações de quadro funcional que a Casa da Moeda apresenta após o período 1984/1994, com a saída de um dos profissionais (Amaury Fernandes em 1991) e o falecimento de outro (Álvaro Martins em 1999) e com a admissão de alguns outros através dos concursos públicos realizados<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup> Em seus depoimentos Carlos Roberto de Oliveira e Nelson Carneiro queixam-se de que os novos desenhistas contratados através dos concursos em muitos casos não se fixam na Seção Artística em função da falta de perfil ou de interesse. “*Alguns não ficaram porque não tinham habilidade para o desenho acadêmico como a gente precisa. Só sabem fazer bem prova de concurso público*” (Nelson Carneiro). “*Muitos dos aprovados nos últimos concursos são profissionais de concursos, que ficam na Casa apenas até a aprovação*”

Na cédula em homenagem a Vital Brazil o projeto do anverso é de autoria de Marise Ferreira e o reverso de Júlio Guimarães. Como dito mais acima os projetos são apresentados ainda em fins de 1989, em meio ao intenso processo hiperinflacionário do final do Governo Sarney, mas emitidos somente após a posse de Fernando Collor de Mello, já sob o efeito do Plano Collor.

Os primeiros valores (1.000 e 5.000 Cruzeiros) precisam ser emitidos quase que de imediato, para que o abastecimento do meio circulante não seja comprometido pela falta de numerário. Já a cédula de 10.000 Cruzeiros somente se torna necessária mais a frente, quando o plano não surte o efeito desejado sobre a inflação. Assim, a sua emissão somente se realiza praticamente um ano após o projeto estar totalmente preparado para a impressão.



**Figura 52** – Cédula de 10.000 Cruzeiros, a iconografia da cédula é totalmente retirada da atividade de Vital Brazil como cientista, os fundos de segurança foram integralmente concebidos com base em tramas de escamas de ofídios. Para concepção dos elementos gráficos dessa cédula foram feitas fotografias no Instituto Vital Brazil, em Niterói, e igualmente foram utilizadas imagens do arquivo da instituição.

O anverso da cédula – face projetada por Marise Ferreira – apresenta duas áreas distintas. Do lado direito da composição, onde se encontra o *portrait* de Vital Brazil, fundos de segurança com desenhos baseados em escamas de ofídios envolvem a figura do

---

para outro emprego público que pague melhor” (Carlos Roberto de Oliveira, grifo baseado no tom de voz do entrevistado).

cientista e uma cabeça de cobra estilizada serve de registro entre as imagens de anverso e reverso. O campo esquerdo da composição apresenta cena de extração do veneno para produção do soro antiofídico, a imagem está sobreposta a fundo de segurança com desenho estilizado de escamas de cobra. Predominam os tons de cinza, laranja e rosas, assim como no reverso.

A organização do espaço plástico é toda ela feita de forma a concentrar a atenção sobre o *portrait*, com a vinheta lateral ficando em segundo plano, de forma a criar áreas distintas de leitura, a aplicação dos fundos de segurança facilita a delimitação das áreas, isolando também o espaço destinado ao registro. O esquema cromático reforça a organização visual da mensagem, com legendas se distinguindo sem que haja perda do sentido de totalidade.

A composição do reverso – face projetada por Julio Guimarães – contrasta com a organização visual do anverso. Com muitos elementos curvos, igualmente com motivos baseados nas tramas de escamas de diferentes espécies de ofídios, as formas presentes na composição são mais integradas. Fundos, tarjas, rosáceas e vinhetas se unem numa única grande área visual e fazem um todo mais orgânico, característica do trabalho de Júlio Guimarães.

Os desenhos que originam essa cédula foram feitos em grafite, em preto e branco e a escolha de cores foi posterior a finalização das artes e ao desenvolvimento dos elementos de segurança. Somente no momento em que as imagens destinadas a cada uma das matrizes gráficas estão preparadas é que é feita a escolha de cores

O uso de um esquema das cores faz com que haja diferenciação entre cada valor dessas emissões. Ele é determinado posteriormente aos projetos, em parte pelo profissional responsável pelo desenvolvimento desses, há uma integração entre a paleta dos dois lados e cada um dos três valores apresenta um aspecto cromático próprio.

As quatro denominações seguintes – três ainda em Cruzeiro (Câmara Cascudo, A cédula em homenagem a ecologia e Mário de Andrade) e uma já em Cruzeiro Real (Anísio Teixeira) – são realizadas dentro dos procedimentos normais de projeção, com mais tempo para a execução de cada uma das fases dos trabalhos e prazos menos apertados para confecção dos *layouts*.

Isso ocorre em função do processo inflacionário que, apesar de grave, não é equivalente ao que ocorre nos meses finais do governo Sarney. Outro fator que permite uma melhor organização visual dessas emissões é o aproveitamento de fundos de segurança com motivos sem significados específicos que são preparados exatamente para atender esse tipo de necessidade. Além disso, o constante aprimoramento da equipe de projetistas faz com que as soluções específicas para os elementos visuais de cada cédula sejam pensadas já em função dos prazos menores de execução.

Há ainda uma previsão prudente da equipe do Banco Central, que solicita uma série de projetos para personalidades de forma antecipada e, com isso, cria uma série de opções que apenas aguardam a aprovação final para conclusão da execução industrial.

### ***5.5 – Intermezzo: a preparação para o caos.***

Em fins de 1988 o processo inflacionário prenuncia a sua passagem para a hiperinflação, com a projeção de índices superiores ao patamar de 50 por cento ao mês para os meses anteriores a futura troca de governo. As perspectivas mais otimistas acreditam que somente em outubro ou novembro de 1989, após as eleições, o processo recrudesceria, as mais pessimistas acreditam em hiperinflação já após março ou abril<sup>151</sup>.

A equipe do Banco Central responsável pela gestão do meio circulante procura formas de se precaver para evitar que ocorra o desabastecimento de numerário. Nessa

---

<sup>151</sup> Os índices de inflação do segundo semestre de 1988 ficam todos acima de 20 por cento, com os de vários meses beirando 30 por cento. As especulações de economistas e analistas financeiros da época tentavam prever quando seria ultrapassado o patamar dos 50 por cento ao mês. Ver Anexo IV.

época é solicitado que a Casa da Moeda projete alguma solução para emissão de numerário que possibilite a alteração do valor facial em poucas horas, o que permitiria emissão de cédulas com valores mais elevados em um intervalo de tempo tão pequeno que garantiria recomposição do meio circulante diariamente, ainda que em caso de hiperinflação com índices mensais superiores aos que efetivamente ocorrem.

Os aspectos psicológicos<sup>152</sup> 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, sem aposição de carimbos ou outros artifícios para alteração dos valores faciais, é percebida pela população como um fator de controle mínimo dos governantes sobre a situação econômica. Na opinião da maioria da equipe é o meio circulante visualmente regular, mesmo que com emissões de cédulas com valores faciais muito elevados, que dá aos brasileiros a sensação de que ainda há controle do governo sobre a situação.

O desenvolvimento de um projeto de cédula por completo consome entre quatro e seis meses de trabalho da equipe da Casa, ainda que o grupo original possa ser desmembrado em várias pequenas equipes, a sua produtividade fica comprometida. A capacidade de geração de novas cédulas pode chegar até a quatro emissões por ano, mais do que esse total somente com o uso de algum artifício que não exija a execução de todo o processo.

Apenas em 1970 e 1981 lançaram-se mais do que quatro emissões, e apenas em 1994 tal fato ocorre outra vez (ver Anexo III). Contudo, nos anos anteriores ocorrem lançamentos de famílias de cédulas, cada uma delas com cinco novas denominações preparadas com prazos longos e que permitiram a realização progressiva de cada fase do trabalho sem a premência do desabastecimento do meio circulante.

---

<sup>152</sup> Mais de um entrevistado ressalta como a equipe encarava esse “*fator psicológico*”, entre eles: Jorge Manrique, José Luiz Fernandes, Rosana de Oliveira, Carlos Eduardo Tavares e C. A. Costa Lima. Durante os anos que faço parte da equipe nos intervalos das reuniões também ouço esses comentários.

A solução encontrada é a concepção de uma cédula-padrão, na qual a simples troca de uma única matriz, e o reabastecimento dos tinteiros das máquinas de impressão com novas cores, gera uma nova denominação com valor facial várias vezes superior ao que antes é impresso. Com esse sistema, a Casa da Moeda não levaria mais do que uma semana para entregar novas denominações ao Banco Central e assim se manteria minimamente abastecido o meio circulante brasileiro.



**Figura 54** – Cédula-padrão de 5.000 Cruzeiros.

O aspecto negativo principal é que um meio circulante composto dessa forma apresenta uma visualidade comprometida com o processo inflacionário e a reação da população a uma visualidade como essa pode ser negativa. Mas o projeto é necessário. Ele é estruturado visualmente para que possibilite o aproveitamento de recursos como gravados de talho-doce prontos, ou muito fáceis de serem realizados quimicamente, e rosáceas e fundos de segurança também já prontos, e não aproveitados em outras emissões.

No anverso o gravado de talho-doce da cédula de um Cruzeiro da família dos Medalhões é re-aproveitado como imagem central, ao seu lado uma rosácea complementa a impressão calcográfica, fundos geométricos preenchem o campo visual apenas para dar cor e segurança gráfica, não há qualquer significado específico, nem de exaltação a

República, nem mesmo a cromia mais acentuada nos tons de verde pode ser considerada, pois ela é determinada pelo aproveitamento de pontas de estoque de tintas da Casa, e as cores seriam totalmente alteradas para uma segunda denominação com o mesmo critério sendo utilizado para determiná-las.

No reverso um círculo envolve as Armas da República do lado esquerdo da composição e, ao centro, uma outra rosácea complementa a impressão calcográfica da mesma forma que é feito no anverso. Assim como do outro lado os fundos geométricos cumprem a mesma função: preencher e colorir o campo visual e garantir a segurança gráfica.

Em ambas as faces as legendas estão todas reunidas em uma única matriz, tem um aspecto mais fraco nas tonalidades das suas cores por se tratar de impressão *offset*<sup>153</sup>. Esse é o artifício que permitiria a rápida re-configuração do valor facial da cédula.

Na época uma cédula é produzida por três diferentes processos de impressão. Primeiramente são impressos os fundos coloridos de segurança no sistema *offset*, em geral essas tintas possuem cores suaves em tons pastel. A segunda imagem impressa é a calcográfica do reverso. A imagem calcográfica do anverso é impressa na seqüência. Em tipografia são impressos as chancelas e a numeração das cédulas.

Essa ordem de entrada das impressões é necessária para que a qualidade final da imagem do anverso seja preservada, uma vez que a grande pressão do equipamento calcográfico provoca o esmagamento das imagens já realizadas, diminuindo sua qualidade e reduzindo a sua altura – o que interfere na sensação tátil provocada pela imagem impressa.

Como essa é a característica mais utilizada para a identificação da autenticidade da cédula pela população, a calcografia se tornou o processo de impressão que o público geral

---

<sup>153</sup> Tradicionalmente as legendas são impressas em calcografia, por isso as tonalidades de suas cores são mais escuras, além de sua aparência ser mais pesada pela espessa camada de tinta que a impressão calcográfica deixa sobre o papel.

mais facilmente associa à impressão de papel-moeda, exatamente pelo relevo sensível ao toque que ela deixa na superfície da cédula.

Como os pontos mais visados para as tentativas de aferição são precisamente as legendas, em especial as de maior tamanho, a cédula apresenta um aspecto de dinheiro de brinquedo, pois a percepção do seu toque se assemelha ao obtido nas reproduções feitas para jogos infantis, por isso preocupa a equipe<sup>154</sup>.

Contribui ainda para uma percepção negativa dessa emissão seu imaginário, composto por uma maioria de signos sem qualquer significado visual mais expressivo, a cédula somente consegue expressar um pálido conceito de Estado, bem em conformidade com o momento histórico, onde a percepção da população da capacidade governamental de gerenciar a economia é uma sombra do que já fora um dia. Os depoimentos dão conta de que o receio por parte da equipe das conseqüências de uma percepção ruim do meio circulante só é menor que o receio da inexistência de um.

### ***5.6 – Regionalismos no padrão cruzeiro-real.***

Quando vultos históricos, como os membros da família imperial, eram utilizados as imagens são de domínio público. Ainda assim há diversos registros de que a colaboração por parte dos familiares sempre foi encarada como obrigação cívica, pois existe clara percepção dessas famílias do papel de formadores da identidade nacional que esses brasileiros desempenham.

No entanto, quando é iniciada a utilização de personalidades que ainda estavam vivas no século XX, os direitos de uso das imagens precisam ser solicitados aos familiares. Durante os anos em que foram utilizadas como temática para as cédulas personalidades

---

<sup>154</sup> Recordo-me que, em uma das reuniões que participo nessa época, um dos membros da equipe externa suas preocupações com o aspecto das cédulas e as qualifica, pelos motivos descritos, de “*dinheirinho de banco imobiliário*”.

históricas que haviam falecido há pouco tempo ocorre um único problema com a cessão de direito de imagem por parte dos familiares.

Um dos maiores escritores brasileiros seria o personagem homenageado quando uma de suas filhas comunica aos membros da equipe do Banco Central que não concorda com a emissão da cédula, em que pese sua irmã ter anuído com o uso das imagens familiares. Diante do impasse a equipe recua e substitui o homenageado.

Esses fatos ocorrem em um momento no qual o processo inflacionário tem uma de suas baixas<sup>155</sup>. Por essa razão a substituição pode ser feita sem grandes problemas para a gestão do meio circulante. As equipes de ambas as instituições percebem que, se um caso similar ocorrer em outro momento com prazos menos favoráveis, pode haver comprometimento do trabalho.



**Figura 55** – Cédula com temática ecológica de 100.000 Cruzeiros. Toda a área da cédula é recoberta por desenhos de segurança, nas partes mais claras um fundo recobre o papel dando a cédula o seu tom amarelado.

As emissões prosseguem. A ecológica se torna foco de muita atenção da mídia com a realização da conferência ECO92, no Rio de Janeiro. Com esse tema é realizada uma

---

<sup>155</sup> Em sua entrevista Marise Ferreira, que é a autora do projeto em questão, relata que as gravações dos leitos de talho-doce já estão em seu início quando chega o aviso do Banco Central sobre o problema com os familiares do homenageado. No depoimento não é estabelecida a data exata do fato, apenas é citado que não se trata de um período particularmente sobrecarregado de trabalho para a equipe, e solicitado (por ela e por outros entrevistados que se referem ao evento) que o nome do escritor seja omitido.

nova emissão. Fora as pequenas alterações nos cortes laterais e nas inclusões e exclusões de tarjas, o único incremento visual destacado é a aplicação de fundos plenamente coloridos em toda a área das cédulas.

No final de 1992, em função dos índices de inflação, há troca de padrão monetário e são previstas emissões de novas denominações. Entra em circulação a cédula com Mario de Andrade (a última do padrão Cruzeiro), quando se iniciam as emissões do padrão Cruzeiro Real a cédula em homenagem a Anísio Teixeira é lançada ainda obedecendo a mesma estrutura compositiva que as cédulas aplicam desde 1984.

Com receio de que uma negativa familiar inviabilize alguma das homenagens previstas, o que acarretaria problemas para o abastecimento do meio circulante, é tomada a decisão de se utilizar “tipos regionais”. Os depoimentos relatam que há preocupação de que as imagens não recebam um tratamento estereotipado, de que tenham ligações visuais com atividades econômicas, e que possam render boas composições visuais nas cédulas.

São desenvolvidos três projetos, mas apenas dois são emitidos: o *Gaúcho* com o valor de 5.000 Cruzeiros Reais e a *Baiana* com o valor de 50.000 Cruzeiros Reais. A *Rendeira* – a terceira cédula da linha temática também desenvolvida – não chega a ser emitida, pois ocorre o Plano Real e seu lançamento é cancelado em função da solicitação de uma nova família.

Na cédula do *Gaúcho* podemos observar uma variação compositiva dos projetos anteriores – que também é seguida na cédula da *Baiana* – que é a rotação do sentido de leitura da imagem que faz a vinheta do reverso.

No anverso como *portrait* um rosto masculino, com predomínio dos traços característicos dos descendentes de europeus, representa o trabalhador da pecuária típico dos campos do sul do Brasil. 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. Sob o retrato a legenda “O Gaúcho” fixa qualquer possibilidade de polissemia da imagem, não deixando margem para dúvidas sobre que tipo social é aquele ali representado. Ao lado detalhes de São Miguel das Missões complementam a cena.



**Figura 56** – Cédula do *gaúcho* de 5.000 Cruzeiros Reais.

Em um dos fundos de segurança – o localizado ao redor do *portrait* – chaleiras e cuias se alternam em fileiras de eixo irregular, o que lhes dota de movimento, ao lado há a representação de um ramo de erva mate. Uma cuia com a bomba de sucção do mate amargo localizada a direita do *portrait* serve de registro entre as impressões das duas faces da cédula. A cromia lembra a bandeira do Rio Grande do Sul com tonalidades que evocam o amarelo, vermelho e verde.

No reverso a paleta cromática é praticamente a mesma, mas a temática é integralmente voltada aos hábitos e práticas da pecuária. Uma cena, disposta com o sentido de leitura ortogonal ao restante da composição, representa um cavaleiro no momento em que tentar laçar o gado no pasto. 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. Sob a denominação da base da composição ilustrações de boleadeiras, berrantes, arreios e

esporas complementam a informação visual. O único fundo de segurança legível da composição é “*inspirado na revoada de folhas sobre o chão da campanha quando o vaqueiro corta o pasto atrás do gado*”<sup>156</sup>.

Não há margem de interpretação visual. Não há como confundir o personagem nem com seus similares da fronteira sul. Os elementos do discurso visual são de tal forma conjugados que a fixação do sentido no gaúcho brasileiro e na sua especificidade como figura etnográfica é inequívoca. E uma única expressão textual (“*O Gaúcho*”) ancora qualquer possível flutuação de sentido da imagem de forma definitiva.

A verticalização da imagem principal do reverso também ocorre na cédula da denominação seguinte com a figura da *Baiana*.



**Figura 57** – Cédula da *baiana* de 50.000 Cruzeiros Reais

<sup>156</sup> Recordo-me dessa frase, que ouvi de Álvaro Martins em conversa próxima ao lançamento da cédula, quando mantive contato com ele nos dias que antecederam o fato – como fazia regularmente após ter saído da Casa. Pela sua reação e empolgação ao me descrever o *layout* essa cédula é um dos trabalhos cujo resultado final que mais o satisfaz. A frase entre aspas é vívida lembrança dessa conversa, e é bem característica de como ele descrevia as imagens de seus projetos. Como pintor histórico estava habituado a esse tipo de tratamento descritivo das cenas, pois precisava convencer oficiais das Forças Armadas sobre como ficariam as composições das suas telas de batalha antes de conseguir os contratos. Outra característica marcante do trabalho de Álvaro Martins nessa cédula é a narração visual concisa e objetiva, onde a polissemia visual é reduzida pela redundância premeditada dos signos, técnica clássica do discurso publicitário tradicional.

Nessa fase as *narrativas de brasilidades* das cédulas ganham universos sígnicos mais complexos, com boa parte dos seus elementos visuais referenciados nas vidas dos homenageados. Também ganham autoria. As linguagens de cada um dos projetistas da Casa é como uma retórica pessoal, dentro das retóricas que fazem das *narrativas do nacional* dessas cédulas um *discurso visual* tão homogêneo quanto aqueles engendrados pelas famílias projetadas por Aloisio Magalhães.

A cena composta com o sentido de leitura ortogonal aos demais elementos do reverso é a variação final da estrutura gráfica concebida para as emissões de 1984 e desenvolvida pelo grupo de projetistas da Casa da Moeda ao longo de mais de dez anos. No projeto do Real todo o sentido da leitura dos reversos das cédulas se verticaliza.

## ***Capítulo 6 – Amigo é pra essas coisas***

“É preciso adotar uma definição antes que se perceba que temos dúvidas sobre a direção a andar.”

*Gustavo Franco*<sup>157</sup>

“(...) a história nunca é vivida da mesma maneira por pessoas diferentes.”

*Pérsio Arida*<sup>158</sup>

Quando mundialmente muitos países sofrem com processos inflacionários que oscilam entre o descontrole quase total e níveis de inflação elevadíssimos, quando a população do Brasil e as de países tão distintos quanto a Rússia e a Argentina padecem dos mesmos sofrimentos, causados por esses processos prolongados, diferentes governos, de diferentes tendências políticas, promovem planos de estabilização de suas economias – quase que concomitantemente – e que conseguem, em diferentes graus, debelar os processos inflacionários de seus países. A história traumática das conseqüências desses processos ainda transita nas memórias de todos quando isso é realizado.

No Brasil fatos como esses ocorrem durante o Governo Itamar Franco. A inflação permanece elevada e as contingências do momento exigem mais alguma ação para que ela ceda. Apoiado nos preceitos defendidos por uma equipe de técnicos do Banco Central e do Ministério da Fazenda, e pondo na condução seu Ministro da Fazenda de então, Fernando Henrique Cardoso, o presidente lança o plano Real.

O Brasil passa por vários planos de estabilização, alguns razoavelmente bem sucedidos por algum tempo e outros desastrosamente fracassados, planos de diferentes matizes econômicos, uns mais ousados, outros modestos e que inclusive não alteram a denominação monetária corrente.

Entre os Governos Federais que realizam planos econômicos com mudança de denominação monetária podemos contabilizar: em 1942 o de Getúlio Vargas com a

---

<sup>157</sup> FRANCO, Gustavo. **Rumos do Plano Real**. *Paper* da equipe econômica do Plano Real, 20 de agosto de 1994, apud Prado, 2005: 501.

<sup>158</sup> ARIDA, Pérsio. **Real**. *Paper* da equipe econômica do Plano Real, 5 de novembro de 1994, apud Prado, 2005: 506.

conversão do padrão Mil Réis para o padrão Cruzeiro e a emissão de novo meio circulante; em 1967 o de Castelo Branco que lança o Cruzeiro Novo, unidade monetária rebatizada outra vez de Cruzeiro em 1970, quando é promovida a reformulação visual, em 1979 ocorre o lançamento de novo padrão visual.

Em 1984 há nova reformulação visual, apesar de não acontecer troca do padrão monetário, essa alteração determinará um padrão de organização gráfica das cédulas que perdurará até 1993. Em 1986 José Sarney implementa o plano Cruzado, e, poucos anos após (1989), o Cruzado Novo; o Cruzeiro volta a ser o padrão monetário em 1990, já sob o Governo Collor de Mello, para ser substituído após três anos, e já no Governo de Itamar Franco pelo Cruzeiro Real que, além de ter sido a denominação monetária de mais curta vigência na história do país – circula apenas entre agosto de 1993 e junho de 1994 – apresenta em suas estampas algumas alterações de composição visual em relação aos projetos elaborados desde 1984.

Em 1994 finalmente uma última alteração do padrão visual acontece com a emissão da nova família de cédulas do Real, em circulação desde então.

Essa sucessão de denominações da moeda brasileira é originária dos planos de estabilização econômica. Quase todas são acompanhadas de conversões das unidades de milhares em unidades. Essa série espelha a aceleração do processo inflacionário até sua conversão em hiperinflação, bem como a luta contra seus efeitos.

Em quase todos esses planos o meio circulante já existente é reaproveitado, ainda que por um período de tempo limitado. A substituição do numerário em circulação, em geral, é progressiva. Devido a grande extensão territorial do país e ao volume de numerário necessário para atender as necessidades da economia, acredita-se que o processo de substituição do dinheiro tenha que ser progressivo, pois demanda a produção de bilhões de cédulas e moedas metálicas.

Quase sempre a logística dessa operação obedece a um determinado padrão.

Primeiro é anunciado a população o plano, torna-se público o fator de conversão do padrão monetário anterior para o novo que, na maioria das vezes, é a simples divisão por 1.000, aplicada através da estratégia de *cortar três zeros*, o que facilita em muito a compreensão e propicia a imediata adaptação do numerário anterior ao novo padrão.

O segundo passo é a aposição de carimbos tipográficos às cédulas em produção na Casa da Moeda, o que faz circular pelo país numerário com o mesmo aspecto gráfico anterior e apenas com um alerta visual que reforça o entendimento do fator de conversão.

O terceiro passo é a preparação de novas matrizes, dessas mesmas estampas, nas quais se realiza a substituição dos numerais e das legendas dos valores que as cédulas trazem.



**Figura 58** – Cédula da denominação de 100.000 Cruzeiros, posteriormente convertida na denominação de 100 Cruzados. Nas estampas acima podem ser observadas as três fases descritas no texto da adaptação visual no numerário em circulação nas trocas de meio circulante.

Esse procedimento de adaptação visual das cédulas é utilizado em cinco dos sete planos econômicos (Cruzeiro Novo – 1967 –, Cruzado – 1986 –, Cruzado Novo – 1989 –, Cruzeiro – 1990 – e Cruzeiro Real – 1993). Os técnicos do Banco Central acreditam que é impossível se trocar integralmente o numerário em poucos dias, ou mesmo meses, devido às suas dimensões. Somente nas passagens do padrão Mil-Réis para o Cruzeiro (1942) 2 do padrão Cruzeiro Real para o Real esse procedimento não é adotado.



**Figura 59** – Cédulas com seus padrões monetários alterados por “carimbo” tipográfico.

Os prazos para se executar a troca de cédulas e moedas são sempre considerados pequenos, em todos os diferentes planos econômicos. É pensamento corrente nas equipes que realizar imediatamente as modificações no numerário é algo vital para que os efeitos dos planos sejam os desejados, e para que sejam percebidos rapidamente pela população.

A Casa da Moeda somente é informada sobre os planos no mesmo momento que o restante da população. Como relatado anteriormente, somente nas mudanças de numerário

do regime militar os responsáveis pela concepção dos projetos de cédulas não trabalham submetidos à pressão dos prazos.

Segundo os depoimentos, por vezes esse procedimento paulatino de substituição do numerário é considerado pelas equipes como promotor de um fator psicológico positivo, pois é possível especular que, com a manutenção do aspecto visual das cédulas e a simples troca dos dísticos de valor, a população desenvolve a sensação que a *mesma cédula* passa a ter um poder de compra literalmente mil vezes maior do que no dia anterior ao plano.

Contudo, a essa visão otimista pode ser contraposta a hipótese de que ao preservar a visualidade das cédulas componentes de um meio circulante contaminado por um processo inflacionário tão agudo essa visualidade carrega, em si, o *vírus* que acarreta a *febre* inflacionária subsequente, pois são as *mesmas cédulas* vinculadas ao processo de desvalorização e, por esse mecanismo, as cédulas continuariam perdendo valor.

Somente uma análise apurada sobre a percepção da população acerca da manutenção do padrão gráfico do dinheiro pode determinar a realidade sobre esses efeitos. Mas as reações que a visualidade do dinheiro desperta certamente são orientadas pelos “*pressupostos que outorgam ao dinheiro seu sentido e sua posição prática na estrutura espiritual, nas relações sociais, na organização lógica das realidades e dos valores*” (Simmel, 2003: 44).

De certo que a manutenção do padrão gráfico age sobre a percepção das pessoas. Mas, se negativamente e alimentando a crença no retorno da inflação ou se, ao contrário, atuando no sentido de debelá-la, só uma investigação sobre a *estrutura espiritual* da sociedade, as *relações sociais* e a *organização lógica* delas com o dinheiro podem revelar. Em especial no período mais agudo de inflação (Governos Sarney, Collor de Mello e Itamar) onde os aspectos registrados podem demonstrar que ocorre tanto uma situação quanto a outra.

Em um primeiro momento, quando os efeitos da inflação agem de forma descontrolada e atingem a praticamente toda a população – incluindo os segmentos privilegiados economicamente e formadores de opinião – e o desejo geral é de controle sobre o processo inflacionário, essa prática dos governos para substituição do numerário gera a sensação de que as cédulas<sup>159</sup> efetivamente *ganham* um poder de representação do valor em si *mil vezes maior* como *signos de valor* – entendidos esses signos como a representação física de um sentimento coletivo, pois “*todo valor que sentimos com tal é, precisamente, um sentimento*” (Simmel, 2003: 20)<sup>160</sup>. Sentimentos que podem operar de forma positiva sobre a percepção da população do *valor em si* das formas monetárias que compõem o meio circulante, auxiliando no controle inflacionário.

Quando as medidas adotadas de ordem efetivamente econômica, e não exclusivamente simbólica – ou *espiritual* como prefere Simmel – se mostram economicamente ineficazes no longo prazo e o processo inflacionário recrudescer, é provável que a percepção da manutenção da visualidade aja sobre o sentimento da população em sentido contrário: contaminando o novo padrão monetário, e contribuindo para reforçar a mecânica do processo inflacionário, pois o próprio numerário como *signo de valor em si* pode passar a ser visto como *desvalorizável* pela simples ação do tempo.

Esses aspectos, por vezes mencionados nos depoimentos colhidos, fazem parte da *memória inflacionária*, dos fatores que contribuem para a formação das características do processo inflacionário que ocorre durante décadas no Brasil. Tais fatores não devem ser

---

<sup>159</sup> As moedas metálicas não podem ser aqui igualmente apontadas como participes do processo. Durante os anos de processo inflacionário mais agudo o numerário por elas composto era desprezado pela população brasileira enquanto *signo de valor*, sendo não utilização dessa forma do dinheiro absolutamente comum então. Um pequeno relato pode exemplificar bem a situação existente: recordo-me que era prática comum, entre cobradores de ônibus do Rio de Janeiro, arremessar pelas janelas dos veículos as moedas metálicas recebidas dos passageiros para pagamento das tarifas, ainda que não houvesse por parte do passageiro a substituição do pagamento devido.

<sup>160</sup> Recordo-me que, nas reuniões que freqüente quando funcionário da Casa, comentários e discussões sobre o tema ocorriam. Como moedeiro participo da troca de numerário mais de uma vez, os fatos e relatos que presencio determinam uma inclinação a acreditar que essa especulação é verdadeira. Certamente é necessária uma outra pesquisa para uma apuração exata desses aspectos, e creio ser essa uma das portas que esse trabalho abre para estudos sobre a compreensão das relações dos homens com o dinheiro.

muito diferentes em outros países, uma vez que as dificuldades práticas para troca de um meio circulante são relativamente comuns em todas as nações, mesmo nas de menor extensão ou nas mais avançadas. Assim, as relações sociais que aqui são apontadas muito provavelmente funcionam similarmente em outros países.

Obviamente o lançamento das cédulas e moedas do Real também deve obedecer à estratégia traçada pelos dirigentes do plano. Os relatos e registros apontam para o fato de que para a equipe econômica o sigilo é encarado como uma questão absolutamente vital. É preciso não desperdiçar a oportunidade de contar com a simpatia da população, através do impacto psicológico criado nessa, para o sucesso do plano. Outra razão apontada para tal nível de sigilo é que o vazamento da informação e a confirmação de que o Governo brasileiro preparava outro plano econômico logo após lançar um “pacote” de medidas (o plano Cruzeiro Real), poderia prejudicar muito o sucesso dessa nova tentativa de se debelar o processo inflacionário.

Prado relata: *“Chegamos a tempo ao 19º andar do prédio do BC. A reunião estava começando. Uma enorme mesa reunia à sua volta o núcleo decisório que deixaria para sempre sua marca na história do país. Éramos mais ou menos umas vinte pessoas, entre formuladores e equipe de apoio, a mais restrita possível, para evitar vazamentos”*. (2005: 246/247).

Esse é o espírito da equipe. Considera-se o sigilo sobre o plano até que tudo esteja totalmente definido vital, as informações sobre os aspectos do futuro plano de estabilização são liberadas aos poucos.

Uma das propostas mais importantes é a troca de todo o meio circulante do país em praticamente um único dia. Para evitar que haja vazamento dessa informação – parte vital de todo o processo – fica postergado ao limite extremo o pedido dos novos *layouts* e o início do processo produtivo de cédulas e moedas. Chegando mesmo ao que era

considerado impossível: um prazo de poucos meses para produzir todo o numerário necessário ao funcionamento do meio circulante brasileiro com a nova denominação, substituindo, integralmente, as famílias de cédulas e moedas em circulação.

Prado prossegue: “*De todos os planos de estabilização lançados desde 1986, o Real foi o único a fazer a troca efetiva e imediata do numerário. A moeda brasileira – tanto as cédulas como as moedas metálicas – passou por uma mudança completa, não só de nome, mas também de cara. Todo o meio circulante do país foi substituído, do Oiapoque ao Chuí, em uma verdadeira operação de guerra*”. (2005: 255)

A troca do numerário não é simples prática cosmética, mas parte vital da aceitação da nova moeda como algo diferenciado em relação ao meio circulante anterior, totalmente comprometido pelo processo inflacionário. Assim, espera-se evitar que ocorra a *contaminação da percepção visual dos signos de valor*, como considera-se ocorre em planos anteriores.

Há esperança de que, em se realizando a tal *operação de guerra*, um corte da visualidade absoluto com o que existia anteriormente como *signos de valor*, o efeito na percepção da população seja a desvinculação integral entre as peças da nova denominação e os problemas enfrentados em todas as trocas anteriormente realizadas. Espera-se que haja uma *descontaminação* da visualidade dos signos de valor que compõem o novo meio circulante brasileiro, e o fim de um dos elos mais significativos da memória inflacionária.

Outra novidade é a conversão ao novo padrão, que não segue o tradicional *corte de três zeros*. A URV<sup>161</sup> (Unidade Real de Valor), mecanismo que a equipe cria, equipara os valores da moeda em circulação com a nova e segue uma lógica diferenciada dos sistemas de conversão anteriores, o que dificulta o aproveitamento do numerário existente. Ela surge previamente ao novo padrão monetário.

---

<sup>161</sup> Concebida como medida preparatória ao Real, seu mecanismo é similar ao de uma tabela de conversão de câmbio, com a moeda corrente à época (Cruzeiro Real) se desvalorizando em relação ao Real, cotado inicialmente a um Dólar estadunidense.

Para realizar a tarefa as equipes do Banco Central e da Casa da Moeda têm um espaço de tempo bem inferior ao padrão adotado nos outros planos.

Anteriormente o processo é iniciado com o anúncio do plano pelo Governo Federal e, só posteriormente o processo de produção das novas cédulas e moedas inicia-se. O cronograma de produção é acelerado, mas seus prazos são razoáveis e respeitados. Há utilização do numerário anterior pelo período necessário a execução ordenada de cada etapa da produção de novas peças, o que permite que o processo de produção seja planejado respeitando minimamente as capacidade fabril e humana da Casa da Moeda.

No caso do Plano Real todo o processo é adiado durante o tempo em que se necessita de sigilo absoluto; apenas detalhes são definidos, e esses adiantam muito pouco a confecção das novas cédulas – como a produção de novos fundos geométricos em computadores especializados. Essa estratégia pretende que os envolvidos não possam perceber do que efetivamente se trata e acreditem que são trabalhos de rotina, destinados às novas cédulas de Cruzeiro Real.

*“O que aconteceu com as cédulas do Real foi o seguinte: eu fui informado de que havia um novo plano econômico em andamento, em determinado momento, como diretor responsável pela área de meio circulante fui instado a produzir uma nova família de cédulas que (...) fosse, vamos dizer, a cara desse novo programa econômico, que se pretendia – o que se verificaria mais tarde, e tinha fundamento isso – mudasse radicalmente o panorama econômico do país, levasse a inflação para níveis civilizados, etc... Tudo aquilo que a gente hoje em dia conquistou e está tão acostumado que nem lembra mais.*

*As pessoas realmente esquecem o que era viver em um país com inflação de 50% ao mês.*

*Então, teria que ter uma nova família de cédulas porque, com toda razão, as pessoas julgavam o seguinte: aquelas cédulas anteriores já estavam... Na imagem das pessoas já não retratavam mais um novo país, um país com uma economia estável, etc... Então, tinha que haver uma nova família de cédulas. Mas, por outro lado, esse programa era um programa que ainda estava sendo mantido sob sigilo, não podia ser divulgado.*

*E eu disse:*

*– Olha, existe um problema. Fazer uma nova família de cédulas é um negócio que leva a um processo demorado, complicado (...) e tem uma quantidade enorme de pessoas envolvidas nisso, no momento em que se disparar isso deixa de ser segredo, realmente não pode deixar de ser segredo agora.*

– Então arruma uma solução\*.

*Porque a coisa mais demorada nisso tudo é a pesquisa, é a determinação de (...) que cara vai ter essa família de cédula, (...) como é que ela vai retratar o projeto de governo, o que é que a gente vai colocar nessas cédulas... Normalmente vultos históricos, figuras... Aquelas coisas de sempre de todas as cédulas que é um negócio demorado e é um processo demorado de pesquisa, se é vulto histórico você conversa com a família (...), procura conhecer a vida – você tem pessoas especializadas em ler a vida do camarada, em procurar uma figura daquela pessoa que retrate bem o que aquela pessoa foi em vida –, ter autorização da família, ‘Posso fazer isso, posso fazer aquilo?’, pesquisa, ir a família pedir dados, pedir fotografia, aquela coisa toda é muito demorado.*

– Olha não há hipótese de se fazer um negócio desse num prazo tão curto.

*No momento em que esse processo foi desmanchado acabou o segredo e isso é uma coisa que vai levar no mínimo um ano.*

– Bom, não podemos divulgar esse projeto com essa antecedência\*.

*– Tudo bem, então o mínimo que eu posso fazer é o seguinte, eu posso fazer uma nova família de cédulas em seis meses.*

– Ah... Seis meses ‘tá’ razoável\*.” (Carlos Eduardo Tavares<sup>162</sup>).

Considera-se o prazo que é possível dar à equipe técnica absurdamente pequeno.

Nenhuma outra empresa no mundo, até então, consegue efetuar tamanha produção em tão pouco tempo. Para se possibilitar a fabricação do volume necessário de numerário, e compensar prazos tão menores, estipula-se o retorno à importação de papel-moeda. Assim acredita-se que os problemas principais a serem enfrentados (o tempo restante para o lançamento das cédulas – que, como ressaltado, era bem menor do que o habitual – e o volume de numerário necessário para abastecer integralmente o meio circulante brasileiro) podem ser atendidos.

A equipe do Banco Central nem consulta os profissionais da Casa da Moeda. Acredita-se que a importação é inevitável e que, mesmo que haja o aproveitamento integral de toda a capacidade instalada no parque industrial de Santa Cruz e que nada de errado ou imprevisto algum aconteçam, a tarefa de produzir quase dois bilhões de unidades cédulas

---

<sup>162</sup> Carlos Eduardo Tavares de Andrade, é o atual Diretor de Produção da Casa da Moeda e ex-Diretor de Administração do Banco Central, responsável pelo Departamento do Meio Circulante no momento da concepção e execução inicial do Plano Real. O diálogo intercalado ao depoimento é relatado de forma dramatizada durante o seu depoimento, reportado como sendo estabelecido com o que o entrevistado denomina de “*algum superior hierárquico genérico*” (frases marcadas com \*). Questionado sobre quem seria esse interlocutor afirma que as falas são recordações de diferentes conversas, uma síntese dos diálogos ocorridos durante o período em que é membro do grupo que prepara as medidas econômicas do Plano Real.

de diferentes denominações em tão pouco tempo é impraticável. Isso sem considerar-se que a Casa da Moeda também estaria envolvida na produção das moedas metálicas.

### **6.1 – A estratégia para produção e emissão das cédulas do Real: sigilo e precariedade.**

Desde que o processo de fabricação do papel-moeda foi nacionalizado, somente no caso da primeira cédula produzida o início das discussões sobre uma nova família de cédulas não ocorrem exclusivamente no âmbito interno do Banco Central. Nas demais vezes a Casa da Moeda somente é acionada após o processo já iniciado, com várias decisões já definitivas interferindo na escolha de elementos visuais. Com a família do Real não há diferença, somente quando o plano se tornado público a Casa da Moeda é chamada a confeccionar os projetos e realizar a produção.

A produção de cédulas e moedas começa da estaca zero. Nem mesmo a escolha de um grupo de personagens, a pesquisa iconográfica antecipada ou as autorizações de uso de imagem existem. Um planejamento diferenciado dos anteriores é necessário para se cumprir as determinações, especialmente quanto aos prazos destinados a parte do processo criativo e da gravação dos leitos das cédulas.

Os depoimentos confirmam que os projetos podem ter um caráter provisório, e compor o meio circulante somente até que haja tempo hábil, pessoal e capacidade instalada disponível para a concepção e execução de novos projetos que sejam definitivos. Pensa-se desde o início em produzir matrizes e filmes unitários na Casa que possibilitassem não só a produção nacional, mas com elas também comprar cédulas no exterior sem que isso implique em alguma diferença visual perceptível para o público.

O retorno da utilização de moedas metálicas de centavos é considerado vital, do ponto de vista psicológico, pela influência sobre a percepção da população de que o novo padrão monetário está livre da *febre inflacionária* e indica, tanto quanto as cédulas novas,

um novo meio circulante *descontaminado* dos vícios e efeitos causados pelas desvalorizações contínuas sofridas pelos outros padrões monetários. O grande problema a ser enfrentado é o fato de que, após mais de uma década de desuso de moedas metálicas, a adaptação ao uso de meio metálico pode ser muito problemática, com a recusa de recebimento das peças ou sua exclusão não intencional<sup>163</sup>.

Uma estratégia de produção que não comprometa a forma de implementação do meio circulante prevista precisa ser concebida. O respeito aos tempos de cada fase que o planejamento inicial da equipe econômica estipula para o Real é fundamental, e o lançamento de uma família de cédulas com características visuais distintas das cédulas em circulação é prevista em lei para 12 de julho de 1994 (Lei nº 8.880, publicada em 28 de maio de 1994 no Diário Oficial).

Certamente uma das considerações que levam a troca integral do meio circulante é a já apontada dificuldade de conversão das denominações e os valores contábeis de Cruzeiro Real para a nova moeda, pois não há o facilitador da fração exata para auxiliar. Primeiramente os valores devem ser transformados às URVs para, então, passar à Reais, e essas conversões envolvem cálculos complexos, similares aos de câmbio entre moedas de diferentes nacionalidades.

Aparentemente, somente de forma inconsciente foi considerado pela equipe de técnicos do Banco Central que fazer circular a nova denominação com cédulas carimbadas do padrão anterior poderia gerar na população a mesma percepção de que, mais uma vez, nada havia se modificado. Que o numerário circulando, com a aposição de carimbos tipográficos para alteração dos valores faciais, representa apenas mais um plano econômico destinado ao fracasso está em curso, e que o reaproveitamento das cédulas existentes (como historicamente ocorre nos planos anteriores) ratifica esse entendimento.

---

<sup>163</sup> Após o depoimento de Márcia Barbosa, em conversa informal e já com o gravador desligado, pude observar indicações de que o Banco Central ainda percebe que o meio metálico enfrenta resistência por parte da população, por razões variadas que serão analisadas mais a frente.

Não há, entre as entrevistas realizadas para o trabalho, nenhuma declaração expressa nesse sentido, o que leva a crer que tal posição não deve ter sido considerada de forma consciente. Mas fica claro, como passar do tempo, que o impacto psicológico da criação de um novo meio circulante na percepção dos brasileiros sobre o valor efetivo dos *signos de valores*, das novas cédulas e moedas, do que passou a ser percebido como um *dinheiro novo*, totalmente desvinculado do passado, auxilia na *descontaminação* do meio circulante e na *amnésia da memória inflacionária*. Para isso a troca integral do meio circulante brasileiro, um dos maiores de todo o mundo, é fator decisivo.

O custo da “*operação de guerra*” determinada pelo sigilo é a precariedade projetual de cédulas e moedas do Real. Enquanto nos planos anteriores a troca paulatina do meio circulante permite que a construção do imaginário dessas peças – assim como os seus projetos – seja a consequência de uma escolha de homenageados e imagens determinados por um padrão orientado e lógico e que cria narrativas sustentadas (personagens históricos clássicos – 1970/1984 –, figuras importantes da política, da ciência e da cultura nacional – 1984/1993 – ou exaltação das tipologias consagradas de cada região – 1993/1994), dessa feita isso não ocorre.

Anteriormente as pesquisas iconográficas são efetuadas com tranquilidade, com o auxílio de familiares dos homenageados e de instituições culturais consagradas às suas obras. Há uma execução cuidadosa de esboços, o que permite projetos gráficos detalhados.

No Plano Real é preciso traçar uma estratégia fundada na precariedade da rapidez que os prazos do sigilo determinam, para que assim seja possível a produção de um volume colossal de cédulas e moedas metálicas, e se implante integralmente um novo meio circulante em um único momento, sem a troca progressiva do numerário ou a utilização das peças do meio anteriormente existente, como sempre fora feito. Nessa estratégia muitos pontos importantes são sacrificados para, além de permitir a concepção dos projetos

e gravação dos leitos em prazos bem mais curtos, viabilizar uma configuração das matrizes das cédulas apropriadas a uma maior produtividade na impressão, o que é igualmente de vital importância para o sucesso da operação.

## 6.2 – Uma definição contingencial: animais para evitar problemas e ganhar tempo.

Leonardo da Vinci afirma que “o bom pintor tem de pintar duas coisas principais, isto é, o homem e o estado de sua mente” e que “as figuras pintadas devem ser feitas de tal forma que os observadores possam facilmente conhecer (...) o estado de suas almas.” (Da Vinci, apud Lichtenstein, 2004: 43). De uma maneira geral, desde que se tornam as formas básicas do dinheiro, as cédulas emitidas ao redor do mundo primam pela presença de um *portrait*<sup>164</sup> em seus aversos. As figuras humanas quase sempre são as principais imagens em cédulas das mais diversas procedências, sejam elas representativas de temas históricos, étnicos ou mitológicos.



**Figura 60** – Anverso do novo padrão gráfico da cédula de 50 Dólares estadunidenses, 2004. Uma das nações com maior resistência à troca de *layouts* de suas cédulas são os Estados Unidos, diversas razões são alegadas pelas autoridades controladoras do meio circulante estadunidense. Atualmente está entrando em circulação uma nova família de cédulas, tal atitude somente foi tomada devido ao baixo índice de segurança que as cédulas anteriores apresentavam após anos de circulação com o mesmo desenho e com recursos gráficos de segurança já ultrapassados. Além do aporte de novos elementos de segurança gráfica as cédulas ganharam um novo *layout* com *portraits* que ocupam áreas bem maiores que as dos existentes nas cédulas antigas, já a linha temática dos “pais fundadores da nação” persiste (<http://www.bep.treas.gov>).

Somente em países muito *jovens* da África, Ásia e América Central (mais raramente) observa-se a utilização de estampas com temáticas de fauna e flora, normalmente essas são mais presentes nas moedas metálicas e nas peças filatélicas.

<sup>164</sup> Os dados aqui apontados são originários da observação dos catálogos de cédulas emitidas no mundo publicados pela Interpol e pertencentes ao acervo da biblioteca da Casa da Moeda do Brasil.



**Figura 61** – Anverso de uma cédula de 1980 de cinco *Yuans* chineses. As cédulas da família da qual a denominação acima faz parte trazem em seus anversos casais (ou duplas de figuras humanas representando gerações diferentes) alusivos às diversas etnias que compõem o povo chinês (<http://www.banknotes.com>).

Geralmente as figuras retratadas nas cédulas tomam parte nos fatos mais importantes nas narrativas das histórias nacionais, e são as de maior relevância para a fundação do Estado emissor; a segunda temática mais comum às cédulas promove a exaltação das etnias componentes da nação. Em ambos os casos o *estado da alma* dos retratados é solene e grave, poucas são as presenças risonhas ou com ar distraído, mesmo entre as cédulas dos países que optam por apresentar figuras nacionais mais vinculadas aos aspectos culturais que políticos. O ar solene e a gravidade de espírito são *estados da mente* quase que obrigatórios às figuras humanas presentes no imaginário do dinheiro.



**Figura 62** – Cédula holandesa 1972 de 1000 *Guldens* homenageando ao filósofo Baruch Espinosa. Durante muitos anos o *design* das cédulas holandesas contrastava com o panorama geral do dinheiro emitido ao redor do mundo. Nessa família do exemplo as denominações em circulação possuíam *portraits* desenhados de forma caricatural, esses eram gravados com as mesmas técnicas de talho-doce utilizadas nas cédulas de outros países (<http://www.banknotes.com>).

Assim, como em grande parte da história da pintura, a presença de figuras humanas no dinheiro é temática central, especialmente ao longo do século XX. Sua adoção é considerada fator de diferenciação e de segurança, pelo elevado grau de dificuldade que a figura humana apresenta para que os falsários possam copiar as imagens presentes nas

cédulas emitidas. Porém, enquanto nas artes plásticas ocorre certa desvinculação da representação realista<sup>165</sup> ao longo do último século, as figuras humanas retratadas nas cédulas que circulam pelo mundo raramente se desvinculam do realismo.

É bastante provável que essa escolha quase universal seja pautada pela necessidade de fácil identificação do personagem homenageado pelas diferentes camadas das populações dos países, o que asseguraria uma percepção de que o *valor* representado pela cédula estaria fundado em um *direito histórico* exercido a partir da representatividade da personagem no imaginário coletivo, este seria o *fiador do valor da cédula*.

Ainda hoje a escolha do retrato da personagem representada, das imagens que servirão de base ao trabalho tanto do projetista quanto do gravador, segue sendo determinada pela presença desse retrato específico entre os elementos que mais fortemente compõem o imaginário do país, como livros escolares e obras plásticas canônicas.

Tradicionalmente homenagens prestadas com a emissão de uma cédula não são recusadas. Mas, no caso das cédulas do Real, com um prazo tão curto para execução do trabalho, não é prudente correr qualquer risco de que desentendimentos familiares acabem por causar vetos à utilização das imagens de algum parente ilustre escolhido para o *portrait* de uma das denominações. Esse receio inviabiliza a escolha de personagens com datas de nascimento mais recentes e dos quais os direitos de uso de imagem ainda não estejam em domínio público.

Como alternativa é possível a utilização de retratos dos vultos históricos *de sempre* (Pedro Álvares Cabral, Tiradentes, Dom Pedro II, Mal Deodoro da Fonseca, etc.), no entanto todos os relatos colhidos afirmam que tal alternativa foi descartada pelo fato de que o tempo necessário à gravação de, no mínimo, cinco *portraits* seria muito longo e isso seria assumir riscos elevados com relação à execução do projeto dentro dos prazos. Ao se

---

<sup>165</sup> Remeto o leitor interessado no assunto ao ensaio *A figura humana*, de Nadeije Laneyrie-Daegn. (Liechtenstein, 2004: 9/13).

escolher representações de figuras humanas, para que elas efetivamente tenham imagens com elevado grau de semelhança com os retratos gravados no imaginário coletivo, o apuro necessário com o gravado de talho-doce é muito grande.

Os cuidados em tal tipo de gravação fazem com que essa possa se estender por um período de tempo inexistente<sup>166</sup> no caso. Por outro lado, apressar o trabalho dos gravadores poderia resultar em imagens pífias, que tornariam as cédulas alvos de críticas severas e indefensáveis.

Uma outra questão colocada é a possibilidade de utilizar gravuras já existentes, originárias de outras famílias de cédulas. Muitos vultos históricos já figuraram em denominações de famílias anteriores e as gravuras originais, guardadas nos cofres da Casa da Moeda, podem ser reaproveitadas. Segundo os relatos, essa segunda hipótese do uso de figuras humanas é abandonada pelas dificuldades técnicas que o seu emprego implica.

Os diferentes tamanhos dos gravados também é um empecilho à execução da idéia. Observando-se os fatores estéticos necessários a formação de uma boa comunicação visual entre as cédulas de uma família, tal aproveitamento somente pode ser efetuado se

---

<sup>166</sup> Como o processo de gravação manual precisa abrir, sobre leito de aço doce, séries de linhas e pontos para compor a figura final a ser impressa em escala real, o trabalho de gravação de retratos sempre foi considerado como o mais difícil de ser executado, o que mais pode ter seu resultado visual prejudicado pela pressa, com o resultado final não sendo capaz de fazer com que o personagem retratado seja reconhecido. A importância dessa técnica e da legibilidade de suas imagens para a formação de uma cultura visual no ocidente é muito grande. Como aponta Argan é exatamente a gravura de reprodução em leito metálico que possibilita ao ocidente um contato maior com as imagens – em especial as sacras e as numismáticas – e o desenvolvimento de um processo onde “o seu aspecto, em preto-e-branco, é semelhante ao de uma página escrita; a técnica com que a imagem é realizada está mais próxima da impressão tipográfica do que da pintura; freqüentemente a figuração é acompanhada por um texto à margem ou então é inserida, como ilustração, em um livro. A rigor, a reprodução por gravura das obras de arte poderia ter provocado no campo das artes figurativas a mesma revolução que a invenção de Gutenberg provocara no campo da cultura literária e científica; e não há dúvida de que a significativa difusão das reproduções é um fenômeno que está subsumido no grande plano seiscentista de uma profunda reforma social fundada sobre uma cultura da imagem e no desenvolvimento das tecnologias relativas” (Argan, 2004: 18). Uma das chamadas técnicas relativas, originária da gravura de reprodução é a calcografia que, para o universo do papel-moeda, é o exato correlato da impressão tipográfica para o livro. Uma das maiores heranças dessa cultura visual no dinheiro é precisamente a preocupação dos gravadores de obter resultados visuais que possam, através do jogo de linhas da técnica de talho-doce, traduzir as imagens das figuras históricas representadas no dinheiro em *signos coletivamente legíveis*, extraídos dos vocabulários consolidados nos *imaginários sociais* acerca das *narrativas nacionais inventadas* pelas populações dos diferentes países. Isso é obtido através das representações dos *fantasmas* do passado histórico de forma tradicional e marcada por uma *historicidade visual*, que é gerada pela tipologia das personagens representadas e, também, pela característica de *antiguidade* da própria técnica de gravação na qual são produzidas.

utilizados os *portraits* de uma única das outras famílias anteriores. Basicamente as opções são três: ou um dos conjuntos de *portraits* de uma das famílias projetadas por Aloísio Magalhães, ou os gravados entre 1984 e o plano. A dificuldade consiste na adaptação das figuras existentes ao formato das novas cédulas, que deve ser toda produzida com detalhes visuais uniformes, como a posição, o enquadramento e as proporções das figuras.

O formato das cédulas é um dos fatores mais importantes, pois devem garantir um volume de produção nos equipamentos do parque gráfico de Santa Cruz que assegure o suprimento de numerário suficiente para permitir a troca do meio circulante, ainda que de forma limitada. Não há certeza de que fabricantes estrangeiros aceitem produzir papel-moeda em tão pouco tempo, mesmo que a um custo elevado.

Um fator positivo que se pode considerar também é que, ainda que inconscientemente, o não aproveitamento dos *portraits* de outras famílias pode ter evitado que o *vírus da inflação* reaparecesse. A percepção coletiva do *valor* do numerário da nova família poderia ser *contaminada* se a semelhança visual com as cédulas de padrões monetários anteriores, que sofreram com a inflação. Talvez esse aproveitamento gerasse a sensação coletiva de que as novas cédulas sofrem da mesma forma de desvalorização.

As opções de temáticas apresentadas são fauna e flora. Nos depoimentos fica evidenciado que a decisão pela fauna foi condicionada pela expressividade possível de se obter com os animais, o que as representações de folhas e flores nas principais figuras das cédulas reduziriam, diminuindo a dificuldade para que falsários reproduzissem as cédulas. A restrição da temática foi acrescida da necessidade de se agilizar a produção e aproveitar material de segurança já confeccionado:

*“No dia dez de janeiro de 1994 fui chamado no Gabinete do Meio Circulante, no centro da cidade, onde recebi essas incumbências e aí não nos restou outra alternativa a não ser utilizar (...) desenhos (imagens) notórias de fácil percepção e fixação pelo público e mais do que isso usar coisas já gravadas de*

*outras ocasiões pregressas porque eu não teria tempo de fazer gravuras manuais.*<sup>167</sup>” (Carlos Roberto de Oliveira).

As discussões caminham para a necessidade de se adotar a representação de figuras humanas, uma vez que havia dúvidas quanto a segurança que as cédulas possuiriam sem esse tipo de representação. A solução encontrada foi o aproveitamento de um único *portrait* (a representação da República da cédula comemorativa do Centenário da Proclamação), já gravado anteriormente para todos os aversos, o que gera unidade visual. Nos reversos animais da fauna brasileira:

*“A decisão foi o que: a Efigie da República que já estava gravada desde 1989, os reversos seriam animais da fauna brasileira, sem guardar nenhum compromisso com estar em extinção ou não estar em extinção.”* (Carlos Roberto de Oliveira).

Com a decisão pela utilização de uma gravura feita a partir da imagem de uma peça escultórica e das figuras de animais estão afastadas a representações humanas. Era atendida uma determinação originária do Governo Federal de que se representasse “*A República*” nas cédulas e de que os prazos do plano sejam obedecidos.

Uma única restrição é imposta para a escolha dos animais: que nenhum deles pertença ao “*jogo do bicho*”. Procura se evitar as naturais brincadeiras. É possível se considerar que tais decisões são tomadas no intuito de se preservar o “*estado de alma grave e solene*” que as figuras presentes no imaginário do dinheiro necessitam. Tanto a decisão de se representar “*A República*”, quanto a escolha de animais que não estejam sujeitos a brincadeiras e chacotas, evitando envolvimento com a contravenção mais popular do Brasil, denotam essa preocupação.

É preciso também um projeto gráfico que atenda as urgências do momento, que agilize a produção através de toda uma série de condições previamente estipuladas, e que

---

<sup>167</sup> Carlos Roberto de Oliveira, atual Diretor Técnico da Casa da Moeda é o Superintendente do Departamento de Matrizes à época do Plano Real. Atua como o principal articulador das decisões acerca dos projetos de cédulas e moedas e é o responsável por decisões sobre aspectos fundamentais das configurações de produção das cédulas que influíram nas determinações dos elementos gráficos.

elas permitam um aumento na produtividade dos equipamentos instalados para fabricar um volume tal de papel-moeda que supra a troca de todo o meio circulante brasileiro estabelecida pelo plano.

### **6.3 – Um projeto de engenharia e não mais de design.**

Um problema, que é considerado inesperado, ocorre quando o Banco Central solicita a nova família de cédula: boa parte das equipes responsáveis pelo desenvolvimento dos projetos está na Suíça. Justamente os quadros mais envolvidos nesses processos. Executam projetos para cédulas de novas denominações do padrão Cruzeiro Real<sup>168</sup>. Outra parte da equipe de projeto da Casa está em férias coletivas. O desenvolvimento dos esboços e *layouts* para as novas cédulas também enfrenta esses dois eventos.

Um outro fator que acarreta ocupação de uma quantidade grande de tempo é o acerto de máquina<sup>169</sup>. Precisa-se reduzir o trabalho de preparação dos tinteiros e da troca de matrizes. Há consciência de que a fábrica terá que trabalhar 24 horas por dia para atender a solicitação do Banco Central. Mesmo com vários fatores contrários a Casa se prontifica a possibilitar sozinha a troca do meio circulante com relação ao papel-moeda e às moedas metálicas.

No exterior há descrédito quanto ao sucesso da operação. Ainda que as licitações atendam a parte das emissões de determinadas denominações ninguém considera possível tamanha produção, mesmo sendo a Casa da Moeda do Brasil<sup>170</sup> que o faria. O período de

---

<sup>168</sup> De todos os funcionários da Casa da Moeda envolvidos nos projetos das cédulas do Real somente Álvaro Martins falece antes das entrevistas para essa pesquisa. Como já dito, um único profissional da equipe (Marcelo Myssen) recusa-se a gravar um depoimento.

<sup>169</sup> Os gráficos chamam de *acerto de máquina* a preparação dos equipamentos anterior ao início da produção em si: a colocação de chapas, o abastecimento dos tinteiros, o acerto do filme de tinta (ajuste da espessura da camada de tinta aplicada a cada chapa), a alimentação inicial da máquina com papel, os ajustes do registro entre as diferentes imagens que serão impressas, etc. Essas atividades são bastante demoradas.

<sup>170</sup> Devido ao prolongado processo inflacionário a Casa da Moeda, durante as décadas de 80 e 90, realiza feitos na produção de cédulas e moedas consideradas impossíveis pelos fabricantes do mercado mundial. Por isso, é uma das mais respeitadas instituições da área. Além dos mais de 300 anos de existência e de estar instalada em um dos maiores parques gráficos de segurança do mundo.

tempo determinado pelas autoridades brasileiras é considerado inviável. Os depoimentos afirmam que os especialistas não acreditam que exista empresa capaz de imprimir e cunhar tamanha quantidade de peças em tão pouco tempo. Principalmente porque não há projetos nem matrizes.

Premidos pelo tempo, os profissionais da Casa traçam uma estratégia: aproveitar o material já pronto e facilitar ao máximo a produção, tanto de cédulas quanto de moedas. Os projetos devem levar em consideração dados de logística industrial, poucas vezes antes tidos como prioritários.

As soluções adotadas pela Casa ao longo dos anos para desenvolver projetos de cédulas tinham sido de poucos tipos até então. No projeto da cédula do Índio, o trabalho segue a lógica dos projetos gráficos de selos; quando Aloisio Magalhães passa a realizar os projetos as cédulas brasileiras, elas obedecem a toda uma metodologia criativa típica do *design*, onde fatores estéticos, culturais e de produção são levados em conta com igualdade de importância; quando a concepção dos projetos passa para a equipe de desenhistas formada pela Casa o padrão de apresentar projetos de estruturados visualmente por um esquema de diagramação mais geral e com uma lógica discursiva bem mais próxima aos trabalhos publicitários.

No Real a forma encontrada para resolver o problema da produção de um novo meio circulante envolve muito mais o estabelecimento de uma programação de fatores de engenharia de produção, não mais a elaboração de artes-finais adequadas, ou o desenvolvimento de um projeto de *design*, ou mesmo a ilustração da vida e dos personagens históricos.

Um projeto baseado nesse tipo de conceito é desenvolvido, envolvendo tempos, profissionais e equipamentos, para otimizar as condições de desenvolvimento dos projetos

gráficos e de reprodução industrial das cédulas, como diz Carlos Roberto de Oliveira: “*se você olhar o real percebe que ali há engenharia, engenharia não é arte*”.

As soluções utilizadas devem atender igualmente aos requisitos de segurança<sup>171</sup>, pois caso a inflação estabilize – como ocorre – é praticamente certo o retorno da ação de falsários<sup>172</sup>, e as cédulas precisam possuir segurança que dificulte a falsificação. A solução encontrada, segundo os depoimentos, é aliar fatores que possibilitem a aceleração da produção sem comprometer em demasia o grau de confiabilidade das cédulas.

A maior parte das imagens utilizadas para compor as matrizes é de fundos de segurança confeccionados “*sem guardar nenhuma relação com data ou homenageado*” (Carlos Roberto de Oliveira), concebidos pelas diferentes equipes enviadas anteriormente ao Centro de Desenvolvimento e Pesquisa *De la Rue / Giori / Koebau* – em Lausanne, Suíça –, e que são produzidos nos intervalos livres ou como exercícios, após a realização dos fundos para os projetos que deveriam ser executados por essas equipes em suas viagens.

Determinadas matrizes são concebidas para ser a base da impressão e permanecem em máquina durante a produção de mais de uma denominação, contendo alguns elementos de segurança que se repetem em várias cédulas. Outras matrizes promovem a variação de detalhes visuais e a inclusão de novos elementos de segurança, específicos para cada valor. Esse recurso permite um acerto de máquina bem mais ágil e “*essa foi, entre aspas, uma das mágicas*” (Carlos Roberto de Oliveira) para agilizar o acerto de máquina.

“*Sabe com é que é fazer um setup de máquina trocando tudo de uma taxa para outra... O tempo que o cara fica...*” (Carlos Roberto de Oliveira).

---

<sup>171</sup> Os depoimentos dão conta de que algumas das soluções utilizadas são criticadas, por reduzirem em grau expressivo a segurança contra a falsificação. As mais críticas são descartadas, mas outras soluções que não dificultam o suficiente a contrafação precisam ser aceitas.

<sup>172</sup> As falsificações de dinheiro brasileiro praticamente desaparecem no período da hiperinflação, pela simples razão de que as cédulas não possuíam valor por tempo suficiente para justificar a sua falsificação.

A troca de matrizes em equipamentos gráficos, que acontece entre a impressão de um trabalho e outro, e o acerto das espessuras dos filmes de tinta (o *setup* de máquina mencionado) são atividades das mais demoradas. A repetição de parte das matrizes para a produção dos diferentes valores das cédulas do Real é um dos artifícios principais para que a logística pensada pela equipe da Casa aumente em alguns milhões de folhas o volume de impressão, e assim a empresa possa atender as necessidades do país naquele momento.

Observando-se os fundos de segurança impressos nas cédulas é possível, para alguém mais atento, perceber quais dos fundos são iguais e onde se encontram as diferenças visuais entre as cédulas. A segurança ficou em segundo plano, mas não foi esquecida. Apesar da repetição de certo número de elementos de segurança as cédulas produzidas dentro dessa lógica possuem um grau de segurança que é avaliado como suficiente para enfrentar a contrafação.

*“Você tem na nota de um [N] pontos de segurança, na de cem [2N] pontos de segurança...*

*Outros [N] pontos?*

*Outros não, você tem [X] chaves que são iguais.*

*Para otimizar a produção?*

*Exatamente, o que é um contra-censo em termos de segurança, mas foi um imperativo em termos de produção<sup>173</sup>” (Carlos Roberto de Oliveira).*

Esses elementos citados fazem parte de um conjunto de itens de segurança que são aplicados em cédulas de todos os países e, além desses, existem outros originários principalmente da calcografia, que fazem parte das características das cédulas do Real. O próprio Banco Central divulga através de seu *site*, em cartazes e comerciais de televisão informações sobre eles e sobre como aferir a autenticidade das cédulas.

O difícil equilíbrio entre as necessidades imediatas do plano econômico, que pretende tirar o país de um prolongado processo inflacionário, e a nova família de cédulas, que deve enfrentar as situações de tentativa de falsificação, comum aos numerários de

---

<sup>173</sup> Diálogo mantido por mim com o informante (cujas falas estão em itálico), a quantificação dos elementos de segurança foi suprimida por solicitação do próprio entrevistado.

meios circulantes estáveis, exige soluções de projeto e produção bastante diferenciadas. Os depoimentos afirmam que a experiência brasileira serve de base para várias outras trocas de grandes meios circulantes, e que funcionários do Banco Central Europeu visitam a Casa da Moeda do Brasil para saber como foi realizada a operação antes de estabelecerem a estratégia de produção do numerário do Euro.

#### **6.4 – Um discurso visual imaginado como comunitário.**

As cédulas de qualquer país podem ser consideradas como uma das partes mais importantes das suas representações oficiais. São integrantes daquilo “*que Gellner chama de ‘teto político’ do estado-nação, que se tornou (...) uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas*” (Hall, 2005: 49) ou, como define Marise Ferreira, “*A cédula é como se fosse o cartão de visita do país*” e, por conseguinte, promotora da fixação no imaginário coletivo da sua representação oficial. Como tal, elas são, ao menos aparentemente, carregadas de partes da história nacional oficial, o que influi de forma marcante na *narrativa imaginada de forma inconsciente e coletiva* que constitui a nação aos olhos dos seus cidadãos.

Normalmente as principais figuras históricas de cada nação estão representadas nos diferentes valores de sua moeda. Militares, políticos, escritores, heróis de todo tipo constituem um panteão numismático que aciona na memória dos homens *valores do nacional* difundidos pelas mais diversas narrativas – mas principalmente oficiais. Esse conjunto de signos, através de sua *idoneidade histórica*, serve de *avalista moral* dos *valores fiduciários* ali expressos. O *valoroso* afiança o *valioso*.

A escolha de uma representação genérica da *República* e de animais, ao invés dos personagens históricos e cenas tradicionais com direitos de imagem já liberados, por si só

já indica uma grande mudança na representação do *nacional* ocorrida nas cédulas brasileiras do Real.

Como dito acima, é tradicional que as figuras estampadas no dinheiro ajam como forma de fiança dos valores representados nas cédulas, que acabam por terem como temática central as principais personalidades históricas do país emissor. O destaque é para os heróis de fundação das nações e seus dirigentes políticos, em alguns casos ainda vivos inclusive – na história do dinheiro no Brasil Republicano apenas a imagem do presidente Getúlio Vargas é estampada em cédulas que circularam com o homenageado ainda vivo.

A apresentação da fauna local como motivo de destaque já conota uma mudança de foco da representação do imaginário oficial do país. Muito mais que o relato de uma realização humana na formação de uma nação, como feito anteriormente na história da moeda brasileira, um vocabulário imagético composto por *valores naturais nacionais* que, junto a alegoria político-filosófico impressa no anverso das cédulas, são adotados para a representação da identidade nacional, do que teríamos de mais valioso. Quando antes essa identidade é composta pelos personagens mais valorosos. Acontece uma *desumanização* do imaginário do dinheiro brasileiro.

A exclusão das figuras históricas da temática do Real pode ser atribuída aos fatores apresentados pelos diversos depoimentos colhidos com os atores sociais envolvidos no processo realizados para essa pesquisa. Mas, eliminar os vultos históricos significa na verdade esquecer um processo de formação do país até então valorizado nas emissões. Fosse pelo aspecto nobiliárquico, pelo lado político ou cultural o imaginário construído pelas cédulas descreve um país a ser lembrado e celebrado. Mas como a “*essência de uma nação é que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum, e também que todos esqueceram muitas coisas*” (Renan, 1992: 42) pergunta que se impõe é: o que é esquecido não revela o que significa a escolha de imaginário feita para as cédulas do Real?

Não há nenhuma informação, entre as entrevistas e dados bibliográficos pesquisados, que indique ter sido especulado que a utilização de alguma imagem de famílias anteriores devesse ser desconsiderada em função de poder representar, para a população, uma *contaminação* da nova família de cédulas pelo *vírus* da inflação. Além disso, os dois gravados que são reaproveitados, pertencem a cédulas que têm circulação tão breve que dificilmente conseguiram se fixar no imaginário brasileiro: a Efégie da República – originária da cédula comemorativa do Centenário de Proclamação da República e aplicada nos aversos das cédulas de Real – e o beija-flor com filhotes – utilizado no reverso da cédula de um Real e originário de cédula comemorativa lançada por ocasião da conferência ECO92, realizada no Rio de Janeiro.

Ambas as imagens são de cédulas que circulam em uma época na qual a desvalorização constante do numerário acarreta a sua substituição em tamanha velocidade que é difícil a memorização de seus elementos visuais pela população; é muito comum que as pessoas declarem não se lembrar de alguns dos personagens homenageados em cédulas desse período, em especial as que tiveram períodos de circulação mais breves.

Além dos períodos de curta circulação, também devemos considerar que essas cédulas não foram alvo de uma atenção mais apurada por parte dos brasileiros. Pesquisas do Banco Central, mencionadas pelos entrevistados, comprovam que a população presta maior atenção aos detalhes visuais das cédulas de valor mais elevado. Quando o numerário começa a perder poder de compra a atenção aos seus detalhes visuais é bem menor, uma vez que o receio de se receber uma cédula falsa diminui sensivelmente.

Ao determinar que haja nas cédulas uma representação da República, e aprovar a utilização de uma figura retratando uma escultura de origem estrangeira<sup>174</sup>, certamente os

---

<sup>174</sup> A figura desenhada da cédula comemorativa do Centenário de Proclamação da República, e reutilizada nas cédulas do Real, é baseada em uma peça escultórica pertencente ao acervo da própria Casa e que foi copiada, a guisa de exercício, de uma outra que é uma representação da República de origem francesa, por

governantes de então não exibem sua convicção de que vivemos em uma nação constituída a partir de ideais revolucionários republicanos, que fazem nossa independência e garantem tal forma de governo. A própria maneira através da qual o Brasil se torna uma República não deixa dúvidas sobre isso. O que pode então representar sobre esquecimento e memória a reutilização de uma representação abstrata de uma forma de governo como imagem principal de uma nova família de cédulas?

Obviamente a imagem feminina utilizada nas cédulas, com o barrete frígio e a coroa de louros, está visualmente presa aos significados dos ideais da Revolução Francesa<sup>175</sup>; os conceitos de liberdade, igualdade e fraternidade compõem um primeiro nível significação da leitura visual, aquilo que Barthes define como um “*léxico geral, comum dos símbolos*” (1990: 47) conceitos esses que os próprios revolucionários pretendiam universais e que, ao longo da história permanecem como tais.

O *estado de alma* representado por tal imagem incorpora essas significações, como em “*A liberdade guiando o povo*” de Delacroix, e são elas que se impõem na memória coletiva do ocidente quando vemos essa figuração da República, tão fortemente marcada por esses ideais.

A universalidade do significado dessa representação certamente quebra o vínculo com as características de brasilidade presentes em cédulas anteriores, que homenageiam personalidades da cultura nacional, das quais as significações somente podem ser compreendidas integralmente por um brasileiro ou por alguém que conheça nossa cultura. Ao preterir as figuras históricas, e optar por um significante cujo significado primeiro é de leitura quase universal, dá-se um passo rumo a uma internacionalização do imaginário

---

sua vez essa foi esculpida tendo como base imagens consagradas como representações da República durante a Revolução Francesa.

<sup>175</sup> Sobre o uso da figura feminina representando A República no Brasil Carvalho afirma que “*Símbolos, alegorias, mitos só criam raízes quando há terreno social e cultural no qual se alimentarem. Na ausência de tal base, a tentativa de criá-los, de manipulá-los, de utilizá-los como elementos de legitimação, cai no vazio, quando não no ridículo*” (1990: 89).

presente no papel-moeda brasileiro (ao menos no ocidente a figura presente nos aversos das cédulas de Real pode ser efetivamente *lida*, e como é o desejo do governo emissor: representando “A República”).



**Figura 63** – Eugène Delacroix, *A liberdade guiando o povo*, 1833, óleo sobre tela – 325 x 260 cm. Na pintura é possível ver uma das imagens que mais comumente representa a República (<http://pt.wikipedia.org/>).

Como Geertz descrever “*De um modo geral, a questão ‘quem somos nós?’ significa perguntar que formas culturais – que sistemas de símbolos significativos – devem empregar-se para dar valor e sentido as atividades do Estado e, por extensão, a vida civil dos cidadãos. As ideologias nacionalistas construídas com formas simbólicas extraídas de tradições locais – por assim dizer, que são essencialistas – tendem (...) a ser psicologicamente aptas, mas socialmente isoladoras; as ideologias construídas com formas próprias do movimento geral da história contemporânea – por assim dizer, são epocalistas – tendem (...) a ser socialmente desprovincializantes, mas psicologicamente forçadas*” (Geertz, apud Bravo, 2000: 171).

O tipo de construção discursiva sobre o nacional presente nesse tipo de imagem tende para o *epocalismo* apontado por Geertz, há na escolha da temática e da imagem um *cosmopolitismo* forçado, inexistente no sentimento geral da população brasileira, como será possível perceber pelo resultado do concurso para escolha das moedas metálicas.

É interessante que, fora os textos, as únicas imagens das cinco cédulas emitidas em 1994 que podem ser consideradas “*signos plenos, significantes cheios de sentido*,

*apresentando e dissimulando, ao mesmo tempo, o conteúdo das relações sociais, enunciando a ordem que deve reinar na sociedade, unificando e materializando em um objeto”* (Godelier, 2001: 263) como o dinheiro, os significados promotores de significações legíveis dessa *ordem* são: a Efígie da República e as Armas Nacionais – utilizadas para o registro coincidente entre anverso e reverso –, e nos reversos das cédulas as imagens dos animais (beija-flor, garça, arara, onça e garoupa).

O significado inequívoco de brasilidade oficial das Armas Nacionais age para *nacionalizar* a figura da Efígie Republicana de origem estrangeira, atenua sua universalidade e contribui para ancorar o seu significado como aspecto de *representação oficial* com singularidades brasileiras. Atua também em um sentido de construir um discurso permeado pela existência de símbolos nacionais supra-regionais, que neutralizam as diferenças entre os diversos Brasis, e assim podem representar a brasilidade de todos.

São símbolos que carregam uma tradição, com uma “*concepç[ão] mais vaga, mais geral, porém menos carregad[a] de identidade coletiva, basead[os] em um confuso sentimento de destino comum que tende a caracterizar os Estados industrializados”* (Geertz, apud Bravo, 2000: 168). Há, efetivamente, o reforço de que é um dinheiro de origem republicana, mas uma *res publica* que caminha para o universal, que se vincula às manifestações de cunho bem menos regionalizadas ou mesmo nacionalizadas, há um internacionalismo implícito no texto visual que só pode ser percebido por uma observação mais sutil<sup>176</sup>.

Então, o reforço da oficialidade nacional é obtido ou através de um símbolo de significado universal ou de um outro (as Armas Nacionais) que, pela própria complexidade visual e pela baixa decodificação do seu significado pela população, é uma representação

---

<sup>176</sup> Na cédula onde originalmente a imagem foi impressa todo um conjunto de signos plenos de brasilidade contextualizam a presença dessa efígie, no reverso da cédula há uma gravura do quadro Pátria de Pedro Bruno, que representa a cena da confecção da bandeira brasileira. Também há no anverso, junto da Efígie a presença de um grupo de personagens históricos fortemente vinculados ao pensamento de Comte, origem de boa parte das influências francesas no movimento republicano responsável pela proclamação.

República que pouco significa para a maioria dos brasileiros. A escolha de um símbolo mais popular – como a bandeira nacional, por exemplo – poderia construir uma significação mais próxima da representação coletiva e supra-regional que os brasileiros efetivamente fazem da brasilidade.

O conjunto das imagens principais dos reversos, em uma análise ao plano da denotação, poderia ocupar o lugar da representação do *nacional* deixado vago pelas figuras históricas, mas como “*toda imagem remete imediatamente para além – ou aquém – de seu referente, para aquilo que se deve chamar de seu imaginário*” (Barthes, 2005: 102) é preciso se perceber que a escolha de imagens de animais – em especial dos animais em questão, e da forma como eles foram trabalhados visualmente – no plano da conotação remete ainda mais para uma leitura *desnacionalizante* e cosmopolita do Brasil, assim como com as imagens de *República* utilizadas.

O critério citado como o adotado para a escolha dos animais no primeiro momento do Plano Real é o de serem animais tipicamente brasileiros e que sofressem ameaça de extinção, e como restrição apenas a ausência de ligações com o *jogo do bicho*.

A maioria dos animais selecionados apresenta como característica ter seu habitat natural extrapolando o território brasileiro; a sua *nação* não coincide com o território da nação que representam.

Apesar de alguns estarem realmente ameaçados de extinção, ao contrário da maior parte das espécies da fauna brasileira, nenhuma das escolhidas para as cédulas do Real pode ser classificada como *animal endêmico*<sup>177</sup>, não são espécies que possam ser caracterizadas como exclusivamente pertencentes a fauna nacional<sup>178</sup>; e mesmo que a maioria deles, ao menos um dia, já tenha sido de ocorrência em todo o território nacional (como é o caso da onça – *Panthera onca*), há alguns que apresentam ocorrência em vários

---

<sup>177</sup> Espécie animal ou vegetal cuja ocorrência é restrita a um pequeno território, não possuindo condições de sobrevivência externa ao espaço geográfico que está restrita.

<sup>178</sup> As informações sobre fauna são originárias de Ihering (2002).

locais do mundo (como é o caso da garoupa – *Epinephelus marginatus*) e outros que, seja pelos hábitos migratórios, ou pela semelhança inevitável dos gravados de talho-doce com a aparência de outras espécies próximas, podem ter sua identificação confundida (como são os casos das imagens de todos as aves utilizadas<sup>179</sup>).



**Figura 64** – Reversos das cédulas de Real emitidas em 1994 por ocasião do lançamento do plano.

O veto a utilização de alguns animais como tema foi motivado por quesitos técnicos, pelo fato de que eles “*não são facilmente caracterizados em um desenho que não vai ter, por exemplo, o recurso da cor real do animal localizada nele, que é o caso de uma cédula*<sup>180</sup>” (Glória Dias). Já a escolha de outros foi motivada por razões pessoais. Há relatos – de mais de um dos entrevistados, mas nos quais todos solicitam anonimato – de que o peixe inicialmente escolhido para a cédula de 100 Reais era da espécie Tucunaré [*Cichla spp.*], mas uma solicitação direta de um membro do primeiro escalão<sup>181</sup> do governo promove sua permuta pela garoupa, a autoridade solicita a alteração por praticar pesca esportiva e por considerar a garoupa um dos maiores troféus da atividade.

<sup>179</sup> “A arara, que no início era arara vermelha – o nome ia ser gravado arara vermelha –, mas aí não ia poder colocar ela com todas as suas características, então tira o vermelha e deixa só o arara.” (Carlos Roberto de Oliveira).

<sup>180</sup> Glória Ferreira Dias, ex-chefe da Seção de Projetos Artísticos e atualmente chefe da Divisão de Projetos Artísticos da Casa da Moeda do Brasil.

<sup>181</sup> Em um dos depoimentos sobre o assunto, quando questionado sobre interferências na escolha dos elementos por membros dos primeiros escalões dos governos, o entrevistado narrou a história sobre essa solicitação da seguinte forma: “Mas aí eu não posso dizer, pô! ‘Ele era pescador e disse que tinha que botar outro peixe porque ele pescava o peixe’ e foi assim que chegou pra gente!”. Se estampasse a imagem de determinadas variações de Tucunaré a família poderia ter, ao menos um animal endêmico e característico do Brasil nesse primeiro momento, o que só irá ocorrer com a emissão da cédula de 20 Reais, onde figura o mico-leão, que pode ser tipificado como endêmico do Brasil.

A composição das cédulas é determinada por diagramas<sup>182</sup> desenhados por Marcelo Myssen que servem de padrão de encaixe para os fundos de segurança. Essa diagramação, que é marcada pelas faixas diagonais bem delimitadas e pela mescla de áreas de calcografia sobre fundos de *offset*, sofre forte influência do trabalho gráfico do projetista de cédulas Reyes Santana – profissional da Casa de la Moneda de México com o qual estagia o projetista da Casa da Moeda do Brasil.



**Figura 65** – Anverso das cédulas de 100 Reais.



**Figura 66** – Cédula de 20 Pesos mexicanos de 1994. A influência na estrutura compositiva das cédulas de Real dos projetos concebidos por Reyes Santana Morales – utilizadas há anos pelo Banco Central do México –, pode ser observada no exemplo acima. Grandes áreas diagonais de fundo impresso com motivos geométricos e numismáticos cortam a estrutura gráfica do trabalho e a calcografia se integra fechando o conjunto. Entre as cédulas brasileiras a de 100 Cruzados Novos, em homenagem a Cecília Meireles (ver Anexo I), já apresenta esse tipo de característica visual, não por acaso ela foi concebida pelo mesmo projetista que desenhou os diagramas básicos do Real.

Os aversos têm a diagonal visual dominante invertida em relação ao sentido tradicional de leitura<sup>183</sup>, e a *entrada* visual é feita pela parte inferior esquerda, onde o grande numeral relativo ao valor estrutura a massa de elementos gráficos que segue pela Efégie da República e termina no numeral de menor dimensão. A área escura localizada à

<sup>182</sup> Diagramas gráficos são estruturas nas quais as imagens de um impresso seriado são inseridas.

<sup>183</sup> Muito em função do sentido de leitura do texto ocidental (da esquerda para direita e de cima para baixo) a chamada *visual dominante* nas obras plásticas é a marcada pela diagonal que começa no canto esquerdo superior de uma composição e a atravessa até o canto direito inferior, onde em geral está a *assinatura* da obra. No caso dos aversos do Real a leitura está *ao contrário*.

esquerda da faixa onde é lida a denominação do padrão monetário reforça esse sentido de leitura. Assim, a estrutura visual conduz o olhar até a parte superior direita. Ainda que as massas de fundos de segurança visualmente atuem no sentido de equilibrar a composição, por estarem dispostas no sentido descendente, o pouco peso visual da legenda “*Banco Central do Brasil*” deixa a área tradicionalmente mais importante da composição (a área superior esquerda da composição) sem a presença de um elemento visual de maior densidade, a atenção é desviada pela massa central e a leitura dessa face das cédulas não segue o padrão visual culturalmente estabelecido. A sensação de *vazio visual* das áreas superior esquerda e inferior direita intensifica essa leitura.

Nos reversos as áreas claras destinadas a uma melhor visualização dos trabalhos de marca d’água causam um forte desequilíbrio na composição (ver figura 64), pois sobre a área mais leve e clara está colocado todo o peso compositivo que não encontra apoio visual. A sensação de que as imagens oscilam sobre um vazio gráfico é incômoda, e poderia ser evitada se a posição dessa área na composição fosse invertida, ocupando a parte superior do espaço visual. Assim, a área da base compositiva poderia ser colocada próxima do *pé* da cédula, onde a aproximação dos elementos compositivos com maior peso visual (tarja com legenda por extenso e os animais) com o corte da cédula equilibraria melhor a composição.

Sob os aspectos temáticos, em especial por se preterir o uso de personagens históricos, um paralelo pode ser traçado com a família de cédulas do Euro recentemente lançada pela Comunidade Européia, em substituição as diferentes moedas nacionais dos países membros da comunidade.

Nas cédulas do Euro a desnacionalização do imaginário e a interdição do uso de personagens históricos são fatores que se impõem<sup>184</sup>, e são determinados pela necessidade

---

<sup>184</sup> As informações contidas no texto sobre a concepção e escolha de elementos gráficos para as cédulas do Euro foram obtidas em várias consultas, efetuadas em diferentes datas ao site do Banco Central Europeu

de se criar um meio circulante cuja visualidade tenha uma *significação* que sirva de *elo de união discursiva* para a construção de um novo imaginário que se pretende uma representação supranacional, pois só assim não serve de motivo para atritos culturais entre as diferentes nacionalidades que compõem a Comunidade Européia. Desses fatores resulta a utilização de elementos arquitetônicos como imagens centrais do novo numerário.

Como é possível perceber nos comentários sobre os dados visuais do Real, no Brasil os atores sociais envolvidos na escolha de temas, imagens e na concepção dos projetos das cédulas do Real optaram por uma *narrativa* que aponta seu imaginário na mesma direção (a desnacionalização), sem que isso seja necessário, ou recomendável culturalmente – como no caso do Euro –, ou mesmo sem que isso seja intencional<sup>185</sup>.

Ainda em 1997 as denominações de um, cinco e dez Reais sofrem alterações. O papel utilizado para a impressão dessas denominações é diferenciado das de maior valor por motivos de segurança, visualmente não há nenhuma alteração significativa nas cédulas.



**Figura 67** – Reversos das cédulas de dois e 20 Reais. As denominações apresentam trabalhos de fundos mais elaborados e gravados de talho-doce com composições mais complexas que as outras denominações de 1994.

Em 2001 é criada uma nova denominação, cujo desenho segue o *layout* das cédulas anteriores, o valor de dois Reais entra em circulação com a Tartaruga-de-pente

---

(<http://www.ecb.int/>), diversos materiais existentes nesse endereço eletrônico serviram de fonte de informação. Outros dados foram obtidos junto aos entrevistados, tanto da Casa da Moeda quanto do Banco Central, que mantêm contatos com integrantes do Banco Central Europeu e de diferentes casas impressoras de papel-moeda do velho continente.

<sup>185</sup> Nenhum dos entrevistados relatou qualquer preocupação no sentido de que o imaginário das cédulas tivesse um componente neutro com relação ao nacionalismo.

[*Eretmochelys imbricata*] utilizada como tema; no ano seguinte a cédula de 20 Reais é também introduzida no meio circulante, tendo o Mico-leão-dourado [*Leontopithecus rosalia*] como tema e como inovação visual a aplicação de uma faixa holográfica, tal inovação ocorre motivada pela necessidade de que a cédula possua mais um elemento de segurança, não pela intenção de renovação do aspecto visual. Essas novas denominações são postas em circulação muito em função de reclamações constantes quanto a falta de troco no meio circulante brasileiro.



**Figura 68** – Anverso da cédula de 20 Reais. Do lado direito dessa denominação do Real pode ser observada a faixa holográfica, similar a utilizada pelas cédulas do Euro.

Sobre o trabalho de desenvolvimento dessas duas novas denominações Glória Dias relata:

*“Como essas cinco denominações pré-existentes compunham uma família inteiramente concebida (...) a inclusão de duas denominações obrigou um estudo por parte do grupo de projeto, tanto da Casa, quanto do Banco Central, do que seria possível se fazer em termos de up-grade, de inclusão de elementos [de segurança] numa família pré-existente, previamente concebida e isso há, sei lá, há diversos anos atrás, acho que quase dez da existência da família. Apesar da tecnologia de gráfica de segurança ter evoluído bastante ao longo desses anos, nós não pudemos lançar mão da maioria dos recursos possíveis, disponíveis no mercado de segurança gráfica, por conta de termos de respeitar uma estrutura de diagramação original, porque era preciso incluir essas duas denominações, volto a dizer, por questões econômicas.”* (Glória Dias).

O relato prossegue com explicações sobre detalhes que permeiam a seleção dos animais tanto para as primeiras cédulas quanto para as novas denominações, e das diferenças provocadas pelos *furos* encontrados nas escolhas da época da implementação do Plano Real:

*“Quando a gente esbarrou nessa questão, de que o critério divulgado não era rigorosamente respeitado para todas as denominações, nós abortamos a idéia de criticar o que havia sido feito antes, até porque o projeto original foi feito com uma condição de emergência, pouco padrão para os trabalhos da gente, e essa decisão da escolha dos animais ficou muito mais na esfera do Banco Central e com a participação ativa da CMB não em optar por esse ou aquele, mas em vetar esse ou aquele pouco plástico para a função de ilustração da cédula.” (Gloria Dias).*

Em 2003 a cédula de um Real sofre ligeiras alterações visuais, a legenda *Banco Central do Brasil* é deslocada para a área inferior no anverso e na parte superior foi inserida a legenda *República Federativa do Brasil*, alinhada pela esquerda da composição.

Todas as estampas produzidas desde 1994 continuam em circulação, passam pelas mãos de todos os brasileiros e as pequenas alterações visuais realizadas em nada modificam a *narrativa* e o *imaginário* que são estabelecidos quando da concepção desse novo meio circulante brasileiro.

### ***6.5 – Uma intromissão metálica: as novas moedas do Real – entre a total liberdade e o compromisso com o público.***

Por mais que esse trabalho tenha como objeto as cédulas e não as moedas metálicas, e por pouco que aqui se aborde esse tema, cabe uma pequena intromissão; pequena, porém altamente significativa do ponto de vista de se compreender as construções imaginárias feitas pelos brasileiros sobre o Brasil, sobre o que compõe a *narrativa do nacional imaginada visualmente*.

Ao mesmo tempo em que troca o meio circulante de papel-moeda, a Casa também trabalha pela troca do meio circulante metálico. Um primeiro cone de moedas<sup>186</sup> é emitido juntamente com as novas cédulas do Real. O trabalho de criação para essas novas moedas é tão pressionado pelo tempo quanto o das cédulas e os recursos para a redução do gasto de tempo da seqüência normal de trabalho são tão necessários quanto os aplicados aos

---

<sup>186</sup> Assim como o conjunto de cédulas de determinado padrão monetário é denominado família de cédulas os valores emitidos em forma de moeda metálica são chamados de cone de moedas.

projetos de papel-moeda. Igual às cédulas, as moedas têm como orientação para escolha de sua visualidade que representem o conceito de *República*.

O resultado é considerado igualmente como provisório, e a única preocupação é de suprir completamente o meio circulante do Brasil com novas denominações para, através dessa estratégia, também desvincular totalmente o Real dos outros programas econômicos anteriores. Talvez o numerário seja a face mais aparente para a população como um todo e as moedas metálicas não podem simplesmente inexistir.

*“Com as moedas metálicas o que aconteceu? Da mesma forma que houve dificuldade pela falta de prazo hábil, a gente fez moedas de aço inoxidável, como se fazia na ocasião, porque com a inflação não valia a pena se investir em nada mais sofisticado do que moedas de aço inoxidável, todas tinham a mesma cara, todas eram muito parecidas, e fizemos aquilo com a absoluta certeza que aquilo era uma família transitória, que ela seria mudada em muito pouco tempo...”*  
(Carlos Eduardo Tavares).

No entanto, ainda que transitórias, ao contrário das cédulas que são bem aceitas, as moedas metálicas sofrem com a rejeição popular. Reclamações recorrentes junto ao Banco Central são feitas pelas pessoas, motivadas em grande parte pela dificuldade de diferenciação entre os valores. O cone de moedas lançado juntamente com as cédulas resgata algo que é pouco percebido: após anos servindo apenas de alegoria – tanto do ponto de vista prático, quanto do ponto de vista financeiro – os centavos voltam a ter valor de compra. Por isso as reclamações.

Anteriormente as moedas de outros padrões monetários são desprezadas pela inexistência de poder de compra das peças, é comum encontrar muitas delas abandonadas no chão das cidades brasileiras e raro que algum passante se dê ao trabalho de se abaixar para pegar qualquer uma, mesmo as de maior valor. São consideradas inúteis e praticamente somente colecionadores prestam atenção a elas.

Com a modificação do panorama, e o fato de que os centavos do Real possuem valor de compra, após tantos anos sem que as moedas metálicas passem da piscina de

dinheiro do Tio Patinhas no imaginário popular, um cone incômodo ao manuseio no dia-a-dia, em especial na diferenciação entre os valores, desperta na população o sentimento de perda.

Os problemas centrais são: a proximidade entre os diâmetros dos valores, a uniformidade do material (uma vez que todas essas moedas eram de um único material: aço inoxidável) e um *layout* idêntico para uma das faces das moedas (justamente onde está presente a mesma versão de Efígie da República das cédulas). Igualdade que é gerada, quase que exclusivamente, pela necessidade de se acelerar a produção e se atender aos prazos iniciais do plano, um único original modelado é reduzido mecanicamente para obter todos os cunhos, com diferentes diâmetros, para produção das novas moedas.



**Figura 69** – Alguns exemplos das peças do primeiro cone de moedas metálicas do Real.

O desenho dos aversos das peças segue a distribuição dos elementos da moeda de cinco centavos apresentada na figura acima: os algarismos ocupam o centro da parte superior do campo, ladeados por ramos de louro, com a legenda *centavos* e a data abaixo dessa ocupando a parte central inferior do campo; nos reversos – todos idênticos – a representação da Efígie da República ocupa o lado direito do campo, com ramos de louros a sua esquerda, na parte inferior a legenda *Brasil* ocupa a parte central. Os valores foram cunhados em discos de aço inox com os seguintes diâmetros: um centavo / 20 mm, cinco centavos / 21 mm, dez centavos / 22 mm, 25 centavos / 23,5 mm, 50 centavos / 23 mm e um Real / 24 mm.

Apenas duas denominações apresentam variações de aspecto visual: as moedas de 25 centavos e a de um Real. As primeiras possuem bordas internas octavadas, as imagens se apresentam construídas por linhas, os ramos de louro são removidos, sob os algarismos designativos do valor uma série de linhas onduladas serve de fundo e no reverso a Efígie da República ocupa área maior que nos outros valores. Na moeda de um Real a diferença com relação ao resto da família fica por conta da tipologia empregue para as legendas, que é diferente da que foi utilizada nos demais valores.

A solução encontrada pelo Banco Central para sanar o problema é a de realizar um concurso aberto à participação de profissionais liberais e empresas de *design* e comunicação. A idéia do concurso se baseia no argumento de que abrindo à participação de várias vertentes da sociedade, com uma seleção prévia feita por um júri de notáveis e a decisão final sendo tomada por júri popular, o desenho das moedas teria melhor qualidade visual e atenderia aos desejos de representação de nacionalidade de todos os brasileiros.

O receio dos funcionários do Banco Central é de que a equipe de criação da Casa não esteja percebendo com clareza essa informação. O concurso segue com inscrições abertas, um júri de notáveis seleciona, entre os projetos inscritos, um determinado número de projetos e esses, juntamente com um desenvolvido pelos profissionais da Casa da Moeda, são avaliados em votação popular.

A vitória do projeto da Casa é por esmagadora maioria na votação popular<sup>187</sup>. Para obter tamanho êxito a equipe de criação não se pauta por outra coisa que não seja a percepção do desejo popular em relação ao que deve ser representado nas peças.

*“Naquela oportunidade, por estarmos participando de um concurso, promovido pelo Banco Central, o Banco se colocou numa posição extremamente ausente de interferências no projeto artístico dessas moedas; então a Casa teve total autonomia para propor. Qual seria essa tendência? Os artistas da Casa tiveram a total autonomia. Então era o momento de extrapolar artisticamente, de*

---

<sup>187</sup> Nos depoimentos foi informado que o percentual de votos favoráveis ao projeto da Casa da Moeda é superior a 90 por cento do total. Não foi solicitado acesso aos dados à equipe atual do Banco Central.

*‘viajar’, de fazer algo absolutamente novo, algo... Ou era o momento da gente colocar os pés no chão e descobrir, afinal de contas, o que o nosso público desejava?*

*Sempre é o momento de se trabalhar com seriedade e descobrir o que o seu público quer, o que seu cliente final quer. Não é um trabalho de ateliê particular onde você propõe uma idéia e aceita quem quiser.*

*Então, quando a gente fez esse trabalho de pesquisa popular, nós identificamos que o povo brasileiro estava carente de heróis. Carente de imagens que reforçassem a idéia do valor da história brasileira. Recentemente havíamos passado pela experiência de um impeachment, então o sonho de muitos brasileiros, depois de uma eleição direta, tinha ido... (...) A auto-estima, a moral do brasileiro estava baixa em função disso. Era um momento apropriado para que o público visse, no seu dinheiro, aquelas figuras incontestes da história, aqueles que não têm mais como mudar a própria história.*

*A história é divulgada nas escolas e é ensinada como sendo a história do Brasil. Coincidentemente nos avizinhávamos do aniversário dos 500 anos do país, então porque não uma moeda para cada século, levantando o acontecimento principal?” (Gloria Dias).*

Os profissionais da Casa buscam as figuras históricas que melhor representam a constituição do imaginário histórico-político do país. Na moeda de um centavo Pedro Álvares Cabral e o ato do Descobrimento representavam o *início* da saga de formação do Brasil; na moeda de cinco centavos Tiradentes ladeado por símbolos que remetem à Inconfidência Mineira e ao primeiro grande momento histórico de tentativa da *libertação nacional* da condição de colônia; na moeda de dez centavos Dom Pedro I com a cena que representa o *Grito do Ipiranga* ao lado indicando o momento da *independência* do Brasil; na moeda de 25 centavos o Marechal Deodoro da Fonseca e as Armas Nacionais fazem alusão à *Proclamação da República*; a moeda de 50 centavos traz a figura do Barão do Rio Branco e um mapa do Brasil com a configuração geográfica final de seu *território* em referência ao esforço do diplomata brasileiro em consolidar nossas fronteiras; e, por fim, a moeda de um Real apresenta a *Efígie da República* como representação maior do panteão de heróis nacionais.

Os reversos apresentam os dísticos dos valores sempre do lado esquerdo do campo, com uma seqüência de linhas paralelas servindo de fundo, no lado direito do campo uma

representação da esfera central da bandeira nacional é sobreposta pelas estrelas que formam o *Cruzeiro do Sul*.



**Figura 69** – Peças do segundo cone de moedas metálicas do Real.

Dessa forma a equipe acredita estar representando de forma absolutamente inequívoca o desejo de figuração popular, incluindo no desenho das moedas todos os elementos excluídos das cédulas, optando por signos de compreensão mais abrangente como a bandeira e o Cruzeiro do Sul, reconhecíveis pela imensa maioria da população, ao contrário das Armas Nacionais de difícil decifração, utilizando enfim aquilo que era “*identificado como retrato do país*” (Glória Dias) pela população ou, nas palavras de Homi Bhabha construindo um imaginário que possibilitasse as moedas converterem o conjunto de suas imagens em uma autêntica narrativa da brasilidade, pudessem assim manifestar “*a perspectiva ambivalente e antagonista da nação como narração [que] estabelece as fronteiras culturais da nação de modo que possam ser reconhecidas como tesouros ‘contadores’ de sentidos que necessitam ser cruzados, esquecidos e traduzidos no processo de produção cultural*” (Bhabha, apud Bravo, 2000: 215).

Tal estratégia rende um grande volume de críticas internas, em especial dos que ocupam postos mais altos na hierarquia da empresa. Os dirigentes acreditam que se trata da oportunidade ideal para que os artistas da Casa apresentem trabalhos com *layouts* modernos e que dêem margem a se encerrar, de vez por todas, as reclamações de que os projetos apresentados pela empresa não representam com a devida qualidade as imagens dos ideais de brasilidade que calam mais fundo no imaginário da população do país.

A expressiva margem percentual da vitória do projeto da Casa da Moeda no concurso serve para que fique demonstrado, de forma indiscutível, que a capacidade de oitiva dos artistas da Casa acerca do desejo da população com relação às moedas brasileiras é seguramente fiel a *narrativa* que o imaginário dessa constitui sobre a nacionalidade brasileira. As escolhas dos elementos gráficos propiciam uma narrativa visual que interage de forma precisa com o imaginado como representação fiel da nacionalidade pela maior parte dos brasileiros.

Como na cédula de cinco cruzeiros dos anos sessenta, onde a representação absolutamente ligada ao imaginário popular da época é a dominante, os artistas da Casa trabalham sem qualquer interferência e buscam, tal como a equipe de décadas antes, na percepção da *vontade de representação* da nacionalidade brasileira pela população em geral a *narrativa* a ser celebrada na moeda, as figuras históricas que compõem o melhor painel de constituição da brasilidade, os elementos visuais e a estrutura compositiva que determinam a mais ampla aceitação popular do projeto apresentado. Deixam de lado, segundo os depoimentos, as próprias vontades, abdicam de conceber as peças metálicas do Real com representações mais elaboradas e optam, de forma consciente e lúcida, por um *layout* conservador e uma série de personagens que habitualmente todos vemos, desde pequenos, nos livros de história do Brasil como os principais formadores na identidade da nação brasileira.

*“Não é só saber fazer a moeda, mas é saber o que é que o público brasileiro quer ver no seu dinheiro: ele quer ver o seu ideal.” (Glória Dias).*

## **6.6 – Os 500 Anos de Descobrimento no papel-moeda: do papel ao polímero, a celebração do pós-moderno.**

Em 2000, quando a chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil completa 500 anos é emitida uma cédula comemorativa do evento, após muitos anos voltamos a ter uma data histórica como tema de uma denominação.

Com os prazos de concepção normalizados o desenvolvimento da cédula volta aos procedimentos normais, com o Banco Central escolhendo o tema e orientando a seleção de elementos gráficos. Várias possibilidades temáticas são debatidas, e a escolha do tema é trabalhada com calma, recuperada pela normalização dos prazos e pela possibilidade de se desenvolver um projeto com a mesma tranquilidade e antecedência existente na época anterior mesmo ao recrudescimento do processo inflacionário.

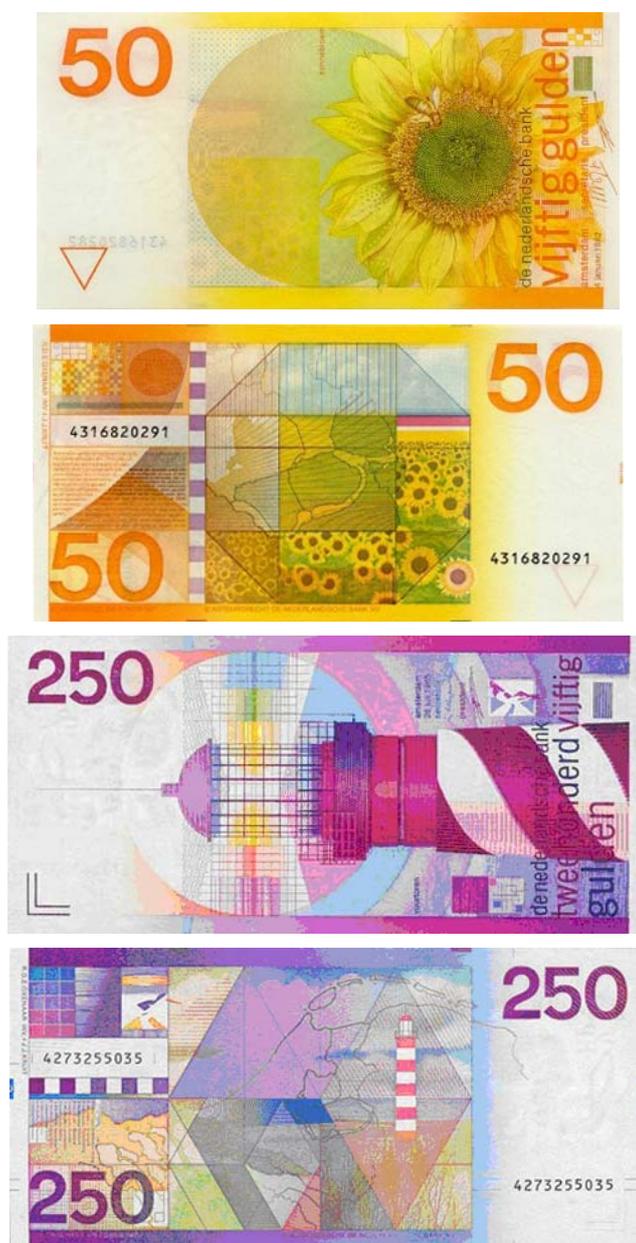
*“O que é que se fez na época? Vários estudos de tema. Um deles era a língua portuguesa; teve um tempo que a gente chegou a pensar em trabalhar, porque é o elemento que dá unidade ao Brasil, digamos assim, e é também uma herança da colonização. Só que foi muito difícil trabalhar o tema língua portuguesa em imagens (...).*

*Dentro da nossa maneira de trabalhar com cédulas, a gente precisa de um portrait. Alguns países como a Holanda, por exemplo, na última família antes do Euro – [ver figura abaixo] – não tinham essa necessidade do portrait na linha de tema (...) [e na] linha gráfica que eles adotaram.*

*Na época (...) não se achou interessante se adotar [essa linha] para a cédula de polímero. Aí quando você tem que botar um portrait com língua portuguesa... Começou a ficar muito difícil, porque eu vou homenagear de repente um grande escritor, mas grande escritor nós temos vários também, então fica difícil você definir, é uma questão polêmica, e a gente estava querendo fugir dessas polêmicas naquele momento também. Mais uma vez uma questão do momento, não é? Do governo da época. Então optou-se pelo tradicional: Cabral e imagens relativas ao descobrimento: mapa do Brasil de época, uma caravela que foi usada como elemento de segurança e para marca-d'água, os motivos de azulejos portugueses que estão nos fundos de segurança...*

*Pois é. E do outro lado o que fazer? (...) Pensou-se em fazer, depois de algumas discussões, a história de homenagear tipos brasileiros, mas não na linha do gaúcho, ou da baiana e tal... Mas pessoas! Pessoas comuns. E aí então, tem*

aqueles rostos atrás que você vê na cédula de polímero, essa foi a linha da época.” (Márcia Barbosa<sup>188</sup>).



**Figura 71** – Cédula de 50 e de 250 *Guldens*, de 1982 e 1985 respectivamente. É as essas cédulas que se refere a informante como *última família* emitida pelo governo holandês antes da entrada em vigor do Euro, apesar de ocorrerem outras emissões em anos posteriores e antes da emissão da moeda unificada ([www.baarr.nl](http://www.baarr.nl)).

Definidos tema e imaginário pelo Banco Central da forma como relatada fica óbvio que há uma preocupação a atender uma determinada *narrativa do nacional* no projeto da cédula. Provavelmente o ocorrido com a escolha da nova família de moedas metálicas

<sup>188</sup> Márcia Barbosa Silveira, arquiteta e funcionária do Banco Central que coordena o grupo misto de trabalho que resolve as questões relativas aos projetos de cédulas e moedas.

ocasionou a decisão de se retornar aos vultos históricos como tema e a normalização do cronograma de execução da nova cédula permite um desenvolvimento dos aspectos visuais do projeto mais refletido e atento.

*“Nós fizemos o seguinte: proporcionamos um concurso interno, com um briefing básico, tanto da gerência, quanto do cliente pessoalmente, e, desse concurso interno, foram escolhidos, se não me engano, dois finalistas, e os demais projetos foram descartados. Desses dois finalistas a cédula da Thereza Regina veio a agradar em cheio ao cliente (...). No anverso é abordado o Brasil ano um, com contorno do mapa ‘Terra Brasilis’, com portrait do descobridor, com micro-texto da carta de Caminha, com fundos de segurança baseados em perfis de caravelas e naus, e enfim, todo o anverso é uma homenagem ao ano um e todo o reverso é uma homenagem ao ano 500. Afinal de contas, depois do descobrimento o que aconteceu é o que está sendo retratado no reverso: (...) a miscigenação, as características do povo brasileiro como é hoje, através dos portraits lançados em diversas regiões do mapa, que é todo fragmentado, pra efetivamente mostrar o resultado dos 500 anos de história, de influências de diversos povos, áreas de colonização diferentes” (Glória Dias).*

O processo de criação não afetado pela pressa permite uma pesquisa lenta e bem fundada, uma escolha de elementos visuais mais afinada com as determinações oriundas do grupo misto e a construção de uma estrutura compositiva trabalhada. Como relata a autora do projeto todo o processo de escolha da iconografia da cédula é permeado pela mesma lógica utilizada nas moedas metálicas, em especial há a preocupação de manter a vinculação do retrato utilizado para imagem historicamente veiculada:

*“Eu sei dessa importância até pelas moedas (...) participei dessas moedas de real, participei indiretamente, mas assim... O escolhido (...) pelo povo mesmo (...) foram as figuras históricas, e as figuras históricas (...) são reconhecidas por aquele retrato, por aquele ícone (...). Eu usei a gravura mais antiga que existe do Cabral.” (Thereza Regina Fidalgo<sup>189</sup>).*

Durante seu relato Thereza Regina Fidalgo aborda o fato de que descobriu durante a pesquisa que a imagem de Cabral mais recente é bem posterior a morte do navegador. Fica claro que a intenção principal é determinar qual a figura sedimentada no imaginário brasileiro com sendo representativa do vulto histórico. Além disso, toda a iconografia

---

<sup>189</sup> Entrevista de Thereza Regina Barja Fidalgo, funcionária da Casa da Moeda e autora do projeto da cédula comemorativa dos 500 anos do descobrimento do Brasil.

remete ao que a projetista classifica como “*livros de história*” (Thereza Regina Fidalgo), detalhes como o mapa que ladeia o *portrait* e mesmo os demais elementos complementares. Ao contrário das outras cédulas do Real, em especial das emitidas no primeiro momento do plano, nenhum detalhe é fruto de aproveitamento de material previamente desenvolvido, todo o imaginário do anverso da cédula é específico e vinculado ao fato do Descobrimento.



**Figura 72** – Cédula comemorativa dos 500 Anos do Descobrimento do Brasil.

No reverso a imagem central ao fundo é a do mapa atual do Brasil, enquanto no anverso as imagens remetem a época do Descobrimento, esse lado é marcado pela atualidade convertendo a proposta elaborada pela projetista em um imaginário centrado em um vocabulário visual mais contemporâneo. Segundo as palavras da autora do projeto “*coisa de computador, não é? (...) como se o Brasil estivesse estourando os píxeis assim... No mapa do Brasil... E o último píxel crescia e vinha uma pessoa*” (Thereza Regina Fidalgo). Cada píxel uma representação de brasilidade encarnada em um tipo componente daquilo que é imaginado como sendo o cadinho étnico da brasilidade.

*“Os píxeis estariam em primeiro plano, assim... Aquelas pessoas... Na realidade eram cinco quadrados, por causa das cinco regiões, caracterizando cada região, o tipo... Não é? Assim: Santa Catarina uma loirinha... Depois (...) acabou por se chegar a conclusão que era melhor não caracterizar mesmo regiões, só as etnias... Tipos físicos... Eu queria mesmo assim mais simples... O povo, o povo brasileiro assim... Que existe... A parte dos índios é que foi mais complicada...”* (Thereza Regina Fidalgo).

Questionada sobre a construção de um imaginário que reforce determinada identidade nacional de interesse oficial a resposta foi que *“a identidade é uma coisa política”* (Thereza Regina Fidalgo), e não somente a projetista em questão, mas igualmente outros entrevistados colocam claramente a questão da escolha de personagens, temas e elementos visuais sob esse mesmo prisma. A preocupação de retratar visualmente na moeda brasileira aquilo que melhor reflete o *discurso dos próprios brasileiros sobre a brasilidade* é concretamente vivida por funcionários de ambas instituições.

*“Sabe, algumas coisas sobre as pessoas que estão na cédula do Cabral na parte de trás. Na realidade a iconografia da parte de trás, das pessoas do povo brasileiro, isso fugiu a minha alçada, isso veio de outras pessoas, algumas coisas ficaram: a idéia inicial, a concepção do projeto...”* (Thereza Regina Fidalgo).

O projeto tem como característica principal de seu discurso visual uma mescla entre elementos, os consagrados da representação histórica (em especial uma representação figurativa bem realista) e numismática (o *portrait*, a marca-d'água, a gravura de talho-doce, etc.) e outros extremamente contemporâneos como o próprio suporte (polímero) no qual a cédula é produzida ou os *píxeis* (fragmentos visuais) que explodem da composição do reverso e acabam dominando a cena.

Mas se procuramos compreender quais as *“narrativas ideológicas dissimuladas, que estão em curso, em todos os conceitos aparentemente não narrativos”* (Jameson, 2005: 14), como os signos visuais e mesmo a base física sobre a qual essa cédula é impressa poderemos perceber algumas *relações significativas* que esse novo dinheiro pode representar.

Um primeiro nível de análise pode ter como tema o próprio tipo de suporte sobre o qual a cédula foi impressa. A escolha de um polímero como matéria-prima para impressão de uma cédula por si só já contrasta significativamente com o material com o qual todos estão habituados a ter contato quando pegam dinheiro. Há décadas o papel-moeda com sua textura própria e diferenciada se tornou reconhecido por praticamente todos os seres humanos como a matéria-prima do dinheiro.

As moedas de ouro e prata deixaram de compor o meio circulante mundial há tanto tempo que somente em um nível mais profundo do imaginário coletivo elas reaparecem como representação da riqueza, um nível quase onírico, hoje só alimentado pela repetição infinda pelos meios de comunicação de massa (em filmes, seriados e outros produtos similares onde a riqueza é representada por essas moedas) de uma memória perdida.

O contraste estabelecido, aos dedos mais que aos olhos, já denuncia a passagem desse dinheiro do campo do moderno para o do pós-moderno, pois a proximidade de sua matéria-prima com aquela na qual são produzidos os cartões de crédito e os *smartcards* o similariza a esses, o aproxima das manifestações do dinheiro mais próximas da economia virtual, e não das velhas formas da economia monetária tradicional do capitalismo industrial.

Mas são necessárias certas *reminiscências visuais* para que uma cédula venha a ser reconhecida como tal, é preciso fazer parte de certo conjunto de signos reconhecidos socialmente para que esse *significante novo* pela matéria que o suporta ancore seu sentido ao tradicional do *dinheiro* como representação do *valor em si*. Para tal fim o *portrait* de Pedro Álvares Cabral torna-se o elemento visual principal do significante para espelhar uma *tradição* numismática incorporada ao objeto com ar contemporâneo e tecnológico.

O artifício que mais denuncia essa ancoragem é que o gravado de talho-doce da cédula, que reproduz aproximadamente a configuração de outros dois (ver figura 73)

anteriormente utilizados em cédulas brasileiras<sup>190</sup>. A identidade histórica do personagem remete a uma representação centenária, que autoriza a circulação do signo novo com autoridade muito maior do que o significado que uma gravura atualizada pode ensejar.



**Figura 73** – Anversos das cédulas de 1.000 Cruzeiros com Pedro Álvares Cabral como tema, a estampa em azul é produzida pela estadunidense *American Bank Note Company* e começa a circular em 1943, a em vermelho é fabricada pela inglesa *Thomas de La Rue & Company Limited* e circula a partir de 1949, ambas são recolhidas em 1973. Apesar da semelhança visual entre as cédulas os gravados de talho-doce dos *portraits* possuem pequenas diferenças, pois são realizados por gravadores diferentes e em épocas distintas por cada uma das casas impressoras.

Todas as imagens do anverso possuem uma apresentação datada, e reforçam a ação do *portrait*. Por seu tipo de configuração visual estão ligadas, no imaginário brasileiro, ao descobrimento e aos primeiros tempos da colonização: as naus, a Cruz da Ordem de Cristo, os motivos da azulejaria portuguesa colonial, contribuem nesse sentido, mas principalmente o mapa “*Terra Brasilis*” o reafirma.

O reverso tem imagens de figuras humanas retratadas de forma mais realista, são personagens anônimas que, segundo o publicado no *site* do Banco Central, representam a

<sup>190</sup> É um recurso muito comum, utilizado pelos países importadores de moeda, solicitar estampas semelhantes para as denominações em circulação. O procedimento adotado pelas empresas é o de tentar reproduzir a cédula já em circulação o mais próximo possível, gerando gravados e outros elementos de segurança similares aos originais. Esse é o caso das cédulas brasileiras com *portraits* de Pedro Álvares Cabral; o longo período em circulação delas, de cerca de trinta anos, faz com que *essa imagem* do navegador se fixe na memória de mais de uma geração de brasileiros como pertencente a tradição numismática do país. Thereza Regina Fidalgo relata que descobre, durante a pesquisa para a confecção do projeto, que o retrato mais próximo a data de nascimento do navegador é pintado cerca de 200 anos após a morte: “*Não tem iconografia do Cabral; o Cabral é um cara que está idealizado*” (Thereza Regina Fidalgo).

“*pluralidade étnica e cultural*” do Brasil, essas figuras estão embutidas em um fundo com o mapa do território nacional, que faz a ligação visual desses elementos. A configuração visual do mapa, com o contorno desenhado como se esse fosse uma imagem digital muito ampliada, atualiza a linguagem gráfica do símbolo que representa uma face da identidade da nação, nas palavras da projetista é “*o Brasil em píxeis*” (Thereza Regina Fidalgo).

A fragmentação da imagem na composição não é do mesmo tipo das chamadas artes seqüenciais, nas quais cada fragmento faz parte de uma narrativa claramente encadeada como nos vitrais sacros ou nas histórias em quadrinhos. Na cédula o mapa que sustenta a representação das etnias brasileiras explode, e as figuras humanas – encapsuladas nos *píxeis* que partem do centro do mapa – são distribuídas por dispersão por toda a composição sem que isso represente uma forma estruturada ou ordenada de narrativa.

Esse é um contraste marcante com a composição da cédula comemorativa do Sesquicentenário da Independência que teve temática idêntica, nela (ver Anexo I) as faces representantes das diferentes etnias integram-se e se apresentam em uma composição aglutinadora naquilo que está descrito pela documentação do Banco Central como sendo “*uma seqüência das diversas raças, por ordem de precedência histórica*”.

Entre os elementos que promovem a integração do discurso visual dos dois lados é interessante perceber que a harmonização da paleta de cores se dá por um contraste de temperatura de cor<sup>191</sup>. A opção entre uma cor fria (o azul) e outra quente (o laranja) nos remete, respectivamente, aos sentimentos de afastamento e proximidade, tanto física como temporalmente.

---

<sup>191</sup> A classificação das cores entre frias e quentes segue uma escala de associações perceptivas, as denominadas frias, como o azul, estão associadas a substâncias com o gelo que apresenta tons azulados à vista humana, assim como a as denominadas quentes são associadas aos tons da chama que variam entre os amarelos e os vermelhos (o laranja inclusive). Há extensa bibliografia sobre o assunto, mas um dos títulos mais completos sobre todas as questões da cor e de texto mais didático é Pedrosa (2003).

Segundo a *gestalt* ao falar do significado das cores “*estamos descrevendo uma qualidade que emana do objeto bem como nossa reação a essa qualidade. (...) Nossas reações à frieza ou ao calor físico são obviamente semelhantes. (...) as cores quentes parecem convidar-nos enquanto as frias mantêm-nos à distância.*” (Arnheim, 1980: 360.).

Assim, “*a natureza recessiva da gama azul-verde sempre foi usada para indicar distância, enquanto a qualidade dominante da gama vermelho-amarelo tem sido usada para expressar expansão*” (Dondis, 1997: 125.), devido ao azul frio aplicado, o centro visual da composição do anverso se contrai e a sua presença auxilia na construção de um foco de atenção nessa área sobre a narrativa histórica ali concentrada, já no reverso a expansão do laranja quente reforça a sensação de que os píxeis se movimentam rumo a um tempo futuro. Assim a leitura das cores intensifica o jogo passado/presente do discurso plástico da cédula como um todo.

Essas referências estão somadas ao tipo de composição centrípeta do *layout* do anverso, que concentra os elementos gráficos de maior interesse nos centros e deixa a periferia das faces ocupadas por elementos cujos significados são menos presentes, em contraponto com a composição centrífuga do reverso que expande o tempo através dos elementos que flutuam ao redor do mapa *pixelado*. Alguns outros elementos gráficos, como dísticos e numerais, parecem flutuar nas espirais visuais determinadas pelas composições e pelas cores, soltos pela inexistência das tarjas e rosáceas, desenhos geométricos tão comuns em outras cédulas mais antigas. Dessa forma o anverso/passado e o reverso/presente estão igualmente estruturados e unidos visualmente, apesar de separados pela linguagem gráfica aparentemente contraditória.

Um elemento mais que todos promove a integração de significados e essa união passado/presente: a rosa-dos-ventos que envolve a janela transparente e vermelha do polímero e se reproduz nos dois lados da cédula. Indicadora das direções de navegação, seu

sentido pode ser tanto o de representar a guia dos navegadores das naus portuguesas do anverso/passado quanto dos modernos navegantes da internet, onde os píxeis do reverso/presente explodem.

Por essas razões é possível considerar que o imaginário da cédula foi extraído “*de um novo domínio da realidade das imagens, que é a um só tempo ficcional (narrativo) e factual*” (Jameson, 2002: 283), onde as imagens de personagens históricos e realidades, passadas e futuras, são construídos, se tornando tradicionais e partes de uma invenção da narração coletiva do nacional pressentida e representada através do inconsciente da projetista.

Ainda que dentro de uma estrutura visual pouco comum para as cédulas brasileiras, e apresentando vários aspectos da desconstrução das grandes narrativas pela estética da pós-modernidade, como teve seu projeto concebido sem a pressão do tempo inflacionário – e também da precariedade do tempo do sigilo – a cédula comemorativa dos 500 Anos do Descobrimento promove o retorno aos imaginários complexos que permearam os projetos de cédulas brasileiros nos anos anteriores ao Plano Real.

## Conclusão

“E à noite nas tabas, se alguém duvidava  
do que ele contava,  
Tornava prudente: ‘Meninos eu vi’.”  
Gonçalves Dias<sup>192</sup>

O que os aspectos gráficos do dinheiro registram? Quais os critérios de seleção dos seus elementos visuais? De que forma os seus criadores as vêem? Imagens podem ser lidas? Podem conter narrativas? O conjunto das cédulas de uma família constitui um discurso? Qual? De pertencimento à nação? Que narrativas da identidade nacional as cédulas brasileiras contêm? Se existe uma narrativa do nacional nelas, quem a codifica? Como? A quem se destina?

Perguntas como estas norteiam a elaboração deste trabalho. A idéia principal é a de que é possível refletir sobre a construção de narrativas da identidade nacional através deste conjunto específico de imagens. O que se afirma nas cédulas, quando passam a ser projetadas por brasileiros, são representações de aspectos específicos da brasilidade. Nelas circulam aspectos culturais, artísticos, antropológicos e sociológicos; discursos complexos de visões idealizadas de brasilidades possíveis ou impossíveis, populares ou elitistas, reais ou imaginadas. As cédulas são um espaço plástico de construção das narrativas imaginadas sobre a identidade nacional brasileira, seja por refletir aquilo que se deseja que sejam o Brasil e os brasileiros, seja por efetivamente apresentar “*como um cartão de visitas*” o que é o país e sua população. Elas são um grande espelho, onde estão refletidas as imagens das continuidades e descontinuidades dessas narrativas ao longo do período estudado.

Barthes afirma que a imagem é polissêmica, que seu sentido necessita de ancoragens, pois em sua pluralidade de sentidos pode confundir seu leitor. As cédulas não contradizem esse conceito. Quanto ao imaginário das cédulas, para decifrá-lo é necessária uma atenção mais fina, uma sintonia que normalmente não é mantida com elas, pois na

---

<sup>192</sup> Dias, 1978: 86.

maioria dos momentos em que são observadas não se olha para elas atentamente, e quando se faz isso com mais minúcia é por receio de que sejam falsas. Elas são imagens-paisagens, fazem parte do grupo de estímulos visuais que envolvem a vida de todos sem que ninguém perceba o quanto são presentes todos os dias. Convive-se de uma forma tão íntima com elas que sua beleza e importância passam despercebida a maior parte do tempo; mantém-se com elas uma relação de proximidade e distância que raramente é notada. Sua influência sobre as imaginações é muito mais sutil do que realmente se pode dar conta no dia-a-dia e, certamente, as narrativas de brasilidade que as cédulas transmitem são perpassadas pelas verdades imaginadas sobre o Brasil.

Um primeiro momento do trabalho procura clarificar de que ponto de vista é construído o texto. Quem fala, de onde fala, quais questões podem influir na estrutura discursiva presente. Qual a *política* e qual a *poesia* que estão envolvidas nessa etnografia. Qual a forma que esse trabalho assume quando procura preservar um conjunto de depoimentos que buscam esclarecer como ocorre o processo de concepção das cédulas brasileiras, especialmente quando fala da visão e das condições de trabalho dos seus criadores.

O estudo do dinheiro como objeto das ciências sociais, realizado com um olhar bem abrangente, leva a conclusão de que o dinheiro mais que representação do valor se torna a própria expressão do valor em si na inversa razão da perda do seu valor intrínseco. Esse caminho para a representação, essa conversão em puro signo do valor, é possibilitada pela crescente importância que o dinheiro ganha ao longo de sua história, pela sua capacidade de se tornar o agente que permeia, influencia e, por vezes, possibilita quase todas as relações e desejos humanos.

Os aspectos dessa conversão em signo puro do valor, do valioso tanto quanto do valoroso, também fazem parte das condições que transformam as cédulas em elementos de

elevada representatividade na cultura material brasileira. Talvez aqueles nos quais mais explicitamente seja possível perceber os diferentes Brasis imaginados em cada período de nossa história recente.

O início é a conquista do direito de ocupar o espaço de construção do imaginário das cédulas brasileiras, antes projetadas em empresas estrangeiras por profissionais que pouco ou nada conhecem da forma como os brasileiros se auto-imaginam. Quando, pela primeira vez, os moedeiros brasileiros podem ocupar esse espaço fazem a exaltação de uma raça fundadora, da cor de terra, se utilizam de um repertório visual calcado em uma visão romântica do povo brasileiro.

Um segundo momento a ordem moderna se instaura. A organização racional do *design* cria uma visualidade disciplinada pela geometria, reordena a tradição do guilhoche em seus *moirés* e promove uma elite nobiliárquico-militar em seu panteão de heróis fundadores. Seu gesto final, sua apoteose, é a comemoração de um discurso sobre a integração racial brasileira e a expansão e consolidação das fronteiras nacionais. Há ainda o *design* dos produtos da comunicação de massa nas cartas do jogo político reforçando o discurso da fundação e construção do Brasil por uma elite nobiliárquico-militar.

Quando os moedeiros conseguem voltar ao papel de protagonistas as narrativas visuais que as cédulas fazem da identidade brasileira tornam-se mais complexas, são pautadas pelas regras estéticas mais próximas das manifestações populares e das peças publicitárias. Também há uma mudança de perfil de escolha do grupo de personalidades históricas que são homenageadas nas emissões, sinalizando uma alteração bastante significativa da percepção do que é importante para a formação da identidade nacional, nessa fase é principalmente sobre o panteão de artistas e cientistas que as luzes são postas. Há, ainda, uma breve valorização dos tipos regionais que é interrompida pelas contingências da aplicação de um novo plano econômico e pela emissão de uma nova

família. O imaginário composto pelas cédulas dessa fase é bem mais complexo e há riqueza de signos plásticos em praticamente todos os projetos.

O momento delicado de enfrentamento do longo período inflacionário promove o lançamento de uma nova família de cédulas que, apesar de igualmente concebidas pelos moedeiros, modifica a estrutura visual anterior das cédulas e rompe com a produção discursiva anterior. Premida pela falta de tempo, e pelo sigilo, a narrativa visual apresentada pelas cédulas do Real se perde na vacuidade de significação dos signos que a compõe, e acaba por refletir, visual e imaginariamente, o triste “*esqueçam o que eu escrevi*”.

O relato aqui registrado se encerra na emissão comemorativa dos 500 anos do Descobrimento do Brasil. Cédula que pode ser descrita como a celebração pós-moderna do azul-passado combinado ao laranja-presente.

Cada uma destas etapas, destas passagens e modificações, está registrada. As vozes que se ocupam destas narrativas estão entre aquelas que vivenciaram os fatos relatados mais proximamente em cada um desses períodos. Por vezes os depoimentos convergem, em outros momentos entram em contradição. Não há uma verdade única no texto, mas há a exposição das diversas verdades ouvidas e as conclusões levam em conta esse painel polifônico.

Assim, através das imagens das cédulas, que são o objeto específico de estudo dessa tese, muitos aspectos da brasilidade são analisados, e outros ainda podem ser estudados, e por ângulos não vistos aqui. Algumas das portas que essa pesquisa abre já foram assinaladas ao longo do texto, outras podem surgir da interpretação dos dados aqui organizados por outros pesquisadores. Espero ter demonstrado como as cédulas, em seus aspectos visuais, sofrem influências que vão das subjetividades dos envolvidos no processo decisório de suas imagens à absorção de aspectos extraídos das narrativas de brasilidade

socializadas pela cultura brasileira. Seus discursos visuais possuem a força da oficialidade, mas estão impregnados também do *espírito da sociedade moderna* – para recorrer a Simmel mais uma vez. Dessa mescla retiram sua validade historiográfica e documental como objetos culturais.

Como mídias massivas atingem ao conjunto da sociedade brasileira e, como em um jogo de espelhos, a influenciam em sua concepção da brasilidade da mesma forma como a narrativa dessa brasilidade, em especial da que é aceita por todos, influencia a sua constituição.

Essa pesquisa representou um desafio nada confortável: analisar imagens que são entrelinhas da história e trazer para o textual uma narrativa visual tão densa e específica. Possibilidades que já pressinto quando ainda não estou na posição de pesquisador, quando ainda sou o *designer* que participa de projetos e produções, mas que pré-escuta as vozes que compõem o painel que ora tento tornar inteligível para quem não o pode viver tão proximamente.

Estar ligado, durante anos à emissão de papel-moeda, é o fator fundamental para que meu trabalho de campo se viabilize, pois abre facilmente portas que a outros seriam bem difíceis de acessar. Em contrapartida, esse mesmo fator cria as dificuldades que só a proximidade pode criar. Estimo ter conseguido equilibrar, de forma eficiente, objetividade e envolvimento, visão científica e pertencimento, para obter assim uma descrição densa nessa etnografia-historiográfica.

Nunca se deixa realmente de ser moedeiro. Experiência essa que é algo que passa pelos sentidos e afetos, deixando um registro profundo e fixo na memória que, por sua intensidade é bem menos sujeito aos movimentos do esquecimento.

*“A primeira vez que vi a Casa fiquei impressionado. Tinha só 21 anos de idade e queria muito aquela oportunidade. Observei admirado os prédios de concreto pré-fabricado, as cercas de arame farpado e a vigilância uniformizada.*

*Quando entro um guarda me escolta até o local onde farei a entrevista para o estágio. Seguimos em direção aos prédios e entramos por um corredor com janelas blindadas em ambas as paredes laterais. Em pouco tempo vejo que passamos por sobre um segundo conjunto de cercas, que protege a área dos departamentos de produção.*

*Pela primeira vez posso ver, através das janelas do corredor – que prosseguem na parte interna dos prédios –, os salões da produção repletos de máquinas de impressão do tamanho de locomotivas, delas saem folhas e mais folhas de papel-moeda impresso. Paro impressionado. O guarda, ao perceber, para também, ri, e diz:*

*– A primeira vez que a gente vê tudo isso é impressionante, depois se acostuma.*

*Segui acreditando que nunca me acostumaria com aquilo.” (Amaury Fernandes).*

Procurei isolar, ao longo do trabalho, minha subjetividade, de forma a somente transmitir aquilo que relataria a qualquer outra pessoa sobre este tema. Entrar na Casa pela primeira vez é uma dessas experiências que nunca se esquece. É provável que se algum outro pesquisador fosse realizar um trabalho como este, e se eu fosse um dos entrevistados, as palavras acima fossem a abertura de meu depoimento.

*“No dia em que sai da Casa, me pareceu largar um mundo pra trás. Corri os olhos mais uma vez pela sala que havia sido meu local de trabalho por anos, a **minha sala**. Caminhei para a portaria e me despedi dos colegas que encontrei pelos corredores.*

*Havia um triciclo repleto com as minhas coisas: esculturas, desenhos, quadros, livros, roupas e outras tantas tralhas. Coisas que trouxe para minha sala ano após ano e que agora levava de uma só vez para casa. Da Casa para a minha casa.*

*Caminhei pelas ruas da área de produção bem lentamente; em parte por empurrar um triciclo pesado, em parte por me sentir como que me despedindo de um sonho. Durante anos eu fora o ‘Amaury da Casa da Moeda’, e agora acreditava que voltaria a ser somente o ‘Amaury’, não sabia que a Casa havia me marcado de forma indelével. Pelo resto da vida sempre seria conhecido como o ‘Amaury da Casa da Moeda’. Para quem trabalhou comigo ou mesmo para os que apenas me conheceram superficialmente este passou ser meu segundo sobrenome.*

*Mas, naquele momento de despedida acreditava estar separando meu nome do designativo de pertencimento. Parecia-me estar negando um sonho, estar abandonando algo que eu amava só para ganhar mais dinheiro...*

*A Casa, a **minha Casa** nunca me abandonou, nem irá abandonar. Continuará lá, guardada como uma das lembranças mais preciosas da minha vida.” (Amaury Fernandes).*

E é muito provável que ele terminasse dessa maneira.

## *Anexos*

Das páginas seguintes constam: um anexo iconográfico com todas as cédulas projetadas por brasileiros e emitidas após 1960, um glossário de termos técnicos, uma tabela quantificando os índices de inflação anuais e relacionando-os à emissão de cédulas, uma tabela de índices de inflação mensal entre 1979 e 2002, documentos metodológicos sobre projeção de cédulas e listagem de personagens, uma relação das temáticas das cédulas brasileiras emitidas entre 1960 e 2002 e a lista dos entrevistados para esta pesquisa.